

FODOR GÉZA

Még mindig a Kékszakállúról

1918-tól, bemutatásától nyolcvanhárom éven át azt lehetett hinni, hogy A kékszakállú herceg vára nem operaszínpadra való, mert története annyira belső, lelki jellegű, hogy nem tehető a színjáték nyelvén külsővé, nem teatralizálható. 2001 tavaszán Kovalik Balázs bebizonyította, hogy ez nem így van. Pedig maga Bartók is úgy látta: „Balázs költeménye inkább lelki átéléseket, emóciókat ad, mint drámai akciót, és ehhez képest ilyen a zene természete is.” Bartók azonban itt a drámának abból a közkeletű felfogásából indult ki, mely szerint annak lényege a cselekmény, a külső események sora. Csakhogy Balázs Béla olyan lelki átéléseket, emóciókat ad, amelyek a bensőben nagyon is drámai akciók, „és ehhez képest ilyen a zene természete is”; Bartók zenéje a lélekben lejátszódó drámai akciók folyamata. A kérdés az, hogy a lélekben lejátszódó drámai akciókhoz meg lehet-e találni a színjáték nyelvén – T. S. Eliot-

nak, a költőnek és esszéistának jó kifejezésével élve – az „objective correlative”-okat, azokat a színpadi akciókat, amelyek megfelelnek nekik. Annak a színjátéknak a nyelvén, amely a mindennapi viselkedés formáiból indul ki, azokat képezi le vagy stilizálja – márpedig Balázs és Bartók szeme előtt ilyen színjáték típusai lebegtek –, ezeket nem lehet megtalálni. Balázs és Bartók még nem számíthatott a modern színház testbeszédének autonóm rendszerére, kifejezési potenciáljára – ez az ő számukra még egy másik művészetet jelentett: a táncjátékot. Kovalik Balázs – mintegy kettévágva a gordiuszi csomót – határozott gesztussal átlépett a mindennapi viselkedésformákra apelláló realista-naturalista és az azokat stilizáló szimbolista színház határain, s ez a lépése olyan nagyra sikerült, hogy meghaladta a közönség és benne a szakkritika egy részének horizontját is.

A kékszakállú herceg várának 1936-os előadása



Az 1918-as bemutató díszletét Bánffy Miklós tervezte, a produkciót Zádor Dezső rendezte. A vár díszlete a XIX. századi uralkodó stílust követte, mely a romantikus-historikus festőiséget egyesítette a kidolgozás realizmusával. Balázs aszimmetrikus teret képzelt el, Bánffy visszavezette a látványt a klasszikus szimmetriához. A Kékszakállú tekintélyes fekete szakállt és mesebeli keleti nagyurat idéző süveget viselt, az egész előadás a darab meszeszerűségét hangsúlyozta.

Az 1936-os felújítás alapvetően más világot hozott a színpadra. Oláh Gusztáv expresszionista díszlet tervezett, a falsíkokat megbontotta, különböző szögekben dőlő, egymást átvágó falrészletek, élek és hegyek adtak ki kusza és félelmetes képet. A Nádasy Kálmán rendezte előadás merészen elszakadt a szövegtől, a legismertebb fényképen például a Kékszakállú és Judit körül nem három, de kilenc régi asszony gesztikuláló alakja látható. Ez lehetett a mű korábbi interpretációtörténetének legbátrabb és legkorszerűbb előadása. A háború utáni realista kánonnak már nem is felelt meg, 1948-ban Oláh visszatért a hagyományos operai stílushoz (igaz, Balázs aszimmetrikus elképzeléséhez is), a vár minden köve aprólékosan meg volt festve, szinte a vízceppekig. Nádasy rendezése is



Rác István (Kékszakállú) és a zenekar a színpadon Kovalik Balázs rendezésében

megtért a realizmushoz. Magam az 1958-as Bartók-fesztiválon vagy egy év múlva, az Operaház hetvenöt éves fennállása alkalmából rendezett ünnepi héten láttam először a darabot – már nem emlékszem pontosan –, mégpedig ebben a színpadi formájában, s a klasszikus szereposztással: Ferencsik Jánossal, Székely Mihállyal, Palánkay Klárával. A hét ajtó mögött feltaruló látvány megfelelt a Balázs Béla által leírtaknak – s ezért inadekvát volt. Mert Balázs szimbólumainak hű megjelenítése paradox módon éppen a szimbolikus jelleget szünteti meg. A szövegkönyvben pontosan leírt dolgok a nyelv közegében léteznek, s ezért képzeletünkben realizálva virtuálisak maradnak, megőrizve jelentésük lebegő jellegét – nyilvánvaló, hogy a férfi lelkének egy-egy dimenziójára utalnak, de azokat egzaktul megnevezni lehetetlen, ám nem is kívánatos, mert ezzel éppen művészi kvalitásuk veszne el, merő tézissé primitivizálódva. Ha viszont a szimbólumok realista módon ábrázolódnak a színpadon, materialitásuk szellemiségük elé tolakszik, s a dolgok könyörtelenül elkezdik önmagukat jelenteni, elveszítve szimbolikus-lelki perspektívájukat. A realizmus-naturalizmus megsemmisíti a szimbolizmust. A kapcsolat a kép és a lélek valamely titka között a szövegben és a zenében – konkrét meghatározhatatlansága ellenére, illetve éppen azért – szükségszerűnek érződik; a kapcsolat a kínzókamra, a fegyveresház s a többi önmagáért beszélő tárgyi valósága és a lélek között merőben esetleges, sőt nem is jön létre. A realista szimbolizmus a szcenikában fából vaskarika.

Nádasy Kálmán újabb nagy érdeme, hogy 1959 tavaszán maga szakított ezzel az önelentmondásos formával. Fülöp Zoltánnal olyan teret hozott létre, amely alig volt több az üresnél. A színpad padlóján – nyilvánvalóan Wieland Wagner híres bayreuthi Ringjének bátorítására és hatására – három lépcsőfoknyi, hatalmas kör alakú plató emelkedett, míg felül gótikus ívek csúcsainak gyűrűje zárta le a teret, melyet oldalról, körben sötét függönyök kereteztek, a köztük nyíló utcákkal. Az egyes ajtók kinyílásakor ezekből az utcákból vetődött megfelelő színű reflektorfény a színpadra. Semmi tárgyiasság, csupán különböző színű fénykévek. Tizenhat évesen, modernsége fogékonyan óriási felszabadulásként éltem meg ezt a felújítást. Úgy éreztem, sikerült egyszer s mindenkorra megoldani a

darab megoldhatatlannak látszó problémáját. A lemondás látszott az igazi megoldásnak: lemondás a szimbólumok realista megjelenítéséről és lemondás a színpadi játék kisrealizmusáról; a mozgások és a gesztusok puritanizmusa. Ez a puritanizmus nem tűnt ingerszegénységnek, hiszen a darabot ekkor is Ferencsik János dirigálta, s a színpadon Székely Mihály és Palánkay Klára szuggesztív személyisége, intenzív jelenléte magasra transzformálta az előadás feszültségét. Ennek a produkciónak sokáig minden előadását megnéztem, később Faragó Andrással és Szőnyi Olgával is, akik szintén erős hatásra voltak képesek. Csak később, időbeli távlatból és a darab problémáival elmélyültebben s érettebb színházi gondolkodással foglalkozva tűnt fel, hogy ez a produkció, legalább annyira, mint amennyire akkor megoldotta, abszolút értelemben meg is kerülte a mű előadási problémáit. Mert nem elég lemondani az elavultról és meg nem felelőről; ezen túlmenően a rendezőnek igenis kell valamit kezdenie a szimbólumokkal, s a belső drámai akcióknak is meg kell találni a színi formáját.

A szcenikai megoldásra Mikó András 1970-ben tett kísérletet Forray Gábor díszlettervező segítségével. A látványvilágot a darab keletkezési korának – akkoriban újra divatosá váló – stílusából, a szecesszióból próbálták kifejlesztetni. Indázó háttér, stilizált dolgok. Elvileg ennek az elgondolásnak be kellett volna válnia. Másként történt. A konkrét dolgok (kínzóeszközök, fegyverek, virágok stb.) egyenes vonalú stilizációja eljelentéktelenítette a szimbólumokat, gyermeteg képeskönyv-illusztrációvá változtatta őket. Ahelyett, hogy átszellemültek és valóban lelki szimbólumokká lettek volna, egyszerre váltak illusztratívává és esztétizálóvá. Azaz szellemileg súlytalanná.

Ez idővel az alkotók előtt is világossá válhatott, mert Mikó és Forray 1981-ben újraszcenizálta a darabot. Szakítottak a szecesszióval, s a mű keletkezési korának egy másik tendenciájához nyúltak vissza. A színpad padlóján semmi, a légtérbe „absztrakt” hasábok függtek be, melyek vertikális irányba mozgathatók voltak; együttesük különböző alakzatai és a megvilágítás változásai adták meg a játékos szcenikai keretét. Ez a díszletstílus és -eljárási az ötvenes évek végétől Josef Svoboda munkássága révén és hatására terjedt el világszerte, és a hatvanas években igen népszerű volt. Fénykorában nem is volt ildomos emlekezni arra, hogy az egész szcenikai koncepciót egy Gordon Craig nevezetű különös és magányos zseni találta ki még a század elején, anélkül, hogy gyakorlatilag is módja lett volna megvalósítani. Craig szcenikai

Éder Vera felvétele

forradalmának dicsősége tetemes részben Svobodának jutott, aki az angol zseni radikális elgondolásait fél évszázad múlva és kellően mérsékelt formában Kelet- és Közép-Európában, az ötvenes évek lapos stílusrealizmusával szemben, diadalmas avantgardizmussá, az avantgardizmust konzumáló nyugati színház számára pedig végre szalonképessé tudta tenni. Ha a színház és benne az operajátszás története egyenlőtlenségektől mentes, egyenes vonalú fejlődés volna, ideális esetben *A kékszakállú herceg várát* 1918-ban ilyesfajta szcenírozásban lehetett s kellett volna bemutatni. De nem egyszerűen a magyar színház – és operajátszás – elmaradottságának tudható be, hogy nem így történt: a darab s a craigi scenika között másutt sem jött volna létre a találkozás, mert Craig színpada másutt sem „fért be” a korabeli színház keretei közé. Nálunk Bartók operája két emberöltő után találkozott össze keletkezési korának legizgalmasabb scenikai törekvésével, de még a Svoboda-korszak után is több mint két évtizeddel. Kései találkozás volt ez, de a darab hazai interpretációtörténetében mégis fontos, hogy legalább megtörtént. Nadasdy új-bayreuthi stílusú produkciója után a zenei dráma vehiculumául ismét „modernnek” számító scenikai közeg jött létre; ezen belül azonban a zenei dráma a szereplők viszonyában nem kapta meg a színpadi formáját. Mikó – éppúgy, mint az 1970-es változatban – most is az 1959-es Nadasdy-rendezés játékbeli minimalizmusát követte. Melis György szinte mozdulatlan, zárt figurájának szuggesztivitása persze így is magára tudta vonni a közönség figyelmét, de az előadás az ő alakításától tekintve meglehetősen ingerszegény maradt, s ha nem ő lépett fel a szerepben, az előadás menthetetlenül alomba fulladt. Most is az történt, ami 1959-ben, csak most a craigi forma megkétszerezése miatt még nyilvánvalóbban: a bántó stílusdisszonanciák elkerülése a színpadi megformálás lényegi kérdéseinek – a szimbólumok színpadi felidézésének és a figurák közötti lelki dráma játékban való kibontásának – megkerülését jelentette.

1989-ben Békés András rendezte újra a darabot Menczel Róbert díszletében. A produkció két vonatkozásban hozott újat. Először közelítette meg méltóképpen az ötödik ajtó, a csúcspont kivételes hatásigényét, a hirtelen feltáruló birodalom fényefektusát. A színpadot hátul kezdettől fogva sötét horizontfüggöny zárta le, mely most egyszer csak lehullott, s mögötte egy másik, hatalmas, hófehér horizontfüggöny lepleződött le, hirtelen színváltásával és világosságával teremtve meg a pillanat nagyságát, s merőben új dimenzióba ragadva az előadás látványvilágát. De ennél az erős

effektusnál fontosabbnak tartom, hogy Békés először tett – eredményes – kísérletet arra, hogy a szereplőket kimozdítsa a szoborszerűségből, szakítson a játék minimalizmusával, s a két figura között mindvégig mozgásban is kifejeződjön, intenzív drámai kapcsolatot teremtsen. Kovács Kolos és Komlói Ildikó közreműködésével ő demonstrálta először, hogy a puritán gesztika és a kisrealista ábrázolás mellett más lehetőség is van a darab megközelítésére: a belső drámai akciók kölcsönösségének szenvedélyes mozgással-geztusokkal kifejezett összjátéka. A Kékszakállú és Judit közötti kapcsolat ezúttal nem az énekes zűnészek személyes lelki kapcsolatteremtési képességére volt bízva, hanem a fizikai cselekvések összefüggésében meg volt komponálva, meg volt rendezve. A játéknak struktúrája volt, mely meghatározta és intenzív kapcsolatba hozta egymással a közreműködőket. Békés András rendezése – különösen a két szereplő összjátéka tekintetében – jelezte, hogy fordulat készülődik a darab interpretációtörténetében; a mű minden korábbi vélekedéssel szemben kimozdulhat a statikusságból, és megnyílhat a testbeszédet felfedező teatrális nyelv számára. Sajnálatos, hogy az Opera méltatlanul hamar levette műsorról ezt a produkciót, és visszatért az 1981-es Mikó–Forray-változathoz.



Sarkady János felvétele

Forray Gábor díszlete a Kékszakállú 1981-es előadásához

1993-ban újra kísérlet történt a darab színjátékká formálására, de Nagy Viktor rendezése Makovecz Imre díszletében nemhogy nem hozott újdonságot a mű lényegi teatrális problémáinak megoldásában, de zavarosra és hatástalanra is sikeredett. Ez volt a *Kékszakállú* budapesti interpretációtörténetének mélypontja. Az Opera ezúttal helyesen döntött, amikor a produkciót rövid idő múlva levette műsorról; de most sem új megoldással próbálkozott, hanem visszatért – nem ám Békés András termékeny kísérletéhez, hanem a kettővel korábbi változathoz: megint Mikó és Forray 1981-es produkciójához. Ez világossá tette, hogy a színház terméketlenül körben forog, nyűglődik Bartók operájával. Ennek a nyűglődésnek vetett végre véget – remélhetőleg! – az idén tavasszal Kovalik Balázs.

Kovalik nem kevesebbet tett, mint hogy kilépett az illúziószínház kereteiből. Rendezésében semmi sem akar valaminek látszani, minden az, ami. A színpadon emelkedő emelvényen foglal helyet a zenekar, mögötte egy hatalmas vastárcsán sűrűn lámpák, a színpad elején mozgatható, átlátszó plexiüveg lap, melyben olykor a sugó tükröződik, előtte keskeny medence, ezt a nézőtér felé korlát határolja, két végében vasrudakból készített torony, színházi gépezetekkel. A színház megmutatja önmagát mint mesterséges apparátust, melyet működésének kell igazolnia. Ugyanakkor megvan a maga szépsége is, Lautréamont híres kifejezésével élve: „szép, mint egy varrógép és egy esernyő véletlen találkozására a boncaszalon.” Viszont kétségtelen, hogy aki nem érzékeli az esztétikumát, nemigen fog bekerülni az előadás világába.

A nagyközönség és a kritika számára a legkényesebb kérdés a szimbólumok megoldása. Az első ajtó képletes kinyílásakor nem látunk semmi kínzókamrára utaló dolgot, csak a Kékszakállú fordul el hevesen a „látványtól”, és fogja be a szemét. Ekkor felkészülünk arra, hogy a szimbolikus képek nem lesznek megjelenítve, hanem a szereplőkre tett hatásokból, az ő reakcióikból, játékukból kell megértenünk lelki értéküket. A második ajtónál azonban a fegyveresház jeleként a bal oldali toronyban szikraszökőkút tör a magasba. Ekkor viszont úgy véljük, hogy Kovalik a mű szimbólumait más szimbólumokkal fogja helyettesíteni. Vélekedésünkbe azonban gyanakvás is vegyül, mert az átlátszó csöbe zárt

szikraszökőkút és szikraeső nem tűnik eléggé találó megoldásnak, s meglehetősen hatástalan is. A harmadik ajtó mögötti kincsházat a bal oldali torony tetejéről kiözlő és lassan aláereszkedő szappanbuborék-eső idézi fel. S ekkor érthetjük meg az előadás teátrális nyelvének egy fontos sajátosságát. A darab eredeti szimbólumának és a színpadi metaforának a közös elemét nem valamilyen tárgyi megfelelésben, egyenes vonalú stilizációban kell keresnünk, azaz nem a szimbolika megértésében, hanem az érzéki élményben. A lassan alászálló szappanbuborékok szivárványoló csillogásának kell átadnunk magunkat, mely a kincsek csillogását idézi. Kovalik színháza kopársága ellenére is elsődlegesen érzéki színház. Ha erőlködve értelmezni akarjuk a színpadi metaforák vonatkozását a darab eredeti szimbólumaira, elvétjük az előadással adekvát befogadás útját – az érzéki benyomásnak, az érzéki élménynek kell átadnunk magunkat. Az ajtók mögötti titkoknak a lapos realizmus, a gyermeteg stilizálás és az elvont fényutalás után először felel meg valódi látványélmény. Ez történik a következő jelenetben is. A negyedik ajtó világát, a kertet a jobb oldali torony tetejéről kifűt és puhán hulló műhó hivatott kifejezni. A látvány kivételesen szép és poétikus, s ha át tudjuk magunkat adni neki, megérezzük feloldó hatását. A kert szépségének a felidézett természeti szépség igazi ekvivalense.

Az ötödik ajtónál a birodalom feltárlása azután valóban elementáris, az előadás abszolút csúcspontja. A színpadtér háttérében függő – középkori templomok rózsablaikára emlékeztető – lámpakörök hirtelen felgyúlása, a nézőtérre özlő fény általam színházban még sohasem tapasztalt ereje elkápráztatja és valósággal a székhöz szögezi a nézőt. Ennek a jelenetnek a fénydramaturgiáját az Élet és Irodalomban kétszer is erős kritika érte. „Amikor aztán e rivaldát Kékszakállú és Judit párbeszédének menete szerint fel-le kapcsolgatják, mintha Agáta néni valószínűleg meg színpadtechnikai álmát a 7. b osztály színjátszókorai fellépéséhez. De tessék csak elolvasni a kottát: a Kékszakállú háromszor fog bele birodalma dicséretébe, mindig többet és többet akar mondani, ám a lassanként kihunyó fénykerék épp az ellenkezőjét mutatja, mint a zene.” (Halász Péter) „A birodalom tágasságát három hatalmas fokozás jeleníti meg, miközben Judit ismétli riadtan: »Szép és nagy a te országod«. A reflektorkerék viszont egyszer izzik fel, s mire a harmadik óriási zenekari tömb megszólal, addigra hült helye a fénynek, Judit pedig éppen ekkor énekl: »Véres árnyat vet a felhő!« A sötétben!” (Pintér Tibor) A helyzet az, hogy a rendező jobban olvasta a kottát, mint a zenekritikusok. A birodalom első hatalmas akkordsora teljes fényben, C-dúrban szólal meg. Judit szórakozott reagálása után, amikor a Kékszakállú másodszer kezd bele a birodalom dicséretébe, az akkordsor már F-dúrban, szubdomináns árnyékolással hangzik fel, s Judit második *senza espressione* reagálása után, amikor a Kékszakállú harmadszor kezd bele birodalma dicséretébe, az akkordsor már Asz-dúrban, még sötétebb hangnemben szól. Ez éppenséggel nem problémátlan fokozás; a hangnemi dramaturgia világos: a Kékszakállú érzékeli, hogy Juditra a látvány nem a várt hatást tette, s ezért kétségbeesetten próbálja fokozni a dicséretet, de a pátoszt beárnyékolja a csalódás, a kényszeredettség. A hangnemi elsötétülésnek pontosan megfelel a fénykerék elhalványodása, a fénydramaturgia pontosan megfelel a zenei dramaturgiának. Kovalik pontosan olvasta a kottát.

A legtöbb vitát azonban a hatodik ajtó szimbolikája, a könnyek tavának megjelenítése váltotta ki. Itt egészen kihívó a szöveg és a látvány ellentmondása: a szöveg mozdulatlan tőről beszél, ezzel szemben az előadásban a színpad elején lévő medencét lassan feltölti a víz, tehát a „tó” állandó mozgásban van. Másfelől azonban ajánlatos észrevenni, hogy a darabban a víz egy metaforasorba illeszkedik. Már a darab elején felhangzik Judit szólamában: „Vizes a fal! Kékszakállú! Milyen víz hull a kezemre? Sír a várad!” De ez

nem minden. Ekkor ugyanis megszólal a zenekarban a kissekund, ami az ajtók kinyitása során a vér szimbóluma lesz. A víz és a vér motívuma zeneileg összekapcsolódik. De ha már a vér motívumánál tartunk, ne feledkezzünk meg arról sem, hogy mit énekel a Kékszakállú a második ajtó jelenetében: „Judit, Judit! Hús és édes, nyitott sebből vér ha ömlik.” Lehet kínosnak találni e részlet szecessziós ízléstelenségét, de mégiscsak benne van a darabban, a Balázs szövegét egyébként zseniális dramaturgiai érzékkel rövidítő és korrigáló Bartók megtartotta. És érdemes figyelni e szöveg egy költőileg termékeny mozzanatára: a retorika nyelvén szól-



Illovszky Béla felvétele

Gregor József és Tombor Ágnes a Bartók-opera 1976-os szegedi előadásában

va oximoront tartalmaz, értelmileg egymást kizáró ellentéteknek stilisztikai célú összekapcsolását, minthogy a nyitott sebből ömlő vér éppenséggel nem hús és édes. A víz és a vér képzete a darabban asszociációs hálót hoz létre, ahol is nem a motívumok elkülönítése, hanem egymásba játszása a művésziileg termékeny út. A medencébe áramló víz képét az idézett ömlő vér képével is társíthatjuk. A mozdulatlan tőről beszélő szöveg és a színpadon mozgó víz – ha lehet így mondani – teátrális oximoront alkot. Ebben a részletben, illetve egy motívikus hálóba való illeszkedésében érzékletesen fejeződik ki, hogy a rendezés nem rögzített jelentésekkel, hanem

asszociációkkal dolgozik. Ez a módszer kétségtelenül nagyobb figyelmet és kapcsolási készséget igényel a nézőtől, mint a hagyományos, definitív színházi gondolkodás, egyszersmind azonban gazdagabb világot is teremt.

A hetedik ajtó titkának felfedése azután újra meglepetést hoz. Nem jelenik meg a három régi asszony, a néző képzeletére vannak bízva. Annak idején Nádasdy Kálmán pontosan érzékelte, hogy ezen a ponton három valóságos nőalak felléptetése kevés a jelenet súlyához képest. Amikor 1936-ban megsokszorozta a régi asszonyokat, vagy 1959-ben arctalan koponyával, halálfejjel léptette fel őket (előbb a darabbeli számukkal, utóbb a „szépek, szépek, százszor szépek” szöveggel ellentétben), maga is teátrális oximoront alkalmazott. Am eddig még senkinek sem sikerült kitalálnia a három régi asszonynak olyan, nem mindennapi realisztikus, hanem erős látványbeli megjelenítését, amely méltó volna a darab – bocsánat a kifejezésért – slusszpoénjához. Minden eddigi megoldási kísérlet, melyet láttam, kevés vagy diszsonáns volt. Akkor már jobb nem színre hozni a régi asszonyokat. Nem biztos, hogy Kovalik ilyen pragmatikus okból hagyta el őket. Ő túlságosan is erősen interpretáló és tudatos rendező ahhoz, hogy akár az első ajtó mögötti kínzókamrának, akár a három régi asszony látványának vagy látvány-ekvivalensének mellőzésére ne volna valami érdemi magyarázata. Mégsem szerencsés, hogy az első és a hetedik ajtó szimbolikájának megoldása más logikába illeszkedik, mint a közbülső öté. A néző szempontjából ez aligha látszhat másnak, mint rendezői következtelenségnek. Ezen a két ponton (s tulajdonképpen a kevéssé találó fegyveresház-utalás esetében is) továbbfejlesztésre szorulna a produkció. Ezek a megoldatlanságok azonban eltörpülnek a megoldások jelentősége mellett. Kovaliknak először sikerült olyan teátrális nyelvet találnia, amellyel ki lehetett kerülni a realizmus-naturalizmus, az egyszerű, egyenes vonalú stilizálás és a minimalista jelzés már kipróbált és túlhaladott útjait, s amelynek révén – a színházi apparátus nyílt megmutatása ellenére, sőt éppen annak jóvoltából – olyan érzéki élményeket lehetett adni, melyek ekvivalensei lehettek az eredeti szimbólumok érzékletességének. A korábbi előadások sora tanúsította, hogy *A kékszakállú herceg vára* az illúziószínház keretein belül nem teatralizálható kielégítően – Kovalik bebizonyította, hogy az illúziószínház kereteiből kilépve, a teatralitást és az érzéki asszociativitást bátran vállalva a mindedig megoldhatatlannak vélt problémák megoldhatók.

A darab szimbolikájának eredeti megoldása azonban csak az egyik oldala a produkció esztétikai sikerének. A másik e szimbolikának a két szereplőben és a köztük lejátszódó drámának a játékban való megjelenítése. Kovalik a modern színház élénk testbeszédéből indul ki, abból a felfokozott mozgásból és gesztikából, amely a mindennapi realiztikus-naturalisztikus mozgás és a táncoreográfia között áll, amely mozgalmas és intenzív, de nem stilizált. Az opera két szereplője folyamatos mozgáskapcsolatban van egymással, amely a mindig változó konfigurációtól, kölcsönös helyváltoztatástól, közeledéstől és távolodástól a testi érintkezések különböző formáig terjed. A folytonos testi távol- vagy közelhatás egyrészt megszakítatlan, szoros és intenzív kapcsolatot teremt a két figura között, másrészt mindig kifejező, azaz a színpadi cselekvésnek olyan komplex kontinuitása jön létre, mely minden pillanatban megfelel a szereplők lelkében végbemenő drámai akciónak. Kovalik a végsőig vitte azt a már 1989-ben Békés András által kezdeményezett törekvést, hogy a szereplők belső drámai akcióihoz megtalálják az „objective correlative”-okat, azokat a mozgásokat, gesztusokat, külső egymásra hatásokat, amelyek megfelelnek nekik. Itt ez bámulatra méltó gazdagsággal sikerült. A játék – minden eddigi *Kékszakállú*-produkcióval szemben – mindvégig folyamatosan explikálja a lelki átéléseket, emóciókat, belső drámai akciókat – most már külső színpadi akcióként.

Nem láttam még a műnek előadását, mely ilyen mértékben lett volna képes belevonni a nézőt a két figurában és a két figura között lejátszódó drámába. Igaz: a játék olvasása nem egészen olyan nézői attitűdöt igényel, mint az illúziószínházé. A színészi játék jelei nem olyan egyértelműek, mint a realista mozgásformák és gesztusok, nem fejezik ki mindig egyenes vonalúan, magukért beszélő tisztasággal a mögöttük rejlő lelki átéléseket, emóciókat, belső drámai akciókat. A játékelemeknek egyszerre többféle értelmezésük is lehetséges, zavarba hozhatják a nézőt. Ez azonban nem fogyatékosága, hanem ereje a rendezésnek. Ez az opera-előadás a néző aktív részvételét igényli a játékban, folyamatos kérdező és válaszolni próbáló közreműködését egy nagy emberi probléma, a férfi-nő kapcsolat megfejtésében. Mert *A kékszakállú herceg vára* meglehetősen titokzatos opera, s az előadás akkor adekvát, ha maga is titokzatos marad. Magam a művel való négy évtizedes foglalatosság után nem merném szabatosan megfogalmazni, hogy pontosan mit is mond a férfi-nő kapcsolatról, s őszintén irigylem azokat a zenekritikusokat, akik ezt konkrétan tudni vélik, s ezért azt is, hogy Kovalik rendezése nem azt mondja, amit Balázs és Bartók műve. Nem tudom intellektuálisan összefoglalni a darab „tartalmát”, szinte minden pillanatát sokértelműnek látom, s az előadás értékének éppen azt tekintem, hogy a színjáték a maga sokértelműségével a darabnak ezt a gazdagságát reprodukálja, a közönséget nem kész megfejtéssel ajándékozza meg, hanem a *problémázás* aktív és termékeny állapotába hozza. A darab és az előadás az egyik legnagyobb emberi problémáról szól, de nem ad választ rá, hanem elősegíti esztétikai élményként való megélését. Am ez a legtöbb, amit az eredeti mű és színpadi interpretációja tehet. S megint ki kell mondani: az előadásnak ez a sokértelműsége az illúziószínház keretében nem születhetne meg, ehhez asszociációkat indukáló sokértelmű testbeszédre van szükség. A magyar operajátszás az illúziószínház maga mögött hagyásával, a modern teátrális nyelv e kezdődő elsajátításával nöött fel a számára nyolcvanhárom éve szinte reménytelen kihívást jelentő remekműhöz – s ebben az elsajátításban Kovalik inspirációjára Rácz István és Kovács Annamária, Fried Péter és Meláth Andrea egyformán jeleskedik –, egy olyan teátrális nyelv elsajátításával, amelyet még e remekmű alkotói sem sejtettek, s ezért azt sem tudhatták, hogy művükben milyen teátrális lehetőségek rejlenek. Ez a felújítás bizonyította csak be, hogy *A kékszakállú herceg vára* minden eddigi szépséggel szemben igenis operaszínpadra való. Csak nálunk is meg kellett születnie annak az operaszínpadnak, amely teatralizálni képes a lelki átéléseket, emóciókat, belső drámai akciókat.

Kovalik Balázs *Kékszakállú*-rendezése nemcsak a mű interpretációtörténetében jelentős esemény, hanem a magyar operajátszás történetében általában is: Ljubimov 1982-es *Don Giovanni*-rendezése óta az első *radikális* és művésziileg sikeres lépés azon az úton, amelyen a magyar operajátszás beérheti saját korát, és a magyar szellemi élet aktív részese lehet. Mert tudni kell, hogy az operainterpretáció történetét író modern/posztmodern operaszínházról krónikus lemaradásban lévő budapesti operajátszás a hetvenes évektől kezdve a magyar szellemi életnek is a perifériájára került, produkciói nem váltottak ki szellemi pezsgést. Ebben az álmos közegeben volt különös jelentősége Ljubimov provokatív *Don Giovanni*-jének. A kilencvenes évek folyamán egy fiatal rendezőnemzedék megjelenése jóvoltából operajátszánk megindult az autonómabb színházi interpretáció, a klasszikus operák és korunk problémálatásának közelítése felé. Többnyire vitatható produkciók születtek, de ez nagy eredmény volt: a vita már szellemi izgalmat, valódi életet jelent. Kovalik Balázs fellépésével ez a fejlődés dinamikusabbá vált, s meghozta első igazi áttörését. Az Opera új vezetésének kultúrtörténeti felelőssége, hogy pártolja-e ezt a tendenciát vagy visszaszorítja a magyar operajátszást a provincializmusba és a hazai szellemi élet perifériájára.