

CSONT ANDRÁS

# Kísértetkastély Blyban

■ BENJAMIN BRITTEN: A CSAVAR FORDUL EGYET ■

Az eredetileg a velencei La Fenice színházban 1954. szeptember 14-én bemutatott kamaraopera (huszonnyolc hangszeren játszó tizenhárom zenész, hét énekes) csak most jutott el hozzánk. A Henry James híres elbeszéléséből (*The Turn of the Screw*, 1898) írt librettóból (Myfanwy Piper munkája Benjamin Britten erős közreműködésével) készült opera a legmagasabb zenei igényeket is kielégítő interpretációban hangzott el. Cikkem a február 3-i, illetve 16-i előadás alapján készült.

Igaza van Szegedy-Maszák Mihálynak, aki a remek szövegeket tartalmazó műsorfüzetben megjegyzi: a cím fordítása (Katona Tamás többször kiadott munkája) félrevezető, hiszen a regényben határozottan két gyerekről, azaz két „csavar fordulatáról” van szó. Más kérdés, hogy a kisregényben, de az operában legkivált csak Miles, a kisfiú „becsavarodása” a téma, Flora, a lányka alakja meglehetősen kontúrtales marad. Hogy ebben mekkora szerepe volt

pár, Peter Quint, a kísértet inas és a Nevelőnő rontott meg; másrészt a Nevelőnő ártatlanságának elvesztését is jelenti, elsősorban nem szexuális értelemben, hanem mintegy metafizikusan: amikor ördögi szövetségre lép az egykori inassal, akkor lénye megromlik, lelke a kárhozaté immár. Holott csupa jó szándék mozgatja, ám az erotikus vonzásnak nem képes ellenállni (a legkevésbé sem véletlen, és Kovalik rendezésének szép pillanata, hogy nekivetkőzve,



Babay Nóra (Flora), Fodor Gabriella (Miss Jessel), Klein Ottokár (Mr. Quint) és Ivanics Attila (Miles)

Britten vállalt homoszexualitásának, azt nehéz megválaszolni, mindamellett kétségtelen, hogy a kisfiú megrontása, illetve megmentése körül forog minden. A librettó egyik lehetséges megfejtését a James eredeti szövegébe betoldott Yeats-idézet adhatja: *the ceremony of innocence is drowned* („az ártatlanság szertartása vízbe fúlt/megfulladt”), de mint ebben a darabban oly sok minden, ez is legalább kettős értelmű. Az ártatlanság vége egyrészt Milesra vonatkozhat, akit a zárójelenetben ezt a szöveget unisono éneklő

bugyiban és melltartóban van, amikor első ízben pillantja meg a kísértet inast), és ez a bűverő Peter Quintból áradva Miles közvetítésével jut el a nőhöz, aki a kisfiú iránti vonzalmát a lehető legtisztább érzésnek éli meg. Ez a legsátánibb mozzanat: az inas az ártatlan Miles bőrébe bújva csábítja el a nőt, ő a kisfiú felnőtt *Doppelgänger*e, miként a korábbi nevelőnő, Miss Jessel a kislány, Flora démonikus megtestesítője. Párok alakulnak ki ekként, Peter Quint és Miles, Miss Jessel és Flora, miközben e párokhoz újabb

személyek rendelődnek új párokat alkotva ekként: a férfiakhoz (Miles, Quint) a Nevelőnő, a nőkhöz (Flora, Miss Jessel) Mrs. Grose, a házvezetőnő. Az utóbbi azonban nem csábul el, tenyeres-talpasan józan lényére hatástalan a kísértetek játéka, s a kislánnyal megszökve, elhagyja a bűn latifundiumát. A párok játékában a nőké a gyengébb szál, Britten operája nem sokat törődik velük, a tét Miles lelke-teste, ezért folyik a harc, melynek vége döntetlen, a Nevelőnő és Quint a kisfiú halott teste fölött összehajolva kettejük közös munkájának kudarcát (?) vagy diadalát (?) szemlélheti. A szexuális-pszichológus dráma most világdramának mutatja magát.

Részben erotikus tehát az opera tartalma, még akkor is, ha gyermekek állnak a szexuális megszállottság középpontjában. Ez az alig rejtett pedofília a lehető legtöbb izlést követeli a szerzőktől és az előadás rendezőjétől. Britten kissé jeges, olykor fémesen csillogó, olykor melegen áradó, nagy tudással hangszerelt zenét írt a darabhoz, és aligha vitatható, hogy akadémikus értelemben mestermunkát végzett, noha személy szerint engem tökéletesen hidegen hagyott bűvészkedése. A zenében nincsenek igazi csúcspontok, és ez lehangelő. Az abszolút átgondolt muzikális tudatosságot már sokan kimutatták (többek közt a magyar műsorfűzetben idézett zenetudósok, valamint Eric Walter White a zeneszerzőről írt alapkönyvében [*Benjamin Britten élete és operái*]. Zeneműkiadó, Budapest, 1978), beszéltek a mű alapját alkotó – s a legkevésbé sem dodekafon módon megformált – tizenkét fokú sorról, az ebből kibontott, jelenetekre tördelt variációkról, elemezték az első felvonást meghatározó „fehér billentyűs”, illetve a másodikat determináló „fekete billentyűs” hangnemek szerepét, így nekem egyetlen megjegyzés marad. Az opera alapját alkotó sor (White közli idézett kötetében) hat darab tiszta kvintből áll, és ugyan ki nek ne jutna eszébe erről Peter Quint neve? Mindamelllett az általam átnézett elemzések egyikében sem leltem hasonló utalást. Aligha gondolható el, hogy a végtelenül tudatos Britten véletlenül döntött a kvintek mellett. Ami szinte kézenfekvővé teszi a megállapítást, miszerint a dráma mozgóatója, az alaphang meghatározója Peter Quint, a kísértetté vált egykori lakáj. Belőle indul ki minden, és oda is tér vissza. Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy Quint zenei alakja szép és harmonikus, messze elkerüli az ördög figurájához a középkori zeneesztétika óta hagyományosan kapcsolódó tritonust, azaz bővített kvartot. Nem, Quint nem ördög, vagy ha igen, akkor a bukott angyalok közül való sátánalak, ami persze régi keresztény toposz. A tiszta kvint a természetes zenei hangzás egyik meghatározó, leginkább ártatlan és naiv hangköze; Britten itt a romlatlan alapokhoz nyúl vissza, ami ismét megerősíti Miles és Quint mély kapcsolatát. Rokonságát, mondhatni. A gyerek híres Malo-dala ugyancsak ebből a zenei anyagból építkezik, persze kissé átalakítva, itt a tercek jelentik az alapot, a tercek, melyek tudvalevőleg felezik a kvintet, és együtt adják a klasszikus összhangzattal hármashangzatát. Peter Quint körülöleli a kis Milest, együtt hangzik vele.

Britten izléseken oldja meg roppant kényes feladatát, a zene szándékosan visszafogott, inkább zenével illusztrált szindarab ez, semmint valódi opera, noha zenei kimunkáltsága vitán felül áll. Kovalik Balázs rendezése szintén átgondolt, képi világa egységes. Az előadás szép, de túl szép, mondhatni, szépelgő, kissé geil, legrosszabb pillanataiban egyenesen giccses. Hófehér itt minden, a szintéről szolgáló medencében fehérre festett víz (kissé az anyatej jelképe is, mint azt a műsorfűzetbeli interjúból megtudhattuk), fehérék a ruhák, és fehér a kísértetek haja is. Fehérék a medencében elhelyezkedő gyerekszobrok. Utóbbiakra megint magyarázatot ad az interjú: „Azt is fontosnak tartottam, hogy a történetet kiterjesszem, megsokszorozzam. Tehát hogy ne csupán *erről* [kiemelés az eredetiben, Cs. A.] a két gyerekről szóljon, hanem kinyíljék valamiféle univerzalitás felé. Így jöttek létre a gyerekszobrok. Ezek hivatottak egyszersmind kifejezni a mű egyik hihetetlenül modern vonását is, azt tudniillik, hogy a személyiségek megosztottak;

hogy lelki tartalmaik elszakadtak a fizikai jelenléttől” – mondja a diszlettervező, Antal Csaba. Bevallom, az utóbbi gondolatot nem értem, hiszen test és lélek dualizmusa éppenséggel régimódi eszme, de azt készséggel aláírom, hogy Antal Csaba gondolt valamire. Ám Kovalik továbbmegy: „aki *abban* [kiemelés az eredetiben] a közegben él, annak számára e szobrok nemcsak egy szép kert mitológiai díszei, hanem ezek az ő barátai, ellenségei, víziói. Ezek határozzák meg a világgépét, az érzékenységét.” Ezt megint nem értem, hiszen néhány kerti szobor hogyan határozhatná meg bárki világgépét? És ha valaki-valami egyáltalán képes erre, az csak az lehet, aki felállította őket. E személy pedig feltehetően a titokzatos gyám, aki megtiltja a Nevelőnőnek, hogy bármivel is zaklassa, vagy akár a leghalványabban is tájékoztassa a gyermekek sorsáról. E gyám talán nemi eltévelyedett, hiszen a szobrok inkább esztétikai gusztustalanságok, semhogy szépen, mitologikusan ráutalásnak a pedofiliára – és ezzel nagyjából minden eldőlt. A darabban fellép egy narrátor (Gulyás Dénes izléses, érzékeny megformálásában), aki elmondja-énekli az előtörténetet. Bár nem ő a gyám, mindamelllett az opera nézője hajlik rá, hogy azonosítsa vele. (Fontos mozzanat: a bemutatón Peter Pears énekelte, de ő volt Peter Quint megjelenítője is. Ez több mint praktikus színházi megfontolás, a néző tudatában van a két szereplő közti közös vonásnak.) Legyen bárhogya is, a szobrok inkább rémisztően, mint angolparkosan hatnak, és aki e kertbe először lép (mondjuk, a Nevelőnő), már nagyjából tudja, mire számíthat. Szimbólumok helyett a szobrok leginkább akadálynak bizonyultak az előadásban, február 16-án fel is dőlt egyikük, amikor belegabalyodott a mozgatható-elhúzóható vásznak egyikébe. Utóbbiak elvileg szépen tagolhatnák a teret (fehér ruhás, kissé japánosra vett kerti munkások huzigálják őket hosszu, kampós botjaikkal, ők igazgatják el a bútorokat is), de mobilitásuk törekeny, egyszerűen rosszul kezelhetők e leplek. Viszont – sajnos – kiváló felületet kínálnak a vetítésre, és kapunk is videoinstallációt, amolyan expresszív látványmaszatot, feketét, fehérét, tarkát meg lilát is – a szó mindkét értelmében. Ez a folytonos tüsténkedés az egész előadás legidegesítőbb mozzanata: azonkívül, hogy a legnagyobb mértékben eltereli a figyelmet a színpadi akciókról, e megoldással az alkotók minden pillanatot aláhúznak, szájba rágnak, felemelt mutatóujjal kiemelnek. A néző fejét szinte beleverik az operai tálba: ezt nézd, apukám, ugye milyen komoly ez az egész? Mélységesen mély a lélek kútja, hát nem érted?! Nem?! Akkor még beljebb nyomjuk a fejed.

De mibe nyomják bele? Mi a dráma tétje? – kérdezhetném ómódián. Persze értem, mert elmagyarázták: az ártatlanság, nemi és paradicsomi értelemben egyaránt. Meg aztán a világ megismerhetősége. Hiszen ki látja a kísérteteket? A Nevelőnő. A regényben legalábbis, amelyben egyetlen elbeszélő nézőpont létezik, mégpedig az övé, és csak egy történet, az ő egyes szám első személyben elmesélt története. De a színház, az opera a tiszta láthatóság vagy jelenvalóság művészete, ahol mi, nézők is látjuk a szellemeket, akik ráadásul énekelnek, ergo dramaturgiai értelemben szerepük korántsem elhanyagolható. Az opera, legyen mégoly modern, nem ismeri a többféle nézőpontot egyidejűleg lebonyolító elbeszélést. Ha a színpadon megjelenik valaki, az jelen van, még akkor is, ha tudjuk, hogy kísértet, és kísértet voltát nem vonhatjuk kétségbe: a Kormányzó szobráról a *Don Giovanni*ban tudjuk, hogy szellem. (Vagy ezt nem hisszük el, ám akkor ennek az operának nincs számunkra jelentése.) A színházban nem létezik fantasztikus művészet, ennek helye a próza, és a fantasztikus irodalom lényege, amint azt alapkönyvében Tzvetan Todorov leszögezi, hogy az elbeszélő (és bizonyos értelemben az olvasó is) tanácstalan: nem tudja eldönteni, látomásai vannak-e vagy sem. (Itt is ugyanez a helyzet: a Nevelőnő megkérdi, a gyerekek örültek-e vagy ő.) Azt mondhatná erre Britten, hogy éppen erről van szó, a kísértetek a mi világunk részei, nem különülnek el teljesen a valóságos emberektől, és Kovalik is ilyesmit gondol, amikor a szinte teljesen egységes ruhákról esik szó: „Azt szeretném hangsúlyozni, hogy

a közöttünk élő szellem nem valami csodafigura, hanem olyan, mint mi. Számomra túlságosan adekvát, ha a szellemek átlátzóak, áttetszőek, homályosak... Szerintem éppen az az izgalmas, hogy ők is hűvös figurák.” Rendszerben van, de akkor mégis mitől szellemek? Valami csak elkülöníti őket a szabályos világtól, ha nem, nincs értelme kísértet mivoltuknak. Természetesen itt nem a régi operás szellemekről van szó, akiknek fellépése gyakran konvencionális, része a színházi-zenei közhelyek világának, és ekként magától értetődő. De a szekularizált újabb világban megtört a konvenció, ma már nem hiszünk minden további nélkül a szellemekben. Sőt, ha egyáltalán, akkor inkább azt hisszük, ők a mi világunk, mondhatni, lelkünk részei. A pszichológia domesztikálta a szellemeket, de ezzel elvonta monumentalitásukat is. Ekként viszont már csak a lélek kivételései. Kérdés: nem marad-e az egész ropantul magánügy. Ha azt gondoljuk, a Nevelőnőnek látomásai vannak, azt mondhatnánk, menjen orvoshoz. Henry James idejében ez még nem volt teljesen kézenfekvő gondolat. Ha Kovalikék domesztikálják a szellemeket (ebből a szempontból remekül átgondolt jelenet, amikor a két kísértet teniszeznek a parkban, amire, lévén mégis alantas szolgálk, életük során nem volt lehetőségük), ezzel kihúzzák a drámai tét alapját a darab alól. Persze teljesen ezt mégsem tehetik meg, ezért a szellemek világitó ruhája, ezért a videoinstalláció, melyek a szürreális világ jelenlétét jelzik, de a nagy tét akkor is elvész. Látjuk a Nevelőnő megrendülését, látjuk elcsábíttatását, de valahogy privátnak éljük át mindezt, és ekkor felmerül: talán egyszerűen elavult ez az opera. Most eljutott hozzánk, de megkésve, már nem jelent szellemi kihívást, zenéje pedig, noha nemesen megformált, kisé unalmas.

Mindamélt zeneileg valódi ünnepet jelentett az este. Oberfrank Péter fantasztikus érzékenységgel, pontossággal és odaadással irányította a mindvégig ihletetten játszó kamarazenekart. Az énekesek óriási hittel prezentálták szerepüket (és ez nyilván Kovalik Balázs egyik legfőbb érdeme, nem csak ebben az előadásban; nemrég a *Vérnászban* is láthattuk, hogy szinte fanatizálja művészeit), külön kiemelés érdemel Klein Ottokár, aki újabban egyenesen Kovalik legfőbb szövetségeseinek tűnik. A *Vérnász* Kovalik-féle rendezésében ő alakította a Hold szerepét, és a fehérség ott is az erotikus megszállottságot jelentette. Klein hangja nem túl szép és nagy, de kamarazenés muzikalitása egyenesen revelatíván hatott (az első előadásban betegesen lépett föl, de akkor is szuggesztív volt). Színpadi jelenléte roppant erős, osonó mozgása, furcsa eleganciája, lopakodó természetű vészjósó – nagy fehér macska



Kallus György felvételei

#### Wierdl Eszter (Nevelőnő)

most, aki dorombolni is képes. Társnője, a Miss Jesselt adó Fodor Gabriella korrekt, szép hang, de nem éri el a szuggesztivitás ilyen fokát; amellet szerepe nem is ad sok lehetőséget a komolyabb megnyilatkozásokra.

Csavlek Etelka remekül hozta a földhözragadt, kissé tanácstalan és egyre jobban megszeppenő, végül megrémülő Mrs. Grose alakját; muzikalitása, szép szövegmondása mindkét előadásban példaszzerű volt. A két gyermekszereplő (Ivanics Attila, Babay Nóra) halvány jelenség, igyekeznek nagyon, de szerepük pokolian hálátlan, nem elsősorban zenei, hanem színpadi értelemben. Hiszen a szó két értelmében is megrontásra szánt gyermekekről van szó, ami kínos pillanatokat hozhat a nézőknek.

A nagy dalszínházi ünnepéről Wierdl Eszter fellépése gondoskodott. Az énekesnő (a remek *Vérnász és A törpe* után) most pályája eddigi csúcására érkezett. (Ráadásul azon kevés énekesnők egyike, aki megengedheti magának, hogy félmeztelenül lépjen fel.) Fiatalsága, naivitása, rebbenő tekintete, szenvedő teste – mind-mind a nagy alakítást szolgálja. Hogy gyönyörűen énekel, hogy minden pillanatot megformál, hogy minden regiszterben szépen szól a hangja, ez csak eszköz a drámai alak plasztikus megjelenítéséhez. Az elmúlt évek talán legjelentősebb női szerepformálása Magyarországon.

Apropó: Magyarhon. Az elmúlt évek tragikomikus operaházi történései alatt mintha kettős (izlés)hatalom alakulna ki nálunk. Az egyik oldalon Kovalik Balázs és Zsótér Sándor (hozzájuk csatolható immár Kesselyák Gergely neve) mindig izgalmas, noha mindig vitatható, ugyanakkor új nézőpontokat kínáló, a repertoárt fontos darabokkal bővítő előadásai (amelyekhez immár zenészek is társulnak), a másikon pedig a megcsontosodott közhelyek világa, mely muzikálisan is kezd kiüresedni. Nem tudni, melyik oldal győzedelmeskedik majd – nyilván egyik sem, és az egyik fél vitathatatlan diadala talán nem is lenne feltétlenül üdvös. Mindenesetre Kovalik körül kezd összeállni egy csapat, szcenikusokkal, énekesekkel, karmesterrel – és egyáltalán mindennel, ami kultúrát teremtő tényező. A következő évadokban fog eldőlni, mit tud kezdeni ezzel a csomó tehetséggel a Magyar Állami Operaház vezetése.

#### BENJAMIN BRITTEN: A CSAVAR FORDUL EGYET (Magyar Állami Operaház)

**SZÖVEGKÖNYV:** Henry James elbeszéléséből Myfanwy Piper írta. **KARMESTER:** Oberfrank Péter. **DISZLET:** Antal Csaba. **JELMEZ:** Benedek Mari. **A GYEREK SZEREPLŐKET FELKÉSZÍTETTE:** Gupcsó Gyöngyvér. **VIDEÓ:** Tasnádi József. **FORDÍTOTTA ÉS RENDEZTE:** Kovalik Balázs.

**SZEREPLŐK:** Gulyás Dénes, Wierdl Eszter, Csavlek Etelka, Klein Ottokár, Fodor Gabriella, Ivanics Attila, Babay Nóra.