

CSONT ANDRÁS

Rendezői duende

■ SZOKOLAY SÁNDOR: VÉRNÁSZ ■



Federico García Lorca egy 1930-ban keletkezett cikke (A „duende”) kulcsot kínálhat egész művészetéhez – és közvetve talán Szokolay Sándor operájához is. Esszéjében valami speciálisan spanyol vagy latin jelenséget próbál megmagyarázni a költő, olyasvalamit, ami e kultúrkörön kívül bizonyos fokig értelmezhetetlen. Északi észsel alig fölérhető fogalom a duende; titok, „melyet mindenki érez, de semmiféle filozófia nem képes megmagyarázni”. A duendét vagy érzi valaki, vagy nem, ráadásul: „erő, nem pedig cselekvés, harc és nem gondolkodás”. A fogalmi kifejtéssel ezért García Lorca nem sokat bajlódik, beéri néhány roppant erős vagy legalábbis annak vélt hasonlattal, metaforával. Csak annyit tudunk meg, hogy a duende „perzseli a vért, mint egy üvegszilánkokból gyúrt kenőcs”. Nocsak.

Egyszóval meglehetősen parttalan kategória, mi, kevésbé déli temperamentumú emberek feltehetően sok ellenérzéssel, olykor viszolyogva követjük e kissé (vér)gőzös fejtegetéseket, melyekben a legnagyobb szerepet a föld, a vér, a kés és a halál játszószák. Az állatok közül pedig a bika említendő. A *duende* cseppfolyós és szerföltt misztikus fogalma azonban a legnagyobb érték García Lorca esztétikájában, és ez már elgondolkodtató. Ha egy ennyire megfoghatatlan, mintegy természeti jelenségként működő fogalom a legfőbb spanyol jó, akkor a más kultúrában felnőtt ember tanácstalanná válik, hiszen fogalma sem lehet róla, egy adott művész játékában vagy alkotásában van-e *duende* vagy nincs. Márpedig nélküle nem létezhet nagy művészet – García Lorca szerint. Az általa felhozott egyik példa a legbeszédebb: „Néhány évvel ezelőtt egy Jérez de la Frontérában tartott táncversenyen az első díjat egy nyolcvanéves öregasszony vitte el gyönyörű nők és vízsugár derekú lányok előtt, csupán azal, hogy felemelte karját, felvetette a fejét, és toppantott egyet a deszkán.” Na persze, ebben a dobantásban volt *duende*: „és győznie kellett, és győzött is ez a haldokló *duende*, amely már a földön vonszolta végig rozsdás késekből vert szárnyait.” De mit tegyen az, aki számára néma e *duende*? Annak nem nyílik meg e művészet, annak bizonyos fokig csak halandzsa, jobb eset-

Rálik Szilvia (Menyasszony)

ben egzotikum marad. És aligha tagadható, hogy García Lorca bizonyos művei csak nehezen megközelíthetőek egy északi agy számára.

Mi sem természetesebb annál, hogy a *duende* „legnagyobb tere a zenében, a táncban és a szavalásban nyílik, mert ezeknek élő testre van szükségük, hogy tolmácsolja őket. Ezek a szüntelenül születő és elhaló formák s körvonalai a valóságos jelenből emelkednek ki.” Szóval a *duende* egyben határozottan testi jelenség, és ez feltehetően megint déli vonás, az előadó és a megjelenített szellem egysége: a test itt nem pusztán eszköze, de hordozója a művészetnek. Ám a test ki van téve a romlásnak, a test meghal, és a halál kultusza az egyik legtipikusabb vonása a *duende* kultúrájának. „A halál minden országban befejezés. Jön, és a függöny legördül. Spanyolországban nem. Spanyolországban széthúzzák a függönyt. Nálunk sokan a haláluk napjáig élnek a négy fal között, s csak akkor viszik ki őket a napra. Spanyolországban a halott is sokkal élőbb, mint a világ bármely más táján: arcéle metsző, mint a borotva éle.” Színpadias a *duende* szelleme, felfokozottan testi, a zenében, a táncban, a teatralitásban érzi magát leginkább otthon, nem mondhatjuk-e tehát, hogy gyanúsán operai jelenség?!

A *duende* ráadásul valami folklorisztikus fenomén is – García Lorca bőséggel idéz a népdalokból –, és ez megint művészetének középpontjába visz. Előszóval nevezik őt a népies szürrealizmus egyik nagy költőjének, és joggal: dalaiban, cigányrománcaiban sikerült átszellemitenie, és mintegy metafizikai telítettséggel ellátnia a spanyol népköltészet minden elemét; e tekintetben Bartók rokona.

Bartók meg Szokolay Sándor mestere, és akkor már helyben is vagyunk. Az 1964-ben bemutatott *Vérnász* a magyar kultúrának éppen abban a szakaszában keletkezett, amikor a már emlegetett népi szürrealizmus a delelőjére hágott. Ugyanebben az évben jelent meg Weöres Sándor egyik legnagyobb könyve (*Tűzkút*), de a kor legünnepeltebb, legnépszerűbb költői vitathatatlanul Juhász Ferenc és Nagy László. Mindketten 1965-ben adják ki legfontosabb kötetüket (*Harc a fehér báránnyal*; *Himnusz minden időben* – az utóbbiban Nagy László leggrandiózusabb versei, a *Menyegző* és a *Zöld Angyal*; közsímet az is, hogy García Lorca cigányrománcainak éppen ő volt a legihletettebb fordítójuk). Nehéz elgondolni, hogy nincs összefüggés Szokolay művészete és e tendenciák között. És az opera jelentős sikere is erre utalhat: a zeneszerző az akkori magyar korszellem törvényes megtestesítőjeként jelenhetett meg a közönség tudatában.



Kovács Annamária (Halál) és Klein Ottokár (Hold)

Azóta nagyot fordult a magyar világ. A József Attila örökségével dúsitott népies szürrealizmus, a költői Ént a végletekig puffasztó, a kizárólag a nagyszabásút, a monumentális elfogadó, a humort, (ön)íroniát nem ismerő újsamanizmus hitelét veszttette, a mindenekelőtt Petri és Tandori által végbevitt költői kopernikuszi fordulat sokkal bonyolultabb, a költő és a világ közt több közvetítést ismerő izgalmat kínált és kínál ma is. Ezzel párhuzamosan a zeneszerzés is nagyjából szakított Bartókkal, vagy árnyaltabban fogalmazva, belátta hogy – miként azt Petri József Attilával kapcsolatban megfogal-

mazta – öröksége közvetlenül nem folytatható, elég, ha itt az Új Zenei Stúdió vagy az akkor még Magyarországon élő Kurtág György működésére gondolunk, aki a legnagyobb hatást tette az ifjú magyar élgárdistákra. Ebben a mára radikálisan megváltozott szellemi légkörben került sor Szokolay művének reprízére.



Vadász Dániel (Völegény) és Kovács Annamária (Anya)

Értékes, szép előadás keletkezett. Mondhatni, van benne *duende*. Ez legkivált Kovalik Balázs érdeme, aki teremtő módon számolt az elmúlt negyven év esztétikai változásaival, és megnyerve a szerző beleegyezését jelentősen lerövidítette a darabot. Ezzel jó

szolgálatot tett. A szünet nélkül játszott, nagyjából másfél óras változat koncentráltabb, feszültebb, mint az eredeti. Bizonyos fókig oratorikus hangulatú az opera, és bár, mint említettem, némileg veszendőbe ment a szerelmespár jellemrajza, az például kimondottan jó döntés volt, hogy a hosszú esküvői jelenet, a legkülönfélébb és sajnos, inkább pusztá betétnek ható lakodalmi köszöntések elmaradtak. E kórusrészek a régi kodályi–bartóki örökséget folytatták, persze magas színvonalon, sok invencióval, de mégis kevésbé haladva meg az epigonizmust, ráadásul gátolva a dráma kibontakozását. Most inkább balladás az alapérzés, az egykor kissé verista opera (mert Bartók és Kodály mellett, mondjuk, *A köpeny* Puccinija hatott leginkább Szokolayra) eltolódott a misztériumjáték irányába.

A *Vérnász* (akár a dráma, akár az opera) egyik tárgya feltehetően a halál, mégpedig csupa nagybetűvel. Láttuk, a halál kultusza eminensen spanyol jelenség. Az operát bevezető kórus (Kovalik Balázs rendezésének remek ötlete, hogy a kart mindvégig a színpad hátterében tartva ekként amolyan görög kórusá alakítja) csavart menetű kromatikum melizmája is a halált jeleníti meg, ez egyben a zene egyik vezérmotívuma. De miféle halál ez? García Lorca darabjában még van némi szociális értelme: az Anya már az első jelenetben megcsendíti a vérbosszú motívumát, fokozatosan kiderül, egészen pontosan az esküvői részben (második felvonás második kép), hogy Leonardo családja a felelős az Anya férjének és egyik fiának haláláért. (És korántsem mellékesen az is világos, hogy az Anya családja gazdag, míg Leonardóék inkább szegények. A Menyasszony tehát érdekházasságot köt bizonyos értelemben.) Mindez fölülte homályos a librettóban. Az Anya késről, vérről, fegyverekről vizionál, de ez csak amolyan általánosság marad. Ez az általánosság, vagy mondjuk, univerzalizmus a sorstragédia felé vinné a formálást, de hát szintén szöveves nehéz sorsot látni itt, olyasvalamit tehát, ami vakon, szükségszerűen csap le, és pusztítja el az embereket. A Hold feléptetése persze a misztikum, a sorstragédia irányába mutat, és feltehetően ez volt García Lorca szándéka. (Se szeri, se száma a Hold misztériumát dicsőítő verseinek.) De a sors helyett itt inkább pusztán a test szava hatékony; a véré, spanyolos szóhasználatban. Ahogy az Első Favágó mondja: „Türtözködtek, amíg bírták, de végül erőt vett rajtuk a vér. A vér szavát követni kell.” Akkor ez sima szexuális ügy, mondhatnánk kelet-európai epével, ám ennek ellentmond, hogy a Menyasszony szűként kerül ki a lányszöktetésből. Hol maradt hát a vér? Az utolsó pillanatban győzött a morál? De ha igen, akkor miért olyan nagy ügy ez az egész? Valahogy a dráma tétje kerül ekkor veszélybe, és szarkasztikusabb agyban már meg is születet a gondolat: sok hűhó semmiért. Ez a halál nem egyetemes úr, inkább csak dekorum. És nem érezni a vér szavának hívását sem, nem érezni a szerelmesek szexuális megszállottságát. Különösen igaz ez az új, Kovalik által meghúzott változatra. Az eredeti operában szerepel egy szerelmi kettős; Leonardónak és a Menyasszonynak itt nyílik alkalm, hogy elmondják egymásnak szenvedélyüket: „Kín és tűz, / Hajt és űz!” A mostani verzióban ezt kihúzták, így még kevesebb maradt kettejük megmetyelzettségéből. És már az eredeti verzióban is alig látszott a Völegény alakja (a húzások egyébként az ő szerepét érintették a legkevésbé). Egyetlen emlékezetes mozzanata akad, amikor az első jelenetben megpróbálja csitítani a késtől és vértől felőrülten vizionáló anyját: „Anyóka, nyanyóka, édes nagymamóka”. Ártatlan, naiv fiú, és aligha érezhető, hogy sok kedve lenne az öldökléshez. A konvenció azonban sodorja: ha megszóktették a feleségét, kést kell ragadnia, hívja a *duende*. Aztán persze lemészárolják ezt a voltaképpen még meg sem született ifjút.

Mezey Béla felvételei

A valódi főszereplő természetesen az Anya. Szinte egész idegzetét uralja az ölés képze, az első jelenet nagy monológja csakis

erről szól, a gyilkolástól való undorról, a fegyverekkel szembeni iszonyról. De aztán őt is elkapja a konvenció, a szokás vasrídge törvénye, ebben a faluban ölni kell, és természetes, hogy ő vezényli a szokott szerelmesek utáni hajszát: „Eljött a vér nagy pillanata!” Valahogyan a szociális, mondjuk, móríci parasztdráma keveredik itt a misztikus sorstragédiával; leegyszerűsítve úgy mondhatnánk, a népies elem a szürrealizmussal. De hát nem éppen ez García Lorca művészetének lényege? Igen, de a költészetben ez gondtalanul megvalósítható, és még az olyan darabokban is teremtő erejű, mint, mondjuk, a *Don Perlimplín és Belisa szerelme a kertben*, melyben a líra (és a költészet emelt próza) anyanyelvünk dalol. És a legkevésbé sem véletlen, hogy a *Vérnász* mint dráma gyakran él a költészet eszközeivel, számtalan dal, vers szólal meg a prózába ágyazva. De végül mégsem tudjuk, mit olvasunk/látunk, a társadalmi dráma és a lírizáló misztériumjáték egymás torkának ugrik. Azzal, hogy a társadalmi elemet csak nyomokban hagyta meg a drámából, az opera egyértelműen a misztériumhoz, a szimbolikus sorsdrámához közelítette a formálást. És ezt a vonalat erősíti meg az új rendezés.

Kovalik fekete-fehér darabot rendezett és gondolt végig. A halál persze fekete, és természetesen vakítóan fehér a Völegény inge (noha az első jelenetben látjuk, hogy alatta fekete trikót visel!), fehér a Hold, és fehér a feleség karjában ringó kisgyermek, pontosabban a csecsemőt szimbolizáló gyolcslepel. Mondhatnánk, a fehér az élet színe, de ez tévedés, hiszen a szemfájdítóan fehér Hold kimondottan a Halál szimbóluma. Meg persze a szexuális megszállottság is, a telihold bujálkodásra buzdító természeti ereje tagadhatatlan. (És tagadhatatlan, hogy García Lorca költői gondolkodását is megszállta a fehér és a fekete ellentéte, gondoljunk csak a csodálatos *Torreádorsírató* soraira Nagy László fordításában: „Ó fehér fal, Spanyolország, / Ó kín fekete bikái!”)

A díszlet, Horgas Péter remek munkája tökéletesen szolgálja a rendező elgondolását. Az egyik oldalra nyitott, a másik oldalra viszont zárt a fekete tér. A bal oldali díszleteletről, mely legkivált egy gördeszkapályára emlékeztet, folyvást legurulnak a szereplők; nekirontanak, de mintegy visszapattannak a falról, a sors elől nincs menekvés. A másik oldal felé nyitva áll az út, de mindig csak a peremig mennek el, vagyis e kijárat illúzióinak bizonyul. Másrészt persze a darabban rendkívül nagy szerephez jutó Holdra is emlékeztet e tér; a sarlóra, mely vág. És vág persze a kés is, a darab legfontosabb tárgya vagy szimbóluma. A Hold a késsel azonosul, szövegszerűen is: „Fényem pengét fen! / Csillogó, hosszú pengét élesít fényem!” A szerelmek mintegy a Holdba bukhatnak bele. Ezért nagy jelentőségű Kovalik ötlete, hogy a darabot bevezető zenekari részben mintegy eltáncoltatja a Holddal és az Anyával a gyilkolást. Szép, okosan átgondolt jelenet, de mégis úgy vélhetjük, kissé szájbárogós. Az ilyesfajta pantomim mindig veszélyes, mert csak egyetlen irányba engedi a néző képzeletét, és ily módon némileg gúzsba köti. Sokkal mélyebb ennél a másik pantomim, Leonardo és a Völegény kispárba. Amolyan tüzes, *duendével* telt spanyol táncot jár a két *macho*, és ez kettejük konvencionális hímségének roppant bírálata. Már-már szatírba hajlik, ahogy ezek a végtelenül szűk szellemi horizontú férfiak önmaguk torreádoraként táncolják el kakasos sérelmüket. Dobbanatnak, móríkálják magukat bosszúszomjas hevületükben. Ám ez csak a dolog egyik oldala. A párbajtánc legvégén nem stilizált szűrást látunk, éppen ellenkezőleg, a vetélytársak kezét fognak, és a halálban egybeforrva fektetik le egymást a földre. Talán ez Kovalik rendezésének legmegrázóbb, legsokatmondóbb pillanata. Egyrészt bemutatja a két fiú végső azonosságát, másrészt halálukban kibékíti őket egymással. És miért is ne, hiszen magasabb értelemben mindketten csak áldozatok. Szociálisan a konvenció halottjai. Misztikusabb értelemben a Halál (a Hold) és az Anya áldozatai.

Hogy a Halál és az Anya azonos, pontosabban két egymást feltételező és kiegészítő princípium, az Kovalik rendezésének döntő fontosságú mozzanata. Az Anya a legmélyebb elv ebben az előadásban. Oldó és kötő szellem, földanya és pusztító démon. Láttuk, a dráma elején eltáncolta a halállal azonosított Holddal a gyilkolást. Kovalik ráadásul megkettőzi szerepét, az eredetiben a Koldusasszony maszkjában fellépő Halált ezúttal az Anya énekli és játssza. Ez megint sokat hoz a szellemi konyhára. Hiszen a Halálban testet öltött Anya maga viszi a végzetébe a fiát, amikor az erdőben tévútra, pontosabban a helyes irányba csalja, vagyis Leonardo késébe. Szociális célját is eléri, hiszen Leonardo szintén elvérzik, betelt tehát a bosszú.

Ehhez a roppant értékes, abszolút eredeti és a szó minden értelmében izgalmas rendezéshez (melyben csak a túl sokat gomolygó szárazjéggöz gáncsolható) nem társult méltó zenei nivå. Ha Kovalik a húzásokkal valójában újjáteremtette a régi operát, akkor zeneileg viszont sajnós a régi előadáshoz kell visszamenünk, melyet kitűnő lemez örökített meg, Komlóssy Erzsébettel, Faragó Andrással, Házy Erzsébettel a főszerepekben (CD-n: Hungaroton Classic, 1989. HCD 11262–63). A mostani előadást Oberfrank Péter jó tempókkal, a szólamokat gazdagon kidolgozva dirigálta, a zenekar meglehetősen ihletetten adta elő a partitúrát, kitűnő ütőhangszeres teljesítményeket hallhattunk. Az Anya és a Halál szerepében Kovács Annamária mindkét általam látott előadáson (szeptember 27. és 30.) jobbnak tűnt, amikor magára öltötte a Halál maszkját – mintha jobban érezné magát színészként is a stilizálást követelő szerepben –, Anyaként nem volt képes megjeleníteni ennek a mélyen sebzett asszonynak a fájdalmát, megszállottságát, sokféle demontól gyötört testét és lelkét. Nagyon szép és megrázó Wierdl Eszter (Feleség) alakítása: nagyszerűen táncolja el a csecsemőjét jelképező fehér fátlyallal Leonardo lovaglását, és azt, hogy e ló voltaképpen agyontapossa a kisgyermeket. Rálik Szilvia meglehetősen érdektelen Menyasszony, hangilag bizonytalan, a magas regiszterben kissé durva; színészként mintha nem egészen értette volna, milyen előadásban vesz részt. Balatoni Éva megfelelő a Cselédasszony szerepében, bár játéka eléggé kőkorszaki.

A férfi egységesen gyenge teljesítményt nyújtottak. Vadász Dániel mind zeneileg, mind színészként abszolút jelentéktelen a Völegény szerepében. Réti Attila (Leonardo) erős színházi jelenés, robusztus férfi, nem pusztán *macho*, hanem szenvedő, érző lény is, de énekesként olyan gyenge, hangja minden regiszterben sebezhető teljesítményt nyújtott, hogy az kínosan hatott.

Minden dicséret megilleti viszont a kórust, a tagok abszolút fegyelmelmeztelen hajtották végre a rendező nem egyszerű utasításait (megint világosan látszott, hogy Kovalik egyik nagy erénye a tömegek mozgatása, és ez általában is az operarendezés egyik legfogasabb kérdése), és bár erősen meghúzott anyagot kaptak, mindvégig gyönyörű, telt hangzást produkáltak.

Mindent összegezve a *Vérnász* felújítása jelentős operai esemény. Egy nagy tehetségű rendezőnek sikerült megújítani egy részben elagott darabot.

SZOKOLAY SÁNDOR: VÉRNÁSZ (Magyar Állami Operaház)

Federico García Lorca tragédiáját fordította: Illyés Gyula. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **KOREOGRÁFIA:** Horváth Gábor. **KARMESTER:** Oberfrank Péter. **KARIGAZGATÓ:** Szabó Sipos Máté. **RENDEZŐ:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Kovács Annamária, Vadász Dániel, Balatoni Éva, Réti Attila, Wierdl Eszter, Tas Ildikó, Rálik Szilvia, Vajda Júlia, Airizer Csaba, Bretz Gábor. Rezsnyák Róbert, Hábetler András, Hantos Balázs, Klein Ottokár.