

PÉTERI LÓRÁNT

# Küszöb és kapu

■ VINCENZO BELLINI: NORMA ■

Vehetnénk egy nagy levegőt, és ez egyszer sutba dobhatnánk tanult német idealizmusunkat. Miért is kellene műfaji hagyományok, drámai típusok, rituális előképek és korhoz kötött utalások egyenesen szorgalmasan huzigálva mindenáron meghatározni azt a mágikus, sugárzó pontot, melyből – vélhetnénk – a Norma szelleme születésének pillanatától fogva kiárad? Érdekes-e feltétlenül azon iparkodni, hogy a rendezésről mint közvetítő szellemi entitásról beszélhessünk, mely kapcsolatot teremt a mű kiterjedés nélküli origója és az időben-térben-anyagban megvalósuló előadás között? Bölcs dolog-e ezáltal a rendezés sugallta szerkezet tükröződését keresnünk a holt anyagban (díszlet), hogy végül az imigyen körülrajzolt térben helyezhessük el az eleveneket is? Szükségünk lesz-e a dialektikára ahhoz, hogy emlékeztessük magunkat: a mű szellemével való közvetlen, primer érintkezés végül mégis éppen a legutóbb említett, igen sebezhető, képlékeny és mulandó közegen keresztül válik lehetővé? S lesz-e értelme erőltetnünk, hogy a duális operauniverzum alvilági istenét, a karmestert a mű szellemi áradása konkurens fókuszpontjának láttassuk?

Aligha. Az Erkel Színházban októberben bemutatott Norma ugyanis oly mértékben tesz a német idealizmusra, hogy a szembeállítás természetlennek tűnne. Az előadás persze nem egyszerűen a német idealizmus iránt mutat csekély hajlandóságot (e tekintetben vélhetőleg nem is áll messze Belli-

nitől), hanem főként ama felfogással szemben tűnik érzéketlennek, amely az operajátszást komplex, zárt színházi-zenei aktusként értelmezné. Rezisztens mindazzal szemben, aminek lényegét pár hónapja egy interjúban igen plasztikusan fogalmazta meg a karmester Oberfrank Péter:

„az egész operai munkában az a legérdekesebb, hogy a rendező gondolatai miként »válnak zenévé«. Tehát az előadást együtt kell megszűlnünk. [...] Ha rossz a rendező, mert például a zenét figyelmen kívül hagyva csak a szöveggel foglalkozik, akkor ez persze nem működik. Olyan rendezőknél azonban – mint Kovalik, Zsótér –, akik a szöveget a kottával együtt elemzik, igenis előfordul, hogy meglátásaik nyomán a zenei előadást, egy-egy tempót, zenei karaktert újra kell gondolnom. Az operajátszásban még nem természetes az, ami a színházban már igen: hogy tudniillik nem a szöveget, hanem annak mögöttes tartalmát kell eljátszani. Mivel azonban az operában ezt a mögöttes tartalmat a zene már elmondja, az igazán jó rendező nem is ezt játszatja el még egyszer, hanem valami mást. Így azután fantasztikus gazdagság halmozódik fel, s a karmester is kétszer, háromszor fedezheti föl magának a darabot.” (Muzsika, 2003. november)

Kétségtelen tény, hogy az operajátszás és -befogadás több évszázados történetében nem mindig és nem mindenütt érvényesült ez a szellem. Péterfy Jenő 1870–80-as évekbeli operakritikáiban például sosem vesztegetett sok szót a színrevitelre vagy a „rendezésre” (mely éppen ekkortájt fejlődött önálló munkaterületté); a karmesterre is csak akkor, amikor Mahler Gusztáv úr feltűnt a zenekari árokban. Péterfy legfeljebb arról nyilatkozott, hogy tet-

Színpadkép



szett-e neki a díszlet vagy sem. Az operakritikák tárgya ugyanis alapvetően más volt. A gyakran feltűnő új művek bemutatóján a műről kellett írni; amúgy pedig szinte kizárólag a vendégénekesről, akinek fellépése az előadást eseményné, megörökítendő tárggyá avarta. Éppenséggel gondolhatnánk azt is, hogy ha valami, hát éppen a Bellini-zene és a XIX. század eleji olasz *bel canto*-opera az, amellyel kapcsolatban még ma is érvényesnek tekinthető ez a befogadói magatartás, s akár helyeselhetnénk is az ezt kiszolgáló színrevívői stratégiát. Úgy vélhetnénk, hogy a szép és bravúros énekléshez elegendő körítésként biano színházat csinálni. Am ez a vélekedés hamis feltevéseken alapul.

Ugyanis gyökeresen megváltozott az a kontextus, amelyben ezek a művek ma elhangzanak – nemcsak bemutatásuk idejéhez, de a régi századfordulóhoz képest is. Szép, sőt még szebb hangokat ma már köztudomásúlag otthon is korlátlan mennyiségben és zavarba ejtően jó minőségben tudunk hallgatni. A szükségből született rendezéseknél pedig – *horribile dictu* – régóta jobb megoldásnak érezzük az operák koncertszerű előadását. Am mindennél talán fontosabb, hogy a Rossini-, Donizetti- és Bellini-művek ékítményes stílusához kapcsolódó énektechnika már jó száz éve háttérbe szorult, ha ugyan nem merült egyenesen feledésbe – következményeként a merőben más követelményeket állító nagyoperai, posztwagneri és verista ének előretörésének. Nem véletlen, hogy a *Norma* 1900 körül fokozatosan kiszorult a Magyar Királyi Operaház repertoárjából, és hogy olykori előadásait egyre gyérülő közönség látogatta. A darab feltámasztásáért folyó későbbi kísérletek – idehaza és másutt – önmagukban sosem tekinthetők maguktól értetődő tetteknek,



Mezey Béla felvételei

#### Ulbrich Andrea (Adalgisa) és Lukács Gyöngyi (Norma)

és csak akkor váltak valódi reneszánszszá, ha legalább a címszerepre sikerült megnyerni egy speciálisan más kultúrájú vagy „csupán” fenomenális hangot. Hiszen az úgynevezett autentikusság kérdése itt már nem is egyszerűen a stílust érinti, hanem a – lehetőleg maradandó énekesi károsodás nélküli – elénekelhetőséget is.

Mindebből következik, hogy még egy kevésbé idealista, sőt kimondottan pragmatikus közép-európai *Norma*-produkciónak is legalább úgy kellene tekintenie a színpadi megvalósításra, illetve a színpadi-zenei összkompozícióra, mint a szükséges kompenzáció terepére, ahol sikerülhet a hangsúlyakon részben elsikkadó megjelenítésből valamit visszakapni. (Hogy a műben amúgy is komoly drámai potenciál lakozik – amelyet kétségkívül más eszközökkel lehet munkára kényszeríteni, mint, mondjuk, egy végigkomponált század eleji társalgási darabot, egy barokk *opera seriát* vagy egy mozarti *Singspiel* –, azt most feleslegesnek tűnik hangsúlyozni.) Merő félreértés tehát azt gondolni, hogy a XXI. század eleji Budapesten a *Norma* érvényes formája a konvencionális alibirendezés – vagyis valami olyasmi, ami Péterfy Jenőnél nem érte el az említésre méltó dolgok küszöbét.

Normát Lukács Gyöngyi alakítja. Fülünk hallatára, szemünk láttára veszi birtokba a féltelmes szólamot; és fülünk hallatára, szemünk láttára veszi birtokba őt és hangját a gyilkolva felemelő szólam. Kiforgatva Kafka példázatát *A perből*, azt mondhatnánk: az énekesnő van olyan vakmerő, hogy belépjen azon a bizonyos kapun, amelyet egyedül neki

nyitottak ki. Am odabent nem a beteljesedés, hanem énekeszemélyisége határainak heroikus és végletes megtapasztalása várja. Lukács Gyöngyit ezelőtt jó egy évvel láttam Verdi *Macbethjének* Ladyjeként. Lehengerlő, győzedelmes, erőteljes és fényes, bár némileg differenciálatlanul használt hangjával akkor fölényes, de nem igazán árnyalt alakítást nyújtott. Az a Lady a boldog és önhitt beavatatlanság állapotában leledzett, s nélkülözte a tragikus nagyságot. A mostani Norma fájdalmasabb-bonyolultabb képlet: az interpretáció részletesebb, gesztikusabb, finomabb ellentétekben gondolkodó, választékosabb dinamikájú volt a korábnál. És torokszorító – nekünk is, de neki is. Félreérthetetlenül nem Norma, hanem Lukács Gyöngyi volt az, aki az előadás során kezével újra és újra a torkához kapott. Kár, hogy ismét egy gyenge rendezésben kellett látnunk – méltó játékvezető partner számára izgalmas feladat lehetne őt igazán szuverén színpadi alakításhoz segíteni.

A *seconda donnáról*, az Adalgisát játszó Ulbrich Andreáról nekem kedvezőbbek voltak a benyomásaim, mint a nyári operafesztivál után megjelent tudósítások írónak. Néhány, énekesi szempontból különösen barátságtalan pillanatot leszámítva úgy tűnt, hogy Ulbrich hangja be tudja lakni a szólamot. E hang minden kétséget kizáróan rendelkezik bájjal; Adalgisa dallamai jóleső megformáltsággal, telítetten és lekerekítetten szólaltak meg. Kováts Kolos önnön nemes basszusának méltóságteles orákulumaként lép fel a színpadon. Kiss B. Attila Pollionéja haloványabb figura a két nőnél. Éneklése kiegyensúlyozott és rokonszenves, de vokálisan ennél mégiscsak többet kellene mutatnia: azt a valószínűleg öntudatlanul gyakorolt varázst, amelynek hatására a két druida nő feladja identitását, és végzetébe rohan.

Rico Saccani operai dirigálásai közül legszívesebben az 1997-es *Turandottra* emlékszem vissza. Elementáris hatások iránti hajlandósága akkor nagyon szerencsésen egyesült a széles formafelületek összefogásával és a felvonásokon keresztül érlelődő nagy fokozások gazdaságos kibontakoztatásával. Tavalyi *Macbeth*-vezényletében, akárcsak a mostani *Normában*, olykor provinciálisan hatottak a bombasztikus, dühös effektek. De a zenekar kétségkívül megbízhatóan játszik, amikor ő dirigál.

A néző hálás lehet, hogy a nyitány alatt nem történik semmi, s így zavartalanul elmerülhet a láthatatlan forrásból felbuzgó eleven hangok varázsában. Nem is kérdés, hogy a tradicionális operajátszás egyik legmágikusabb eleme a függöny felvonását megelőző várakozás szélsőséges felfokozása. De annál nagyobb baj, ha ezt a jól előkészített pillanatot drasztikus antiklimax követi. A nyitó képbe, melynek hátte-

rében fehér ruhás nők haladnak srégen lefelé egy ösvényen, szívesen belelátnánk valami preraffaelita titokzatosságot (vagy talán a lothlórieni tündék varázsát *A Gyűrű szövetségéből*). Várakozással lesünk tehát be a varázsdobozba, de ha már így alakult, körül is nézünk: mivel is keltik fel itt a mi druida-illúzióinkat? A titokzatosság és az illuzionizmus sajnos néhány pillanat alatt szertefoszlik. Kiderül ugyanis, hogy a druida erdő fái rettentő rondák (vajon miért kell ennek így lennie?). Ám ami még riasztóbb: ismerősökre bukkanunk. A békétlen hadfiak, akik kardjukat ki-kirántva *A vajda tornyában* a besenyők, a *Hunyadi Lászlóban* meg az idegenek ellen gondoltak merészet, ezúttal Róma ellen hőzöngenek.

Aztán elkezdődik a játék, melynek kötőanyagai a rutin, a klisék, a rossz értelemben vett rögtönzések és a kínos sutaságok. Visszaemlékezve arra a pontosságra,

fantáziára és elementaritásra, amivel Kovalik annak idején megjelenítette és játékba-színpadkébe építette a *Turandot* első felvonásának két középponti szimbólumtányérját – a holdat és a gongot –, különösképpen siralmasnak tűnik az a körülményeskedő és funkcióltan teszotoszizás, ami ugyanezekkel a tárgyakkal *Normán*ban végezhetsznek.

Mindig különösen élményítő, ha kisgyerekek ártatlanságával élnek vissza hazug cél érdekében. Vajon annak, aki a „de édesek” néma szerepkörében alkalmazza őket a színpadon (mint Norma és Pollione gyermekeit), nem visszhangoznak-e a fülében a szavak, amelyeket a címszereplő fiú mormol apja temetésén Bergman *Fanny és Alexander*ében? Mindenesetre a kedves szülők nyílt színi máglyahalála alkalmából, a lobogó lángok nagystíliú színpadi megjelenítések érdemes lenne idejében felkapcsolni a vörös reflektort. Különben a néző még elkezd gondolkodni azon: vajon milyen szimbolikus tartalmuk lehet a gép fújta fehér törülközőknek, amelyek a halálraítéltek előtt lebegnek?

## VINCENZO BELLINI: NORMA (Erkel Színház)

**SZÖVEGKÖNYV:** Felice Romani. **MAGYAR FELIRATOK:** Romhányi Ágnes. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Velich Rita. **KARMESTER:** Rico Sacconi/Török Géza. **KARIGAZGATÓ:** Szabó Sipos Máté. **RENDEZŐ:** Szikora János.

**SZEREPLŐK:** Kiss B. Atilla/Fekete Attila, Kovács Kolos/Valter Ferenc, Lukács Gyöngyi/Rálik Szilvia, Pánczél Éva/Ulbrich Andrea, Várhelyi Éva/Létai Kiss Gabriella, Kiss Péter/Ocsoy János.

„*A*h, hol vagyok?” – kérdezi Fülöp király karszékében íróasztala mellett ülve Gregor József Don Carlosában, Szegeden. Világjáró basszistánk életének hatvanharmadik, énekesi pályájának negyvenedik évében rendezőként debütált. Gregor páratlan színpadi ösztönével és csalhatatlan társadalompszichológiai érzékével már hetekkel a bemutatás előtt kibérelte magának a címlapokat, amikor közölte, hogy a munkát egy forintért vállalta. A Szegedi Nemzeti Színház siralmas és Gregor – gondolom – megnyugtató anyagi helyzete egyaránt indokolja egyfelől a spórolást, másfelől a nagylelkűséget. A minihonorpiárötletként is fényesen bevált. Ugyan milyen más csellel (vagy mennyi pénzzel?) lehetett volna elérni, hogy egy operabemutató a műfaj iránt nem érdeklődő emberek körében is közbeszéd tárgya legyen?

Az „Aholvagyok?”-jelenet fenti beállítása nekem viszont lélektanilag aggályosnak tűnik. Az eredeti szerzői elképzelés szerint az uralkodó álmatlanul bolyong éjnek idején a palotában. 1650-ben vagyunk, villanyvilágítás sehol, itt-ott fáklyák lobognak, gyertyák pislákolnak (erre a szöveg is utal: „A gyertyák csonkig égtek le”, éneklék Szegeden – hommage à Márai –, s a gondolataiba mélyedt férfitől hiteles az elveszettség mondata). Ám a saját székében, a tulajdon íróasztala fölött aligha érez ilyesmit az ember. Más rendező esetében, a szerepet énekelve alighanem Gregor is tiltakozna e megoldás ellen. De hát ő most nem énekes, csak rendező.

Egy előzetes sajtótájékoztatón a művész a *Volt egyszer egy Vadnyugatot* emlegette, s a világhírű western példáján fölbuzdulva a mozdulatlanság erejére építette Verdi-rendezését. Ha jól emlékszem, a film azzal kezdődik, hogy egy férfi (Jack Elam játssza –

MÁROK TAMÁS

# Minimálrendezés

■ VERDI: DON CARLOS ■

A szerk.) merev arcát látjuk jó hosszan, s körülötte egy légy röpköd. Hogy az V. Károlyt éneklő Altorjay Tamás körül zümmögött-e légy, azt nem tudom, de nem is fontos, mert a bemutatót a harmadik emeletről néztem. De egy későbbi előadáson ellenőriztem: ez már a tizedik sorból sem látszana. Sőt, az énekes arca is alig. Egy ilyen nagy színházban, ahol a látótávolságot zenekari árok is növeli, bajos a közeli plánokra építeni, hisz jobbára nagytalban látjuk az eseményeket. Talán ezért is alakult úgy, hogy ez a műnem a cselekvésre épít. (Angolul színész annyi, mint „actor”, azaz cselekvő.) De mozdulatlanságra építeni a *Don Carlos* egyébként is kockázatos. Hogy megértsük, miért, vegyünk egy kis Verdi-történeti kanyart!

A zenetörténetesek szívesen és hosszan értekeznek arról, miért nem igazán sikeres mű Verdi *Macbeth*je. Pontosabban: miért kevésbé sikeres, mint amilyen lehetne. Ennek okát rendre a mű túlzott sötétségében lelik meg. E korai opera hangulata mindvégig túl komor, nyomasztó, kevés benne a kontraszt, mondják. Az érett Verdi mindig figyelmet fordított arra, hogy a sötét mellé odategye a világot, a tragédia mellé a komédiát, a sírás mellé a mosolyt. (A *Falstaff*ban pedig fordítva.) A *Rigoletto* utolsó felvonása a híres *Az asszony ingatag-áriával* kezdődik, majd pajkos udvarlással folytatódik. Az *álarcosbál*ban a bosszút lihegő férfiak szólama alatt ott csicsereg Oscar apród, aki Ameliának teszi a szépet. De még *A végzet hatalmában* is lépten-nyomon föltűnik Melitone, hogy izgága karakterbetétekkel akassza meg a véres dráma előrehaladását. Ebben a tekintetben Verdi Shakespeare-től tanulta a legtöbbet, bár első találkozásuk, a *Macbeth* ezt még kevésbé igazolja.

A *Don Carlos* Verdi utolsó és legnagyobb történelmi operája. A sztori számos ponton történelmietlen. De nem azért, mert semmi köze a valósághoz, sokkal inkább, mert a figurák nem korabeli rangjuknak és pozíciójuknak megfelelően viselkednek.

Vajon elképzelhető-e a középkori spanyol udvarban, hogy egy márkicska felelősségre vonja a királyt? Aligha. Ugyanezen márk szájából elhangozhat-e körülbelül ez a mondat a király kiborulása után: Felség, ön, aki a Föld kétharmadán uralkodik vaskézzel, hogy-hogy nem tud uralkodni magán? Nehezen. Lehetséges-e, hogy a királyné rövid időn belül kétszer is hosszan kettesben maradjon szerelmes mostohafiával, miközben az őt saját lakosztályában egyedül hagyó udvarhölgyet nyomban száműzik? Nem lehetséges. Valószínű-e, hogy egy udvarhölgy fölláztassa az uralkodó ellen a népet? Valószínűtlen.