

CSONT ANDRÁS

Jó lapjárás az Operaházban

■ CSAJKOVSKIJ: PIKK DÁMA ■

Puskin *A pikk dáma* című elbeszélése 1833-ban keletkezett, a szöveg alapján írt Csajkovszkij-operát 1890-ben mutatták be. A két dátum közt szellemileg nem kevesebb történt Oroszországban, mint hogy megszületett Dosztojevszkij teljes életműve és részben Tolsztojé is. Puskin darabja egyrészt vérbeli romantikus alkotás, néhány E. T. A. Hoffmantól átvett rekvizitummal. És talán az sem véletlen, hogy a főszereplő német: az orosz Puskin szerint csak egy holdra bámuló germán (Hermann!) ábrándozó képes a tébolyig merülni képzelődéseibe. Ugyanakkor ez a gunyoros távolságtartás biztosítja az elbeszélés antiromantikus vonásait: Puskin nemcsak Hermann gúnyolja ki, de a szöveg legvégén egy félmosollyal tudósít az orosz liba, Liza (*nota bene*: Puskin egyik irodalmi apja, Karamzin nagy sikerű preromantikus regényének címe *Szegény Liza* volt) házasságáról: ugassa bár a német Hermann a pikk vagy a kárhozó dámát, a banalitás világa diadalmaskodik. A kártya és egyáltalán a pénzszerzés örületét Dosztojevszkij viszi majd a végletekig, nem csak az operával kapcsolatban unostig emlegetett elbeszélésében (*A játékos*), de *A kamasz* című, kevésbé ismert regényben is, melynek főalakja egész egyszerűen Rothschild akar lenni. Hogy a modern világban a pénz az egyetlen médium, mely a szabadság garanciája, ez Dosztojevszkij hőseinek egyik alap gondolata (gondoljunk csak a *Bűn és bűnhődés*, *A félkegyelmű* vagy *A Karamazov testvérek* egyik legfőbb konfliktusára). Szinte egzisztencialista eszme ez (nem véletlen Camus Dosztojevszkij-imádata), a szabadság és a választás teorémája. Csajkovszkij, noha sok tekintetben inkább Tolsztoj rokona – levelezett vele, és rendkívüli módon tisztelte –, mélyen átértezhetette a másik nagy kortárs író eszmevilágát; operája sokkal sötétebb, sokkal démonikusabb, mint Puskin elbeszélése.

Romantikusabb, magyarán szólva. Mint láttuk, Puskinnál némi ironia és kemény morális ítélet illeti a német Hermann, aki hamis istenek teremtette csalképeket üldöz, és ezért bukásában nincs semmi kataritikus elem, röviden: a kényszerzubbony csak azt kapja, amit megérdemel. Ráadásul a Liza iránti szerelem a novellában csupán színlelt érzésként lepleződik le, tiszt uram számító sarházi, aki csak a három kártya titka miatt férkőzik az ábrán-



Bándi János (Hermann) és Budai Lívia (Grófnő)

dos, kártyaiszonyos árvácska közelébe. Csajkovszkijnál Hermann szerelme eleinte őszinte (lásd a figura megkapóan melodikus ariózóját az első felvonásból), csak később hatalmasodik el rajta a téboly, és válik eszement poentórré – és bizonyos értelemben ez a folyamat az opera pszichológiai merituma. A Csajkovszkij teremtette Liza alakja sokkal romantikusabb, úgyszólván bővérűbb, mint a Puskin-féle drámai szende. Puskinnál esze ágában sincs a Néva veszejteni fiatal életét, helyette az érdekházasság révébe evez. Csajkovszkijnek azonban fontos volt alakja, és jellemző, hogy az eredeti librettóban (a zeneköltő testvére, Mogyeszt Csajkovszkij műve) egy idő után tökéletesen elfeledtek róla, olyannyira, hogy később maga a komponista érezte szükségét, hogy megköltse Liza öngyilkosságát, sőt, e jelenet szövegét is saját kezűleg írta. Ebben egyrészt a gyakorlati színházi ember mutatkozik meg, aki látja, hogy képtelenség, ha az egész harmadik felvonás női szereplő nélkül marad. Másrészt viszont Csajkovszkij művészi alkata mentes volt az ironiától, nála Liza tragikus hősnő, aki belepusztul Hermann iránti meddő szerelmébe. Vagyis mindenekelőtt esztétikai okokból kellett neki a Néva-parti jelenet.

A *Pikk dáma* romantikus opera abban az értelemben is, hogy véresen komolyan veszi a konvenciók, a szürke köznapok és a lázadó, szárnyalni akaró szubjektum világának szembenállását. A *Pikk dáma* zenei-dramaturgiai lényege a konvenció, a banalitás világa és a szabad szív közötti konfliktus. Csajkovszkij Nagy Katalin viszonylag felvilágosult abszolutizmusának korába helyezi a cselekményt, és ezzel két dolgot nyer. Egyrészt lehetősége nyílik a saját korához képest száz évvel korábbi zenei stílus parodizálására, másrészt ezzel megnyitja az utat a fő kollízió adekvát zenei ábrázolása felé: Hermann (és kis részben Liza) nagyjából a kromatikus romantika muzsikáját használja anyanyelvként, így teljesen világos stílári elkülönülésük is a XVIII. század kissé rokokó formanyelvétől. Csajkovszkij

a darabban már a függöny felnyílásakor egyértelműen fogalmaz, a nyári kertben játszódo jelenet vegyes kórossal, gyerekkarral (az utóbbi a *Carmen* katonai gyerekkórusának nyilvánvaló paródiája) maga a megtestesült banalitás és konvencionális. Ebben a légkörben mozog oly otthontalanul Hermann, noha már említett F-dúr ariózója eleinte csak csekély mértékben haladja meg a cárnői udvarra jellemző reprezentatív nyilvánosság (Jürgen Habermas fogalma) operai kereteit, hogy aztán a második, f-moll részben olykor már trisztános hangokat hallasson. A két világ elkülönülése akkor válik nyilvánvalóvá, amikor Tomszkij elbeszélésében felmerül a három kártya, a „tri karti” természetesen három hangból álló motívuma, mely lassan Hermann rögeszméjévé válik, amolyan fixa idea lesz, mint sokkal korábban Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* fő témája, mely szintén végigkíséri a művet. A három kártya teljesen kilöki a konvenció világából Hermann. A második felvonás első képében vadul be végleg a főhős. Eleinte sima Mozart–Gluck-paródiaként indul a kép, az álarcosbál vendégei fényes D-dúr muzsikára gyülekeznek, pontozott, indulószerű kórusuk után felcsendül egy kényes egyensúlyú sarabande, végül pedig Daphnis és Chloé bukolikus jelenete zárja a betétek sorát, az igaz, a hű szerelem apoteózis, mely ellenáll Plutó, vagyis az arany csábításának. Ebbe a kvázi-idézőjeles, levitézlett operába és stílusba illeszkedik a „valódi” opera, a jelen idő cselekménye, benne Jeleckij szerelmi valómása a hidegen elforduló Lizához, Hermann-nak a három kártyával kapcsolatos látomásai, valamint az éjszakai randevű megbeszélése Lizával. A jelenetet Nagy Katalin cárnő váratlan megérkezése koronázza meg, aki persze eredetileg láthatatlan szereplő, hiszen még színpadra lépése előtt lehullik a függöny. A budapesti előadás egyik remekül épés ötlete, hogy ezúttal fizikai valójában is megjelenik: a csárdáskirálynő szerű jelmezt kapott hölgy mozirevüs mozdulattal dobja a magasba szép karjait. (És az sem elhanyagolható, hogy a cárnő kísértetiesen emlékeztet a „bábuskára”, vagyis a kártyatitkot őrző Grófnőre – Hermannunk döbbenet nézi groteszk alakját.) Erre a képre felel a felvonás második jelenete: Hermann a Grófnő hálószobájában. A bevezető A-dúr zene a vonósok sóhajmotívumával szinte misztikus éjszakai hangulatot teremt, a Grófnő szolgálói hadától kísért megjelenése félelmetesen groteszk, ezt a rendező, Vagyim Milkov nagyszerűen oldotta meg: a női kar a színpadra behátrálva kíséri az öreg arisztokrata hölgyet. Ezután következik Csajkovszkij egyik legzseniálisabb ötlete. A félálomban lévő „bábuska” egy régi operai dallamot dúdol maga elé: idézet ez a kor egyik legnagyobb dalszínházi sikeréből, Grétry *Oroszlán-szívű Richárd* című, 1784-es darabjából, vagyis a Grófnő ifjúkorából. Megint a konvenció világában vagyunk, de a zeneszerző oly leleménnyel hangszereli újra ezt az egyébként meglehetősen igénytelen, bár megkapó h-moll dallamocskát, hogy az – legkivált a basszusklarinet lehajló skálamenete révén – mintegy gyászindulóvá nemesedik, a fáradt, elhasználó-

dott asszonyi test, az egykori „moszkvai Vénusz” rekvijemje lesz. És a konvenció ezúttal kísérteties emlék is: a Grófnő mintegy a túlvilágról beszél már, megelőlegezve ezzel későbbi megjelenését, amikor „valóban” kísértetté válik. De Csajkovszkij a harmadik felvonás első képében még tovább megy. Amikor a sírból visszatérő Grófnő megjelenik Hermann-nak, hogy elmondja a kártya titkát, nem túl kurta monológját mindössze egyetlen egyvonalas „f” hangon éneklí el; e monoton repetíció tökéletes egyszerűséggel és szemléletességgel ábrázolja a hullamerevséget.

Hermannhoz hasonlóan Liza is a konvenció világából érkezik: az első felvonás második képében barátnői körében látjuk és halljuk, tüllben és fodorban, viháncolva a szaténzalomban – *comme il faut*. Az ebben a világban kötelező, zongorakísérettel ellátott házimuzsikálásában nem kevesebb, mint három betétdal hangzik el: Liza és Pauline duettje, aztán Pauline románca, végül pedig a lányok orosz népdalt idéző kóruskaja. Ez mind a hangot öltött banalitás és konvenció (és nem csupán praktikus okból éneklí a Pauline-t játszó énekesnő Daphnist a második felvonás udvari közjátékában – mindketten a sablonok világában születtek). Ebből a környezetből szakítja ki Lizát Hermann; csakhogy nem a konvenció értelmes tagadásába, hanem a tébolyba rántaná a drámai szendét. Szegény Liza, valóban.

Ha jól láttam, a rendező Vagyim Milkov is legkivált a konvenció és a romantikus örület szembenállása alapján irányította a színpadi játékokat. Az első felvonásban még semmi különös nem történt, a játék konvencionális volt (olykor talán túlzottan is), a második felvonás már közeledett a látomáshoz, a harmadikban pedig, különösen a játékbarlangban zajló záróképben, nyilvánvaló lett, hogy elsősorban az eszelős Hermann szemszögéből látjuk a színpadot és ezzel a világot. A díszlet (Viktor Volszkij átgondolt és a műhely által szépen kivitelezett munkája) is ennek megfelelően változott, ahogy haladt az idő, úgy lett egyre üresebb a színpad, eltűntek a barokk-klasszicista szobrok, hogy átadják helyüket a lélek színpadának, mondhatni. A bevadul, agresszív vá váló banalitást is remekül sikerült megjeleníteni, mégpedig az operát záró képben, a kártyások kórusában, melyet összefogó zva, vad kólóként táncolnak végig ezek a részeg vadbarmok: ez háttorzongató volt.

Jurij Szimonov vezetésével a zenekar első osztályú teljesítményt nyújtott, nagyon plasztikusra sikerült a Grófnő hálószobájában játszódo jelenet, remekül szólt szinte minden szólam, különösen a fafúvósok. Szimonov nagyon is tisztában van a Fritz Busch által megfogalmazott dilemmával: az operadirigálásban a legnagyobb

Bándi János és Maria Gavrilova (Liza)

Mezey Béla felvételei



probléma, hogy mikor legyen visszafogott és mikor legyen elengedetten harsány a zenekar. A hangszeresek most soha nem nyomták el az énekeseket, de amikor kellett, például a második felvonás bevezetőjében, megmutatták erejüket.

Az előadás egyik legfontosabb hozadéka, hogy az énekeseknek sikerült *ensemble* produkciót nyújtaniuk, senki sem volt lehangolón gyenge, még Pauline kis szerepében (Meláth Andrea) is elsőrendűt hallottunk. A két orosz, Andrej Breusz (Jeleckij herceg) és Anatolij Fokanov (Tomszkij gróf) a stílus fölüeny ismeretében énekelt, feltárva e két arisztokrata nemes jól nevelt szellemi ürességét. Bándi János feltehetően élete egyik legkomolyabb alakítását adta; sikerült érzékeltetnie, milyen nagy utat jár be ez a gátlásos, üres zsebű tisztecske az elfogódott hősszerelmestől egészen a pisztolyt rántó tébolyultig. Végső bordala a kártyaszobában, közvetlenül a sorsszerű utolsó tét előtt, igazi nagy tett: Hermann itt, mivel úgy sejtí, hogy az ásszal pillanatokon belül roppant vagyona ura lesz, és felrepül az égbe, az élet semmisségéről monologizál: minden csak játék, voltaképpen semminek sincs értelme. Bándi megmutatta a nihilt, megmutatta ennek a szerencsétlen flótásnak a mélységes szánalmasságát: amolyan fiók-Jago lett. Rádásul szinte tökéletes orosz kiejtéssel. Szerelmi társa, a Lizát adó Maria Gavrilova nem bizonyult tökéletesen méltó zenei és színészi partnernek, noha ő is megtette, ami tőle tellett. De sem a színpadi jelenléte, kisugárzása, sem a hangja nem elég átütő és karakteres – igaz, a szerep kissé talán egysíkú, lélektanilag nem oly gazdag és bonyolult, mint Hermanné. Így aztán az előadásban a Grófnő lett a kártyabolond tiszt valódi ellenfele. Számomra Budai Lívia alakítása az est abszolút csúcspontját jelentette: a már idézett Grétry-dalban a lehető legkevesebb eszközzel sikerült megjelenítenie egy, a sir felé tartó őregasszony egész múltját, hajdanvolt sikereit, mostani törődöttségét, hogy kísértetként aztán hajmeresztően látomászerűen legyen.

Szóval egészében jól sikerült ez a bemutató, két kimagasló alakítással, szép ruhákkal, átgondolt rendezői és karmesteri koncepcióval. Zsótér rendezése mellett az évad legjobb produkciója.

**PJOTR CSAJKOVSKIJ:
PIKK DÁMA
(Magyar Állami Operaház)**

DÍSZLET: Viktor Volszkij. **VEZÉNYEL:** Jurij Szimonov. **RENDEZŐ:** Vagyim Milkov.

SZEREPLŐK: Jurij Maruszin, Fokanov Anatolij, Andrej Breusz, Daróczy Tamás, Valter Ferenc, Szilágyi Imre, Zsigmond Géza Ferenc, Budai Lívia/Mészöly Katalin, Bátori Éva, Meláth Andrea, Jász Klára, Szepessy Beáta, Szűcs Árpád, Péchy Kornélia/Wierdl Eszter.

Hadd idézzem fel először egy *másik* magyar opera ősbemutatóját, amelyre még tavaly ősszel került sor, s amelyről e helyütt be is számoltam.

Tallián Tibor ezzel kezdte Fekete Gyula operájáról szóló kritikáját: „Nem volna szabad írnom *A megmentett város*ról. Nem lehetek tárgyilagos bírálója. *A megmentett város* szövege az 1960-as évekből származik, és magán viseli a kor bélyegét. Engesztelhetetlen haraggal tekintek vissza az 1960-as évekre, benne akkori önmagamra.” (Muzsika, 2003. január) Én mindenesetre nem éreztem úgy, hogy a művészi tett, amely az Eörsi-darab nyomán Fekete Gyula zenei-drámai koncepciójában és Halász Péter színpadi víziójában öltött testet, megkerülhetlenül szuggerálta volna a hatvanas évek kontextusában való elhelyezést. Annak ellenére sem éreztem így, hogy nem maradt előttem teljesen rejtve: Eörsi színműve, ha nem is azonos, de bizonyos tekintetben éppen azzal a drámai típusal rokon, amelyet a magyar operaszerzés a hatvanas és hetvenes években szinte kizárólagosan kultivált – a „heroikus misztériummal” tehát, amely a kiválasztott, megváltó hős és az eredendő bűn állapotában leledző társadalom konfliktusát modellezi. Emellett úgy gondoltam, hogy mindaz, ami a Fekete-operában figyelemre méltó, messzemenően igazolja a mégoly kockázatos alászállást „az 1960-as évek irodalmi limbusába”. Nem gondolja ezt másként az *Utolsó keringő* utáni önmagam sem. De most már az a benyomásom támadt, hogy az újabb magyar operai termésről szólva a hatvanas évek fantomját – eme meghittén magyar, állami, operaházi fantomot – egyszerűen nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Az 1960-as évtized a magyar zenés színpad történetében annak a műnek a berobbanásával kezdődött, amelyet egyik első méltatója, Pernye András az évtizedek óta várt új magyar opera születéseként ünnepelt. A népi-nemzeti stílust felmondó fáziskéséses zenei modernizmus, amelyet a korai kádárizmus művészetideológiája „kritikai realizmusként” igyekezett elkönyvelni a bevételi oldalon, olyan színpadi anyagon csiszolhatta oroszánkörmeit, amely a történelmi-kollektivistá problematika háttere előtt voltaképpen privát sorsdrámát állított a középpontba. Petrovics Emil Hubay Miklós szövegválogájára írt *C'est la guerre*-je 1944 őszének Magyarországon játszódik. Aligha meglepő, hogy a bemutató kritikusaiknak jó része, miközben a „fasizmus”, a „háború” és a „humanizmus” szembenállásának felmutatásáért magasztalta a művet, egyúttal el is marasztalta, amennyiben megállapította, hogy a szerzők elmulasztották a konfliktus cselekvő, harcok kidolgozását. Megemlítendő, hogy a darab fogadtatástörténetének egy későbbi szakaszában hallgatólagosan megfogalmazódott az a felismerés, miszerint a Hubay-szöveg vajmi keveset kezd a „fasizmussal”. E szó, ha minden igaz, egyszer sem szerepel Breuer János 1979-es tanulmányában, amely – az értelmezés horizontját akarva-akaratlanul egzisztencialista irányba tágítva – az opera kapcsán általánosságban beszél az emberi kisvilágot fenyegető ellenséges külvilág megjelenítéséről (noha arról azért nem tud lemondani, hogy a darab értéktételezését a kisvilág középpontjában álló asszony „tevékeny humanizmusában” lelje meg).

Akárhogyan vélekedjék is az ember Petrovics első operájáról – s lehet annak örülni, hogy e vélekedéshez a darab 2001-es operaházi felújítása alapot ad –, egy mai magyar operaszerzőnek minden oka meglehet rá, hogy ne lépjen bele a *C'est la guerre* folyójába, sőt messzire elkerülje azt. Nem pusztán azért, amit leegyszerűsítve a magyar (zene)drámai modernség korspecifikus ellentmondásosságának nevezhetünk. Hanem, mondjuk, az autonómia iránti igény miatt is. Autonómián persze senki sem az újat mondás penzumát kéri számon a posztmodern kor fiától és lányaitól, hanem elsősorban az önmagunk felépítését szolgáló tájékozódás, anyaggyűjtés és válogatás szuverenitását, illetve merészségét. A fantomok kijátszását.

Madarász Ivánnak az *Utolsó keringő* kompozíciójához kapcsolódó első választása végzetesre sikeredett. Görgy Gábor 1964-ben, mellesleg tehát Eörsi előbb emlegetett drámájával azonos évben írta *Délutáni tea* című egyfelvonásosát, amelynek nyomán az *Utolsó keringő* librettója a kilencvenes években megszületett.

A *Délutáni tea* kísértetiesen emlékeztet a *C'est la guerre*-re.

A cselekményt, azaz a cselekménytelenség drámáját mindkét librettó polgári lakásba helyezi, még pontosabban a magyar *ancien régime* keresztény úri középosztályának otthonába. A lakásban itt is, ott is teát szolgálnak fel a szereplőknek. Ennél fontosabb, hogy a lakás döntő szerephez jut a drámai fordulatok topográfiai leképezésében: a nagy kérdés a *C'est la guerre*-ben és az *Utolsó keringő*-ben is az, hogy ki juthat vagy legalább lehet be a lakásba, s kinek kell onnan távoznia. Nem csoda, hogy a bejárat mindkét darabban meghatározó tényezővé válik: míg Hubaynál csengővel és álkulcsokkal operálnak, addig Görgyénél mindenki a megvetemedett ajtóval küszködik. Odabent a sajátnak és alakíthatónak hitt élet, odakünn a halál (a változtathatatlan sors) uralkodik. Eleinte legalábbis ez a látszat. Kell-e mondani, hogy a főszerepet játszó úriasszonyok mutatkoznak a legeredményesebbnek a bent maradásban: Hubay Felesége és Görgy Asszonya? Mindkettőjüknek két fontos embere van. A Feleségé a Férj és a Szőkevény (a házibarát); az Asszonyé a Férj és a Férfi (a fiú). A nők igyekeznek e férfiúkat a lakásban tudni, s ott