

PÉTERI LÓRÁNT

# Az inkvizítor hátat fordít

■ FEKETE GYULA-EÖRSI ISTVÁN: A MEGMENTETT VÁROS ■

**E**gyfelvonásos operai haláltánc politikai tragikomédia formában: a típus ismerős lehet Ligeti és Ghelderode *Le Grand Macabre*-jából is. Míg az utóbbi műben a haláltánc-narratíva nem csupán a szerkezetben, hanem a cselekmény felszíni rétegében is megnyilvánul (annak rendje s módja szerint fellép a játékban a Halál), addig *A megmentett város* szűzségét ugyanez az elgondolás inkább a háttérből mozgatja. Ha a prózai szöveg maga nem fedti is föl e hátteret, megteszi helyette – úgyszólván szó szerint – a zene és a színpadi történet. Egy figyelemre méltó pillanatban fel tárul a dráma mögött zajló misztérium, amelynek ekkor véglegesen részesévé válunk: az Inkvizítor ezúttal nekünk fordít hátat. Elég nagy baj ez ránk nézve, de szerencsére hamarosan leengedik a függönyt – végül is színházban vagyunk.

Eörsi István 1964-ben írta háromfelvonásos drámáját, amelynek nyomán a librettó szövegét Fekete Gyulával 1998-ban kialakították. Ez nemcsak húzásokkal járt, hanem új, a zene zárt számainak megfelelő szövegek – így például néhány Eörsi-vers – beillesztésével is. A zeneszerző, amikor a millenniumi operapályázatra írandó egyfelvonásosához szöveget keresett, kétségkívül számos – ha ugyan nem számtalan – lehetőség közül választhatott. A bemutató után többen megkerülhetetlennek látták a kérdést: vajon bölcs döntés volt-e Fekete részéről, hogy a librettó alapjául olyan drámát választott, amelyet igen radikálisan át kellett alakítani az operai alkalmazáshoz? A kérdezők némelyike ráadásul az átalakítás sikerét is vitatja. E kételyek – legalábbis első ránézésre – nem tűnnek indokolatlannak. Megismerünk egy alt hősnőt – Lidit, a város szajháját –, aki a darab első részében csupán másodmagával jut el az önreprezentációnak arra a szintjére, amit az aria forma fejez ki. (Később, a mű legvégén harmadikként az Inkvizítor éri meg el ugyanezt.) A hősnő jelenlétéről azonban a játékidő felénél le kell mondanunk, minthogy ekkor megegetik. Halála túlságosan is erős zenei-dramai cezúra ahhoz, hogy ne befolyásolja kedvezőtlenül a hallgatónak a folytatásra való fogékonyságát. Végül is mi érdekelhet még minket, ha Lidi meghalt (ráadásul ha a másik aria rangra emelt személyiség, a nadrágba bújtatott lírai szoprán, Vilmos is hamarosan követi őt)? Az első meghallgatáskor magam is úgy éreztem, hogy Lidi máglyahalála után holtpontra jut a darab, s nehézkesen lendül tovább a színpadi történet. Mindez azonban elsősorban addig tűnik így, amíg az ember pusztán drámaként igyekszik megérteni a játékot, s nem fedezi fel benne a misztériumot. Az utóbbi keretében a protagonisták korai eltávózása is elhelyezhető. A haláltáncjáték lényege, hogy mindenki sorra kerül: gazdag és szegény, cizellált ego és egyszerű lélek egyaránt. S mi mással lehetne ezt jobban kifejezni, mint azzal, hogy az önazonosságát legartikuláltabban megjelenítő két játékos távozik legelőbb? Aki e ponton még a személyiség illúzióját kergetné, s a továbbiakat is ilyesfajta illúziók kölcsönhatásaként szeretné magyarázni, nyilván csodálkodik. De Lidi halálát követően – s elég nyilvánvalóan az ő ellenpontjaként – egy másik domináns egyéniség bontakozik ki mind differenciáltabban előttünk: az Inkvizítoré. Lidi kivégzési jelenete után mindenesetre a zene is azt sugallja, hogy újra kell indítani a játék gépezetét: az a több ütemen át erősödő, nagy trilla szólal meg a zenekarban, amelyet az első jelenet élén, a zenekari Prológ után hallottunk.

A drámái „előtér” történései áltörténelmi keretek között zajlanak. A játékosok – a késő középkori város lakói – típusfigurák, maszkok: nem önelbeszélések hordozói, hanem egy sajátos közbeszéd szorgalmas termelői és fenntartói. E közbeszéd a polisz ügyei körül forog: nagy témája a lopás, a csalás, a szajhálkodás és a ha-

talommal való visszaélés. Vannak azonban messzebbre tekintő, metafizikus távlatokban gondolkodó polgárok is. Ők a város megmentésén munkálkodnak – hogy az rászorul-e erre, számukra nem lehet kérdéses. Az egyik nagy kísérletben az erotikus bűbáj eszközt alkalmazza. Lidi titokban levág egy-egy fűrtöt kuncsaftjait hajából, hogy mágia segítségével befolyásolhassa sorsukat. Am ez a kísérlet s maga Lidi is áldozatul esik a nagyobb szabású vállalkozásnak, amely éppen az eluralkodó boszorkányság kifüstölésével tör a város megmentésére. Lidi tervénél jóval hatékonyabb az Inkvizítor (basszus) által meghirdetett jezsuita-sztálinista doktrína: „De a Sátánnal ne óvatos légy, hanem vakmerő! Szállj vele szembe! Jelentsd fel bátran a Szent Hivatalnál a Sátán valamennyi ügynökét. Ez akkor is hősiesség szívre vall, ha írásban és névtelenül teszed.” A város valóban elkezd magát megmenteni – önmagától. Lidi kivégzése és Vilmos meggyilkolása után sorra kerülnek a maszkok is (a baritonok: a Bíró, a Borbély és további buffo-alakok), majd miután ezek is elfogytak, az addig arctalan és homogén tömegeből (a kórusból) válnak ki egyre többen, most már igazi haláltáncmódban: csak azért kapnak nevet s társadalmi státust, hogy az Inkvizítor vallatására elismerjék boszorkányságukat, s valaki mást is bevádoljanak, majd elnyerjék méltó büntetésüket, a halált. Végül csak az Inkvizítor, valamint segédje, a Poroszló és a városi gyerekek maradnak életben. „Már csak egy van hátra” – mondja az Inkvizítor. A Poroszló ekkor nem kevés előzékenységről és a tisztogatás strukturális sajátosságainak bölcs felismeréséről tanúságot téve felajánlja öngyilkosságát az Inkvizítornak, aki meghatottan búcsúztatja jó emberét. Ha ezen az állomáson követné a *Tíz kicsi néger* önbíráskodó nyugdíjas bíróját (s miért is ne tehetné, mikor az eddig megtett út oly hasonló volt), az Inkvizítornak most magával kellene végeznie, hogy a városba érkező idegenek számára nagyszerű enigma maradjon a pusztulás műve. Az Inkvizítor mindenesetre hátat fordít nekünk: metamorfózis-pillanat ez, de korántsem az önmegegyezés.

Az „eklektikusnak” vagy „posztmodernnek” nevezett, többféle történelmi stílus eszköztárát egymás mellé rendelő mai operák sajátos hübrisze – legalábbis csekély számú tapasztalatom szerint – az „őszinteség pillanata”. Mintha e műveket a *Doktor Faustus* örödgének szava nyugtalanítaná, miszerint a régi korok zenéinek reflektált, ironikus-parodisztikus felelevenítése csupán pótszerűl szolgálhat a komponistának. E nyugtalanság okán a darabok egyszerűen csak megfelelnek a létüket meghatározó alapfeltevésekről. Arról, hogy a létezésnek mind a „valós” emberi, mind pedig a „konstruált” művészi szférájában minden csak maszk, jelmez és szerep; hogy az eredetiség és az egyediség illúzió. E művek ezért adott ponton – poétikai értelemben – a maszkok letépésének

gesztusával állnak elő, amitől a drámai funkciók szintjén a közvetlen, a lelki ábrázolás lehetőségének visszanyerését remélik. Az ilyesformán deklarált „saját”, „komoly” hang többnyire nemcsak önmagával szemben kelt csalódást, de szükségképpen csökkenti a zenei-drámai környezet potenciálját is: végzetes hibának bizonyul.

Hogy Fekete szinte teljesen kikerüli ezt a csapdát, az elsősorban nyilván zeneszerzői alkatából következik – a kevéssé „operás” librettó választása mindenestre ugyancsak szerepet játszhatott a sikerben. *A megmentett város* operai paradigmája olyan előfeltevésekkel él a kommunikációról, amelyek nem ismerik az „összintésg pillanatát”. Fekete megzenésítése éppen azt tudatosítja bennünk, hogy a kommunikáló én inkább eltakarja, mintsem feltárja a „belső ént” – sőt, az előbbi képes arra, hogy állandó és intenzív jelenlétével teljesen homályba borítsa, elsorvassa és végül megsemmisítse az utóbbit, amely jóval tűnékenyebb és törékenyebb. A szereplők jó része – legyen bár Kopasz vagy Vörös – csupán azért nyitja ki a száját, hogy a hatalom által manipulált diskurzus állandó kitermelését biztosítsa. Az Inkvizítor önnön eszményeinek orákuluma. Talán innen adódik – olykor musicales szentenciahanggá egyszerűsödő – szólamának távoli rokonsága a *Siegfried* Vándoráéval. Az önreflexió képességével megáldott Lidi az Inkvizítorhoz hasonlóan fantazmagóriák áldozata. Lírai introvertáltságában is kívülről tekint a maga felvett áldozati-megváltói szerepére. Kihallatszik ez első áriájából is, amely nemes, századfordulós szonhangot elegyít a fiatal Kodály borongós pátoszával („Ködöt fúj a fagyos este”). A halála előtt énekelt második ária a barokk operai konvenció lamento-típusát idézi fel, ereszkedő moll-tetrachord basszussal és obligát oboaszólammal: mindezt némileg sablonosított, de extenzíven felfokozott hangzásvilágban. Vilmos belépésével aztán a szám duetté formálódik, s az imponálóan felépített fokozásban végül „széténeklik” a közhelyet. Úgy tűnik, a nadrágszerp, Vilmos esetében éppen a külvilággal való kommunikáció teljes csődjé (hogy mást ne mondjunk, ő leplezi le együgyűségében szerelme, Lidi boszorkányságát) biztosítja a lelki

érintetlenséget. Sejthető, hogy áriájának („Látom még a faágon”) harminc üteme Fekete zenei világának belső körébe vezet. Persze nem teljesen ismeretlenek az intimitás e szentélyének hangjai: leginkább Anne Trulove és Tom Rakewell bizonyos megszólalásainak klasszicizáló melankóliáját, lemondó és érzékeny kétércű akkordjait, olykor musicales édességét idézik a *The Rake's Progress*-ből. Az ária szövege – vélhetőleg a versbetétek egyike – nincs kapcsolatban környezetével: ez a kontextusnélküliség egyfelől Vilmos valószínűségvesztését jelzi, másfelől kifejezi személyiségmagjának megőrzött integritását és autonómiáját is. Tartózkodó és saját határait felismerő operai hozzászólás ez a nagy diskurzushoz, mely a racion és nemeken túli emberi lényegről szól. Szép elgondolás, hogy a lírai szöveg egy motívuma később mégis kapcsolatra lel: az elszálló madár képe szerelmének halála után Vilmos fantáziájában Lidihez kötődik. (Más kérdés, hogy a magyar ötvenes évek pasztorális hangjára emlékeztető passzázs egyébként nem tartozik az opera legsikerültebb részei közé.) Alkalmassint még sokértelműbb az a motívikus kapcsolat – a hulló hópolyheké –, amely Lidi első áriájának látomásos szövegét az Inkvizítor és a Borbély kis bölcselkedő duettjéhez köti. A kép mindkét esetben az emberi mulandóság metaforájaként jelentkezik, s a helyek összefüggését a zene is megerősíti.

Az egybekomponált felvonás többnyire világosan elkülöníthető zárt számait és kórusjeleneteit a *secco recitativo* és *arioso* között hullámzó dialógusok ölelik körül. A városi közbeszédet megjelenítő, többnyire szórakoztató Eörsi-szövegekre Fekete Gyula zenéje megannyi finom poénna reagál, ám anélkül, hogy ez kikezdené a konverzációs jelleget és a folyamatosságot. Fekete alig él direkt idézetekkel vagy stílusminták egyértelmű felvonultatásával. Ehelyett szívesebben használ saját költésű „áldézeteket” és stilisztikailag ambivalens hangvételeket. Nem vall mindenestre humorralanságra az a pillanat, amikor az Inkvizítor hieratikus szólamán egyszer csak kvázi-népdalidézet dereng át („Kérve kérem, értesse meg a nyájjal”), vagy amikor a figarói (Rossini) galantériájú Bor-

Mitilineou Cleo (Magdaléna), Szüle Tamás (Kopasz), Gerdesits Ferenc (Vörös) és Herczenik Anna (Vilmos)





Herczenik Anna és a városlakók

bély felajánlását egy meg nem írt Zerkovitz-kuplé kezdősora kíséri („Elhozom néked a nők haját is”).

Puccini *Turandotjának* első felvonása a holdkórushoz rendeli a legeufonikusabb zenét: a tömeg elbűvölten-elrévedve várja a holdfelkeltét, amely jelt ad a kivégzési rítus megkezdésére. A műalkotás tökélyére emelt, szertartásos vérengzés esztétikumuma *A megmentett város* lakóit sem hagyja érintetlenül. A néhány effekt jellegű helytől eltekintve mindvégig tonális, de a tonalitás különböző értelmezéseit egymás mellé rendelő Fekete-opera ezeken a pontokon szól a „legszebben”, a legtisztábban. A lobogó máglyák képéhez, amikor az először tűnik elénk a Borbély elbeszélésében, a szordinált vonósok szabadon díszített, vibráló, *sixte ajoutée*-s C-dúr akkordja társul: mintha csak a *Kékszakállú* kincseskamrájában volnánk. A záróképben az elpusztított város felett a hegedűk természeti lid dallama lebeg. Lidi haláljelenete straussos (s itt ifjabb Johannra éppúgy gondolhatunk, mint Richardra) -mahleres (Gustav) fokozással jut fel a záróütemeknek a *Lohengrin* előjátékát idéző, osztott vonós apoteózisáig. Az ellenpólus, a saját képében mutatkozó *tremendum* zenéi nem nélkülöznek bizonyos etűdszerűséget a zaj-effektusok, részhangok és kvázi-aleatorikus technikák alkalmazásában, bár ezzel véletlenül sem vitatnám el a nagy kihallgatási jelenet hatásos felépítését.

A maga „sajátosságát” az opera egyrészt a műegészben, vagyis a többnyire már ismert elemek egymás mellé helyezésének rendjében, másrészt a mikrostrukturákban: a megidézett hangvételektől függetlenül érvényesülő hangkapcsolatokban, gesztusokban, motivikus utalásokban találja meg. Integráló szerephez jut néhány vezérmotívumszerű alakzat – mind az Inkvizítor, mind Lidi és Vilmos személyéhez kötődik ilyen. Ezeket az opera a kitartó ismétlés, a különböző zenei összefüggésekben, gyakran különböző változatokban való feltüntetés révén veszi igazán birtokba. A hangszeres letét szólamszövéseinek és színeinek kidolgozottsága anyagszerű létezését, valódi megtestesülést kínál a zenének. Fekete zenéje – nosztalgiajával és széksziszével, eltávolított szentimentalizmusával és finom humorával, gondosan megformált részleteivel – színpadi létmódra éretten, megismerésre és átélésre csábítón invitálja hallgatóját. *A megmentett város* világába.

■

Halász Péter a darab misztériumjellegére, formalizált-geometrikus szerkezetére olyan rendezéssel reflektál, amely a drámai törté-

néseket egy titkos kéz által irányított sakkjátszma lefolyásaként értelmezi. Meglehetősen gyümölcsöző elképzelés ez, hiszen legkésőbb Bergman *Hetedik pecsétje* óta tudunk arról, hogy a Halál nemcsak táncba viszi áldozatait, de szívesen ad nekik mattot is. Halász absztrakt térben helyezi el a játékot. E teret három oldalról falak határolják, melyeken nonfiguratív, kissé Vasarelyéire hajazó minták láthatók. A színpadon nincsenek díszletek, viszont valamennyi szereplő jelen van a darab elejétől fogva – valóban, mintha sakkfigurák volnának. Nem hiszem, hogy a műsorfüzet nélkül a színpadképben felismertem volna egy pesti bérház belső udvarát – de ez a végeredmény szempontjából, azt hiszem, lényegtelen. Az a fontos, hogy idejekorán felismerjük a játék pszichológiai és történelmi realizmustól eltávolított „buffo-misztérium” (Halász terminusa) jellegét. A játékosok karikatúrisztikus jelmezei rájátszanak ugyan Eörsi eredeti koncepciójának történelmi parabolájára (ministránsfiúk és úttörő lányok is feltűnnek a színen), de e jelmezek (Király Anna) együttesen mégis a konkrét tértől és időtől való elvonatkoztatást szolgálják. A főszereplők és a maszkok riktó öltözetével elég éles ellentétben áll a névtelen városlakók maskarája, mely spanyol búcsújárókéra emlékeztet: fenyegető jelenlétük kezdetétől a nagy purifikációs szertartásra készít fel. A sakkjátszma benyomását erősíti egyfelől az énekes-színészek következetesen végigvitt bábszerű mozgása; másfelől pedig az az alaposan átgondolt terv, amelynek alapján a játékosok kezdő pozíciójukat elhagyják, és bejárják a többiekét keresztező, végül halálukhoz – „leütésükhöz” – vezető útjukat a színpadon. A Poroszló – a „bástya” – a teljes játékidőn, vagyis szűk órán át menetel lassú díszlépésben a játéktér külső szegélyén. Első megszólalása – a harmincadik perc táján – úgyszólván katartikus pillanat. Az Inkvizítor a hátsó faltól kezd ki meg baljóslatú és ugyancsak a teljes játékidő alatt tartó útját a színpad előterébe. Első kinyilatkoztatása még a háttérből szól: olyannyira orákulum ő, hogy eszméinek hullámai megelőzik személyes jelenlétét. E személyes jelenlét közeledte azonban rendre egy-egy figura kiiktatásával jár. Noha Vilmos, a Bíró, a Borbély, a Vörös és a Kopasz halálát a felbolydult tömeg okozza, mégis feltűnő, hogy e halálesetek rendre a fokozatosan előrelépő Inkvizítor háta mögött történnek; hasonlóképpen zajlik a nagy kihallgatási jelenet is. Végül a Poroszló is az Inkvizítor mögé kerül – s végzetét ő sem kerülheti el. Az Inkvizítor aztán hirtelen a színpad felé fordul – hátat fordít tehát nekünk, de mégis azt látjuk, mint-

ha valaki éppen most fordulna felénk. A fekete köpönyeg merevített, magas gallérjáról fehér pontszemek merednek ránk – a démoni alak fehér kesztyűs kezei pedig óvón emelkednek a megmaradt városi gyerekek fölé. (Ők ténylegesen szemben állnak velünk.) Misztériumjátékhoz méltón egyszerű és közvetlen találkozás ez a megnevezhetetlennel. Voltaképpen a játszma kezdetétől erre a pillanatra vártunk, de a játszma mégsem szolgált mást, mint e pillanatot késleltetését. S éppen a szigorúan és következetesen véghezvitt késleltetés kölcsönöz elementáris, megvilágosító erőt a misztériumpillanatnak, amikor az a játszma logikája szerint eljő. Innentől kezdve a történet kilép a formalizált emberi dráma – avagy a sakkjátzsma – teréből. A hátsó fal – amelyre az előbb még úgy vetült a kitért karú Inkvizitor árnyéka, mint egy feszület – most függönyként felemelkedik, s mögötte ismeretlen perspektíva tárul elénk. A naplemente színeiben fürdő levegőégben akasztott emberek lebegnek különböző pózokba merevedve (díszlet: Buchmüller Éva), miközben a zenekar osztott vonósain poszt-*Lothengrin*-grálhangok szólalnak meg (Fekete e ponton a díszlet kedvéért utólag tizenhárom ütemmel kibővítette az opera zenéjét). Aztán, ahogy a szerezcsen szolgálja *A rózsalovag* végén, úgy szaladnak át a színpadon kacagva a gyerekek – hiszen amit láttunk, az csak játék volt: a felnőttek halálos kimenetelű játéka.

Újra és újra kiderül, hogy a Magyar Állami Operaház énekesei kellőképpen ambiciózus rendező hatására voltaképpen mindenre képesek. Az eddigiekből nyilvánvalóvá válhatott, hogy Halász Péter rendezésében nem a legszokványosabb feladatokkal kellett megbirkózniuk: a folyamatos színpadi jelenlét, a marionettbábukéra emlékeztető mozgás, a színpadi viselkedés hagyományos – vagyis a hajdani híres direktor mondása szerint: slamos – reflexiről való teljes lemondás különös koncentrációt igényelhetett valamennyi résztvevőtől. Az előadást áthatotta az önnön korlátait meghaladó ember teljesítményének sajátos ethosza, ami pedig az egyik legjobb eszköz a néző bizalmának megnyerésére s az előadásba való involválására.

Hogy az énekesek a zene kívánalmainak mennyire feleltek meg, azt valamelyest máshogy ítélem meg akkor, ha az előadás kétszeri megtekintése után nem hallgatom meg partitúra mellett is a premierről készült hangfelvételt. Fekete a diszkrét hangmagasságokon nyugvó – lekottázott – énekes megnyilvánulásoktól a schönbergi *Sprechgesangon* át a prózai szövegmondásig sokféle megszólalási formát vár el énekeseitől. A hosszabb konverzációs szakaszokban, ahol e formák leggyakrabban váltják egymást, érezhető volt bizonyos hajlam az árnyalatok elmosására és a beszéd-szerű éneklés éneklésszerű beszéddé való ártérmezésére. De korántsem mindenkinél. Herczenik Anna mindvégig ragaszkodik szólama rögzített szövegéhez, ám ennél jóval többet is tesz. Választékos, finoman árnyalt éneklésével, artikulált megszólalásaival a maga teljességében – elfogódottságával, téblábolásával, szerencsétlenkedéseivel és belső kisugárzásával – állítja elénk Vilmos alakját, így téve hitelessé Fekete darabjának *ecce homo*-gesztusát. Balatoni Éva Lidiben egyszerre láttatja a nagyasszonyos allűrökkel rendelkező madámot, a magányos nőt és a szotérikus program elhivatottját. Színpadi gesztusai hol az empátia, hol az irónia irányába navigálják a nézőt. Balatoni mezzójának sötét fényű, melegséget árasztó magja van, de a dallamvonalak, amelyek ebből a magból kivirágognak, könnyen elérik fent és különösen lent azokat a határokat, ahol a megszólalás nagyobb ívei fénytörés áldozatul esnek. Fried Péter alkatilag és hangszínben is kiválóan alkalmas az Inkvizitor szólamának éneklésére. Feketén izzó basszusa erőteljes, de hajlékony – más kérdés, hogy szólamának rögzített hangjaihoz Fried talán nem minden esetben ragaszkodott az elvárható mértékben. Annak idején Monteverdi *Il Ballo delle Ingrate*-jának Plutójaként alakíthatta ki a szinte moccanatlan nyugalomnak és méltóságnak azt az állapotát, amelyben a személyiség a ki-

nyilatkoztatás közvetítőedényévé alakul; pókerarca akkor sem rezdül, amikor Inkvizitorként egy nehéz pillanatban laposüveget húz elő belső zsebéből, s alaposan meghúzza – hogy a Poroszló felajánlása megindítja, arról csupán mimikája árulkodik. Ambrus Ákos Bírójának képmutatásán kezdettől átüt a belső nyugtalanság, sőt rettegés; sokszor hatásos hektikussága olykor áttörte szólamának kereteit is. A Borbély az, aki túl sokat tud. Racionális helyzetfelismeréséből azonban a többi városlakó nem kíván profitálni – tudatállapotukat tekintetbe véve ez nem is nagy csoda. A Borbély személyiségében realitásérzék keveredik szentimentalizmussal. Ambivalens figuráját Sárkány Kázmér némileg megfakult-meggyengült baritonja s olykor elbizonytalanodó intonációja ellenére is elénk tudta idézni, zenei gesztusok megformálásával, finom poénon megjátszásával. Útőkepes és szórakoztató buffopárost alkotott Gerdesits Ferenc (Vörös) és Szüle Tamás (Kopasz); Mitilineou Cleo kiválóan énekelte – és ha kellett, visította – Vilmos hisztérikus nővérenek, Magdalénának koloratúráit. Szappanos Tibor Poroszlója a rá kirótt kilométerek teljesítése közben a szen-



Szüle Tamás és Gerdesits Ferenc

vedés, az engedelmesség és a belenyugvás hangján szólalt meg. Kesselyák Gergely vezénylése mindvégig üzembiztos összjátékot biztosított a színpadon és az árokban tartózkodó muzsikusok között, de ennél jóval többet is nyújtott: plasztikus hangzást, gondosan átvilágított szólamszöveget, jól megfogott hangszeres ízeket és akcentusokat, az érzékeny vonósállások éteri hangszínét, a formai átmenetek, fokozások és antiklimaxok tudatos felépítését.

### FEKETE GYULA: A MEGMENTETT VÁROS (Magyar Állami Operaház)

**SZÖVEG:** Eörsi István drámája alapján Eörsi István és Fekete Gyula. **KARMESTER:** Kesselyák Gergely. **DÍSZLET:** Buchmüller Éva. **JELMEZ:** Király Anna. **RENDEZTE:** Halász Péter.

**SZEREPLŐK:** Fried Péter, Ambrus Ákos, Sárkány Kázmér, Gerdesits Ferenc, Szüle Tamás, Balatoni Éva, Herczenik Anna, Mitilineou Cleo, Szappanos Tibor, Horváth Erika, Réder Katalin, Döbörhegyi Diána, Török Imre, Bakó Antal, Bódy Balázs, Ivanics Atilla, Renge Lída, Babay Nóra.