

# A kozmosz lakója

■ BESZÉLGETÉS KESSELYÁK GERGELLYEL ■

– Igazi sikertörténet már az eddigi pályád is. Karmesterverseny-helyezések és külföldi vendégszereplések sora mellett végigvezényelted az ország zenés színházait, megalapítottad és igazgattad a miskolci színház operatagozatát és a miskolci operafesztivált, aztán az Operaházhoz szerződöttél, ahol most rendezőként a Don Giovannival debütáltál. „Hivatatosan” mi vagy az Operában? Karmester? Rendező?

– Karmester és főzeneigazgató-asszisztens. Ha újra születnék, akkor sem választanék mást, mint a vezénylést, az operadirigálást, és semmiképp nem szeretném felcserélni a pálcámat a rendezői székkal. A rendezés akkor érdekel, ha olyasmint állíthatok színpadra, amihez kedvem van. Egyébként a karmesteri pályám is profitál a rendezésben szerzett tapasztalataimból: fantasztikus kirándulás. Egészen máshogy nézek föl a színpadra a zenekari árokból. Szerintem jobb operakarmester lettem attól, hogy rendeztem.

– Értsem ezt úgy, hogy tudatos választásod volt a rendezés?

– Nem. Egyetlen vágyam volt, hogy az első operát, amit életemben dirigáltam, a *Rigolettót*, öreg karmesterként egyszer majd megrendezzem. Amikor Kovalik Balázs nem tudta elvállalni a *Rigoletto* színre állítását Miskolcon, én ugrottam be helyette. Az előadás sikerén felbuzdulva a színház igazgatója felkért, hogy a következő évadban is rendezzek, akkor már én választhattam a darabot. A *Szerelmi bájital* mellett döntöttem, mert épp az érdekelt. A *kékszakállú herceg várát*, ami szintén foglalkoztatott, nyáron, az operafesztiválon rendeztem meg. A *Don Giovanniról* nagyon erős élményeim voltak: a Kovalik- és a Selmeczi-féle rendezést is dirigáltam, sőt, egy harmadik előadás létrejöttét is figyelemmel kísértem; ezután kezdtem – az íróasztalfiók számára – megrendezni a saját verziómat. Gondoltam, majd ha kész lesz, leviszem valamelyik vidéki színházba. Amikor Szinetár Miklós először beszélt velem arról, hogy szeretné, ha rendeznék is az Operában, megkérdezte, milyen darabok érdekelnének. A *Don Giovannit* említeni sem

mertem – nyilván nem akarja, hogy pont ezzel az operával debütáljak... A három másik cím viszont nem tetszett neki. Aztán szóba került, hogy épp a *Don Giovannival* foglalkozom, behozta velem a terveimet, és hamarosan felkért a rendezésre.

– Meglepődtél? Győriványi-Ráth Györggyel együtt akár el is küldhetett volna a színháztól...

– Engem nem Győriványi hozott az Operába – bár a nagy repertoárral kapcsolatos munkára, az évad negyven előadásának dirigálására valóban ő kötött ide. Ő szerette volna azt is, hogy az Erkel Színház zeneigazgatója legyek, amire aztán nem került sor. De már Szinetár előző igazgatósága alatt is dirigáltam az Operában, hat-nyolc előadást egy-egy évadban. Győriványi után Kovács János lett a megbízott főzeneigazgató. Közalkalmazotti szerződést, azaz operaházi tagságot ajánlott. Leszerződtem.

– Ha Szinetár olyan opera színre állítását bizza rád, ami nem tetszik, nem érdekel, lehet, hogy nemet mondasz?

– Nem vállaltam volna, mert a karmesteri tevékenységem elől elég sok időt elrabol. Az utolsó fél év példálul teljes egészében a *Don Giovanni* jegyében telt. Persze a rendezésben is zenélek, sőt, mivel nem tanultam rendezni, épp a „zenei szálra” igyekszem felfűzni az előadást.

– Vagyis az operák zenei anyaga jelenti számodra a fő vonzerőt a darabválasztásban? Mi adja az alapötletet az előadásaidhoz?

– A *Szerelmi bájital* kapcsolatban például mindig is az volt az érzésem, hogy egy musical. A saját korának musicalje, hisz az állandó ritmusközpontúság, ami jellemzi, leginkább egy musical sajátja. És amellet, hogy musical, egy kicsit mese is. És commedia dell'arte: a szereplők csak arra az estére fontosak nekünk. Az, hogy ki mit csinált előtte, és mi lesz vele ezután, hogyan él majd Nemorino és Adina, nem érdekes. Ezért aztán mindenki a szürkéből jön, a színpadon kap egy színes ruhát (ki-ki a saját színét), eljuttassa a szerepét, aztán visszamegy szürkébe, beáll a tömegbe.

A rendezéseimnek egyébként sokszor egy kép a kiindulópontja. Például amikor néhány éve Berlinben láttam egy jégstorbor-kiállítást, rögtön arra gondoltam, hogy itt kéne megcsinálni a *Kékszakállút*. Judit fel akarja melegíteni a várat, napsütést szeretne, melengeti a falakat; közben meg akarja fejteni a *Kékszakállú* titkait, csakhogy megfejtett titok nincs. A megfejtés éppúgy megöli a titkot, ahogy a felmelegítés megöli a jeget.

Volt egy gimnáziumi füzetem, amelynek a hátsó lapjára mindig rajzolgattam, amikor unatkoztam, és négy év alatt fantasztikus, színpompás, romantikus képpé nőtt az első tollfirka. Minden van rajta: medence, kockás padló, lejtő, lépcső, fa, vízesés... A *Rigoletto* ezt a képet juttatta az eszembe. Lementem a pincébe, előkerestem a füzetet, és negyedóra alatt megrajzoltam a díszletet. Aztán feltettem a fülhallgatót, és hajnali fél négykor becsuktam a zongorakivonatot: elkészült a rendezés váza.

Érdekes, hogy egészen más volt a viszonyom az általam rendezett összes szerzőhöz, és másképp ösztökéltek partitúráik komolyan vételére is. Donizetti például írt egy nagyon játékos operát, és hagyta, hogy játszsam ezzel az anyaggal. Ő sokkal „lazább”, mint Verdi vagy Mozart: behoz egy szereplőt, aztán elfelejti kivinni a színpadról, vagy be se hozza, de az egyszer csak elkezd énekelni. A színpadi instrukciókat pedig valószínűleg maga Donizetti sem vette komolyan: „a hajamat tudnám mérgebemben kitépni” szöveghez például azt az utasítást írta, hogy „tépje a haját”. Ezzel szemben Verdinél és Mozartnál mindent nagyon komolyan kell venni. De köztük is tudok sorrendet felállítani: ha Mozartnál úgy érzem, hogy minden tizenhatodhoz hűnek kell lennem, akkor Verdinél, mondjuk, elég minden negyedhez. Verdi – legálábbis a *Rigolettóban* – elsőprő emóciókat vált ki a befogadóból. A szívre hat, és a zsigerekbe vési a rendezést. Mozarthoz sokkal inkább „aggal” közelítettem, a *Don Giovanni* csodálatos megszerkesztettsége nyuggözött le. Mozartnál jobban senki sem értett a zenedramaturgiához. Mindent belekódolt a partitúrába. Az, hogy mi mit jelent nála dramaturgiailag, világos és megmásíthatatlan. Olyan fantasztikus zsenialitással ír, hogy az már nem is lehet tudatos. A *Don Giovanniban* tulajdonképpen Mozart kozmikus sugalmazásra írt zenéje izgatott, és Don Giovanni mint a kozmosz lakója.

– „Leleplezhető” ez a megszerkesztettség?

– Don Giovanni, Leporello és a Kormányzó két tercettjében például összefolyik és kavargó a három gyönyörű, mély férfihang. Nem tudjuk, hogy ki melyik szólámot, melyik mondatot énekl. Kizárt, hogy Mozart ne számolt volna azzal, hogy a három hang össze fog keveredni. Ha nem



így akarta volna, másképp válogatta volna össze a hangfajokat. És biztos, hogy nem a vacsorajelenet megírásakor derült ki számára, hogy elrontotta az egészet. A darab elején, amikor Don Giovanni leszúrja a kormányzót, Leporello megkérdezi: „Chi è morto? Voi o il vecchio?” (Ki halt meg? Ön vagy az öreg?) Szerintem ez is több egyszerű *opera buffa*-poénál.

– *Don Giovanni halála előtt a három énekes előrejön a rivaldához, és lehetetlen, hogy ne vegyük észre: a három férfi egyforma ruhában van.*

– A három mély férfihang összekeveredésében végig ott érzem a skizofréniát. Mintha egyvalaki beszélne, önmagával...

– *Az egész előadás értelmezése szempontjából is kulcsjelenet Don Giovanni halála és mindaz, ami utána jön.*

– Ha a Don Giovanni-figurát allegóriaként, vágyaink megtestesítőjeként értelmezzük, nyilván a halála is többet jelent

önmagánál: kiirtottuk magunk közül a Don Giovanni-izmust, letűnt az a világ, amelyet ő képvisel. Ennek fényében az, hogy Don Giovanni hogyan hal meg (elég, elnyeli a föld, szarvacskás krampuszok magukkal ragadják a mélybe, szívinfarktust kap, vagy összeroppantja a kezét a Kormányzó, esetleg rádől a kőszobor, és összenyomja), jobb, ha titok marad. Egyvalami viszont nem maradhat titok: Don Giovanni „dimenziót vált”. Elkészön tőlünk; felkerül a kozmoszba, az éterbe, az emlékezetünkbe, a kollektív tudatunkba, és az élet inntől kezdve egészen más mederben folyik tovább. Elementáris dimenzióváltás ez, aminek muszáj „megtörténnie” a színpadon, de színpadi eszközzel ezt ma már nem lehet megvalósítani. Akkor hogyan? Don Giovanni halálával megszűnik a dráma, megszűnik a színpad – tehát ha eddig lent volt a zenekar, most jöjjön fel a nézőtér és a színpad szintjére. Az addigi

tevékenységünknek is meg kellene szűnie: a színházi nézőket átminősítem koncerthallgatókká, a szereplőket pedig koncerténekesekké. És ez az átmenet nem az utózenével kezdődik, hanem abban a pillanatban, amikor Don Giovanni a kezét nyújtja a Kormányzónak.

A darab végi szextettet a hat túlélő éneke el. Nekem ez arról szól, hogy a régi romjain megszületik az új világrend. Ami később még jó is lehet. Az új világrend képviselői meg fognak sokszorozódni, lesznek kis Zerlinák, kis Masettók, kis Annák és kis Ottaviók, és ez a szemlélet, amelyet most ők hordoznak, egyszer majd társadalmi vagy akár világméretűvé nőhet. Mozart egyházi zenéire, miséire is hasonlít ez a zene. Természetesen nem azt mondja Mozart, hogy klerikális világ jön, de az mindenesetre biztos, hogy az új világban lesz valamiféle uniformizálódás, akár „mozgalmizálódás” is. A végső tanulság levonását éppen ezért kórustól szerettem volna hallani, ami – azt hiszem – egyáltalán nem ellenkezik Mozart szellemével és a mozarti dramaturgiával. És különben is: nem húztam egyetlen sort még a recitativókból sem, szinte hangról hangra lefordítottam a zenét egy sajátos színpadi nyelvre – ennyi hűtlenséget, huncutságot hadd engedjek meg magamnak. A romantika korában egyébként nem is játszották a zárószextettet, mert a romantikus szemlélet szerint Don Giovanni halálával vége a művészetnek, vége az élet értelmének, utána már csak sivárság és szürkesség jön, és ez nem érdekelt senkit. Mozart viszont odakomponálta. A prágai verzióban eljátszották, a bécsi-ben nem. Nálunk lemegy a függöny, tapsolunk, a zenekar föláll, azt hisszük, hogy vége az előadásnak, de nincs vége, hanem koncertszerű előadásként folytatódik tovább – el is játszunk a végét, meg nem is.

– *Szép kontraszt ez az első felvonás nagyon színpadi utolsó képéhez képest is.*

– Minden előadásban szeretem a „felrevivő” rosszalkodásokat; jó, ha valami nem úgy történik a színpadon, ahogy én azt nézőként kiszámítom. Az első felvonás végén azt hisszük, hogy a Don Giovannit elnyelő pokol majd még nagyobb, még látványosabb lesz. Nem olyan lesz. Nyilván az első képben szereplő hóemberről is azt hisszük, hogy majd köze lesz a kőszoborhoz, netán ő lesz a kőszobor – de nem...

– *Ezért van ott a hóember Leporello első áriája alatt? Rendezői „huncutságból”?*

– Persze, abból is. A hóember olyan légkört, olyan előadást ígér, amilyen aztán nem lesz. De a zene is olyan operát ígér, amilyen aztán nem lesz. Buffójelenettel kezdődik az opera; a „Notte, giorno...” ária hallatán vígoperát várunk. Oriási váltás, amikor Donna Anna és Don Giovanni megjelenésével az *opera buffa* lassan átfordul *opera seria*-ba, sőt, a Kormányzó halá-

lával a tragédiáig is eljutunk. A hóember azt is jelzi, hogy mennyire nem lényegi része a darab dramaturgiai szövevényének ez az ária: „lőtyög” az egészen, hiszen a darab dramaturgiailag csak Donna Anna és Don Giovanni bejövételével kezdődik. Don Giovanni hatalma itt szenved először csorbát: egy nő nemet mond neki. Miért van akkor mégis ott a Leporello-ária? Mert Mozart egy régi és bevált módszert alkalmaz: beexponál egy szereplőt. Később nem lesz ideje azzal törődni, hogy milyen Leporello személyisége, így viszont rögtön látjuk, hogy Leporello az a típus, aki felfelé hízeleg, lefelé rúg. Irigylit a gazdáját, de nem mer vele szembeállni, és dühös amiatt, hogy nem mer kitörni a helyzetéből. Kin tölti ki a haragját? Egy hőemberen, aki nem tud visszaütni. Végre kirobbanhat belőle minden – addig lefojtott – agresszivitás és düh. Ráadásul egy játékos, kreatív dolgot tesz tönkre.

A darabban szereplő három princípiumot, a három mély férfigang megfelelőjét úgy különítettem el, hogy a materialista Leporello egész végig zabál, az érzéki-intellektuális Giovanni vörösborot iszik, a spirituális kormányzó pedig szivarozik. Ez tehát a negyedik érvem a hóember mellett: Leporello rögtön megeheti a hóember répa orrát. A hóember a telt is beexponálja, ami azért lényeges, mert az első felvonásban nagyon fontos az évszakok körforgása; van hősés, tavaszi vagy nyári zápor és szüret is. Ennyi minden indokolja a hóember jelenlétét.

– *Hogy tapasztalod, mennyire érti a közönség a rendezői szándékaidat, az utalásokat, az asszociációkat?*

– Az előadás szándékosan lavíroz az érthetőség és az utalás határmezsgyéjén. Ebben a partitúrában végtelennek tűnő asszociációláncot indít el Mozart. Az, aki először találkozik az operával, az asszociációláncból, a sokszintű világdramából szinte semmit sem ért. Én azt szerettem volna, hogy az előadás indítson el bennünk érzéseket, legyen érthető belőle a történet, de egyáltalán nem várom el a nézőtől, hogy azt a rengeteg asszociációt, amit igyekeztem belevinni az előadásba, maradéktalanul fel tudja gőngyölni. Viszont szerettem volna, ha megérzi, hogy milyen sok asszociációs irány indul el. Ott van például a díszlet-ellipszisrendszeren egy gömb, egy „kalitka”. Nem kell „egy az egyben” megérteni, hogy mit jelent, nem is lehet, hiszen annyi mindenre utalhat: gömb alakú a fejünk, a koponyánk, a bolygók; akár egy rokokó páróka rajzolatát is beleláthatjuk, de a gömb a teljességet is jelképezheti. Egyszerre nyitott és zárt, egyszerre szép és

csúnya – miért szép, amikor szép, és miért csúnya, amikor csúnya? Sok mindent ki lehet találni... Bár azt hiszem, ez a fajta gondolkodásmód az operalátogatóktól néha még nagyon távol áll.

– *Minden előadásodban ennyire fontos és meghatározó a díszlet?*

– Nagyon erősen vizuálisan látom a darabok megvalósítását, és sokszor – a díszlettervező számára gyakran kellemetlen



A portrékat Schiller Kata készítette

módon – egészen konkrétan meghatározom, hogy mit szeretnék látni.

– *Nem érezted úgy, hogy a díszlet bonyolultsága és kivitelezésének tökéletlensége sokat rontott az előadás minőségén?*

– Ahhoz, hogy az előbb említett asszociációlánc működni tudjon, valóban nagy szükség lett volna a precizitásra. Az első színpadi próbáig magabiztosan elkészültünk az előadással – próbateremben. Mindent centire pontosan felrajzoltunk, tele volt szigetelőszalagokkal a vízszintes padló, megtanultuk, hogy melyik énekesnek melyik lábával hányadik lépcsőfokon kell majd állnia, de sajnos az előadás díszlete olyan, hogy nélküle a próba nem sokat ér. Viszont mindössze öt színpadi rendezőpróbát tarthattunk. Donna Anna és Don Giovanni első jelenetében például a nő a férfi nyakába csimpaszkodott volna, amikor lejönnek a lépcsőn, de ez kimaradt, mert egyszerűen nem tudtuk kipróbálni a díszletben: csak az összpőbákra lett kész a lépcső, amin lejönnek, de az összpőbák már nem lehet leállni. És mivel a *Don Giovanni* hosszú darab, arra sem volt esélyünk, hogy a próbák után esetleg megnézzük ezt a húsz másodperces jelenetrészt,

mert kettőkor lemegy a vasfüggöny, és kiviszik a díszletet. Többször áriákat is ki kellett hagynunk, hogy délután kettőig az opera végére érjünk. Volt, amit a premieren próbáltunk ki először. Azt hiszem, túlságosan bíztam a színház teljesítőképességében; sokkal egyszerűbb, sík színpadon is lejelezhető díszletekre van berendezkedve az Opera. Viszont ezt a meglehetősen gyomorgörccsös színpadi ámokfutást egy gyönyörű, napsugaras, boldog házi-színpadi időszak előzte meg. Belementünk az énekesekkel a darab mélyébe, elemeztük; komoly munka folyt, és nagyon jól tudtunk együtt dolgozni, még akkor is, ha sokaknak nyilván idegen volt az a részletesség, amellyel én a színpadi mozgásokat, cselekedeteket beállítom.

– *Az is a te érdemed, hogy jól énekelnek?*

– A mai világban úgy működnek az operaházak, hogy a darabok „lelkét” leginkább a rendező tudja megfogni; ez régen – mondjuk, Toscanini vagy Vaszy Viktor idejében – a nagy karmester-egyéniségek feladata volt. Gregor Józseftől hallottam, hogy Vaszy Viktor hetvenkét zongorás próbát tartott *A végzet hatalmából*, amelyek nyilván nemcsak arról szóltak, hogy milyen legyen a zene tempója, hanem ott – gondolom – valóban a darab lelkét, drámáját keresték. Aztán jött a rendező, aki díszletet és jelmezparkot terveztetett, és lebonyolította az egészet, beállította a színpadi mozgásokat, de az előadás – mai értelemben vett – rendezője, „lelki rendezője” Vaszy Viktor volt. Mi, karmesterek, sajnos kiengedtük a kezünkől az operadirigálásnak ezt a legfontosabb feladatát; ma az énekesekkel a rendező próbát, a karmester csak két-három próbát tart a premier előtt, vagy megérkezik egy bőrdönddel, levezényli az előadást, és elmegy. Amikor rendezni kezdtem, ezt a valaha volt karmesteri feladatot szerettem volna visszaragadni magamhoz. A *Don Giovanni* dirigáló Kovács János szerencsére nem bőrdöndös vendégkarmester; ő próbált a zenekarral, maximálisan igazodott a színpadi elképzeléseimhez, kívánságaimhoz, és az énekesekkel való munkában is nagy segítségemre volt. Persze az előadásaimat egy kicsit mindig a magam számára – mint karmester számára – rendezem: annak a hangzásképeknek próbálok megágyazni, amelyet majd hallani szeretnék. Most úgy érzem, hogy a próbák alatt lett annyi közös szellemi tartalékunk, hogy abból, amit rendezőként „vetettem”, valóban lesz mit „leartanom” karmesterként.

A INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
TÖRÖK TAMARA