

CSONT ANDRÁS

Két asszony

■ LEOS JANÁČEK: JENŰFA ■

Tíz éven át írta operáját, hogy aztán a Brünnben, az ottani színház nyomorúságos körülményei közt 1904. január 21-én tartott bemutató csak félsikert hozzon. Végül a hön vágyott prágai premier (1916. május 26.) már világsiker: Janáček 1928-ban bekövetkezett haláláig legalább hetven rendezésben adták elő különféle német nyelvű színpadokon (később a Metropolitanben is), de ezért nagy árat fizetett a zeneszerző: bele kellett egyeznie, hogy a karmester, Karel Kovařovic giccsesen áthangszerezje, és ezzel részben meghamisítsa a darabot. A magyar bemutató részben az eredeti változathoz tér vissza.

Janáček operatermése egészen különleges helyet foglal el a repertoárban. Már a *Jenůfa* vázlatosan ismertetett sorsából is kitűnhet, milyen nehezen sikerült áttörnie. Noha még legalább négy remekművet írt (*Kátya Kabanova* – 1920–21; *Ravaszdi rókácska*, 1921–24; *A Makropulosz-ügy*, 1923–25; *A holtak házából*, 1927–28), darabjai többnyire megbuktak, szerzői utasításait többnyire ignorálták, makacsul nem értették meg újításait, nem fogták föl radikális eredetiségét. Janáček dalművei voltaképpen besorolhatatlanok, nem kapcsolódnak egyetlen zenés színházi irányzathoz sem, és mint egyik legkiválóbb elemzője, Michael Ewans (*Janáček Opern*. Reclam, Stuttgart, 1981) megjegyzi, noha mindegyikük a letagadhatatlan személyes stílus jegyében áll, egymástól is jelentősen különböznek. „Minden operája meghatározhatatlan, de nagyon is meghatározott módon él a saját hangzásvilágában, mely szorosan összefügg a témával és a milióval.”

Az 1854-ben született Janáček rögos úton jutott el összetéveszthetetlen hangvételéhez. A művészet történetében példátlanul hosszú érési folyamat jellemzi pályáját. Ha feltételesen elfogadjuk, hogy a *Jenůfa* számít első érett operájának, akkor ki kell mondanunk, hogy nagyjából ötvenéves korában kezdett hozzá érvényes életműve megírásához. Ráadásul éppen abban a műfajban, az operában folytatta legvakmerőbb kísérleteit, mely a leginkább sebezhető, melyet a legjobban veszélyeztet az érvénytelenség. A zenei köznyelv felbomlása, a szilárd vonatkoztatási pont eltűnése, vagyis a tonalitás részleges, majd teljes szétérese éppen itt okozott szinte megoldhatatlan problémát. Mert aligha vitatható, hogy az opera életképességét nagyrészt a konvenció biztosítja. Az opera talán minden más műfajnál jobban kikényszeríti a néző beleegyezését, aláírását az esztétikai szerződéshez. Az opera abszurdum, hiszen mindig feltehető a kérdés: miért kell énekelni azt, ami szóban is elmondható? Operabarát az, aki ignorálja e kérdést. De ekkor még mindig felmerül: mi az, ami énekelhető? Nyilvánvalónak tűnik, hogy a próza esik legtávolabb az énekelhető szférájától. A vers már eleve tartalmaz némi zenei elemet, és a XIX. századi operák dramaturgiai felosztása áriára, együttesekre, valamint recitativókra nagyon is logikus e tekintetben. (A *Singspiel* vagy az *opéra comique* csak még nyíltabban rögzíti a formaelvet, ezekben a próza váltakozik a zenés, zárt versben írt számokkal.) A prózában írt recitativo az, ami csak feltételesen énekelhető. A dallam, a melódia mindig az áriában van, ám az ária szinte kizárólag verset jelent. Az opera története megírható olyan folyamatként, mely nem más, mint a recitativo abszolúttá válása. A legtökéletesebben Wagner vonta le a konzekvenciákat, ám nála a vers ömlött bele a recitativóba, ha egyáltalán lehet még beszélni ilyesmiről, hiszen sokkal inkább arról van szó, hogy zenedrámaiban minden recitativo lett, vagyis már semmi sem az. Ez a mindennapi beszédhez közelítette a nyelvi-zenei formálást, ám a zene a verssel szövetkezve még mindig erős absztrakciót jelentett. Wagner művei történelmi-mitikus környezetben játszódnak, itt érthető a verses stilizálás, ráadásul a mitológia általános érvényt szerez a szöveggönyvnek, és reprezentatívnak tünteti fel magát. Mert ne feledjük, hogy a reprezentativitás több értelemben is egyik fő jellemzője az operának. A darabokat nagy, drága díszleteket és jelmezeket követelő színházakban adják elő, a közönség puccba vágja magát, és társadalmi eseményként is éli meg az estét – a XIX. században az operaház nézőtere egyfajta agora, a reprezentatív nyilvánosság formája; elég, ha beleolvasunk egy Balzac- vagy Stendhal-regénybe. Miközben a Wagner utáni századvég zenéje az intimitás felé halad (mindent elurálni látszik a kamarazene, az opera helyett a dal válik uralkodóvá, miközben a szimfónia és a versenymű szinte szétporlad), az

opera véglegesen anakronisztikusnak teszük. A kor legnagyobb komponistáinak gyér termése szimptomatikus e tekintetben, Schönberg két korai operája rendkívül rövid, a *Die Erwartung* mindössze harminc, a *Die glückliche Hand* húsz perc, cselekménye voltaképpen egyiknek sincs, az első lázbeteg, expresszionista próza, a második műfaja „Drama mit Musik” – operáról tehát a szó hagyományos értelmében nem beszélhetünk. (És talán az sem véletlen, hogy a főművének szánt *Mózes és Áron* több évtizedes munka után is befejezetlen maradt.) Bartók egyetlen operaszerű műve voltaképpen ballada, erősen stilizált versekre íródott, és ugyancsak egyfelvonásos. Debussy szintén egyetlen operát írt; a *Pelléas és Mélisande* szándékoltan antiwagneriánus (nota bene: talán nem véletlen, hogy Schönberg is írt Maeterlinck műve alapján egy szimfonikus költeményt), mindamellett ő is Wagner nagy vívmányával, a zárt számok megszüntetésével, az egybe komponált formálással dolgozik. Debussy műve prózában íródott, ám megemelt, erősen stilizált próza ez, ráadásul a történet félig-meddig mitikus, de mindenképpen meseszerű, vagyis a mű, hogy megőrizhesse érvényességét, megtartja az opera egyik nagy hagyományát.

De mi történik akkor, ha az élet prózája betör a színpadra? Mi történik akkor, ha a zeneszerző saját korát akarja megjeleníteni az operaszínpadon? Ez annyit jelent, hogy a zeneszerzőnek valami átfogó stilizációs elvet kell találnia, a fiatal Lukács szavaival élve „folytatható formai megoldást”, ám ez a köznyelv, felbomlása miatt, csakis tökéletesen egyedi lehet, a komponistának voltaképpen mintegy mindent előről kell kezdenie, ha dalmű írására vetemedik. Mindenekelőtt ezért a roppant hosszú érési szakasz Janáček pályáján. Korai operáiban megpróbálta a népies hangvétel közvetlenül felléptetni a színpadra, ezzel kudarcot vallott. És szenvedélyes kutatásai során eljutott a megoldásig: ha a vers érvénytelen, ha a költői próza ugyancsak hiteltelen, akkor nincs más lehetőség, magát a mindennapi prózát, a beszélt nyelvet kell „megzenésíteni”. Úgy döntött, hogy a beszélt nyelv hangzása legyen a zenei stilizálás alapja. Később így emlékezett vissza erre a periódusra: „Mikor a *Jenůfát* komponáltam, intenzíven foglalkoztam a beszéd hanglejtésével. Lopva kifülestem elhaladó emberek beszélgetését, leolvastam arckifejezésüket, követtem minden mozdulatukat; megfigyeltem a beszélők környezetét, társaságukat, az időt és a beszélgetés körülményeit – fényt és sötétet, hideget és meleget. Mindennek a lecsapódását beszédhullámokban jegyeztem fel. Mennyi változata ugyanannak a motívumnak! De éreztem, hogy e motívumokban még valami sokkal mélyebb, rejtettebb, minded-

dig leleplezetlen vonás rejlik. Szomorúságot olvastam ki belőlük, az öröm, a zárkózottság, a kétség stb. felcsillanó visszfényt. Röviden: e motívumok kinyilatkozatták számomra a »lélek rejtélyét«. Ebben az időszakban [1897] keletkezett a *Jenőfa* első felvonása. Tudtam, hogy képes vagyok a motívumokat tetszés szerinti – a legközönségesebb és legemelkedettebb – szavakra alkalmazni, tudtam, hogy érett vagyok a mindennapi életre éppúgy, mint a legmélyebb tragikumra – és a prózára is (kiemelés az eredetiben). És prózában zenésítettem meg a *Jenőfát*. Ez fontos lépés az európai opera történetében, noha csak a nyolcvanas években ismerhettük fel jelentőségét.

Megkésért sikere szimptomatikus, és legkivált a zeneszerző különös kronológiai és földrajzi helyzetéből ered, melyet Milan Kundera elemzett a legmélyebben. „Janáček 1854-ben született. Ebben rejlik a helyzet paradoxona. A modern zenének ez a nagy alakja bátyja a nagy romantikusoknak: négy évvel idősebb Puccininél, hattal Mahlernél, tízzel Richard Straussnál. Sokáig olyan műveket ír, amelyek a romantika túlzásaitól való viszolygás következtében csak hangsúlyozott tradicionalizmusukkal tűnnek ki. [...] A húszas években művei a modern zenét bemutató hangversenyek programjába kerülnek, Sztravinszkij, Bartók, Hindemith mellé, de harminc-negyven évvel idősebb náluk. Ifjúko-

rában magányos konzervatív volt, megöregedvén újtó lesz. De most is társtalan. Mert ha szolidáris is a nagy modernekkel, különbözik tőlük.” Elszigeteltsége persze többek közt abból származik, hogy Janáček teljesítménye végzetesen a saját nyelvéhez, a cseh nyelvhez kötött. Kundera ezt is világosan ábrázolja: „Van valami szívfacsaró, ha nem tragikus abban, hogy Janáček újtóképességeinek jó részét éppen az operára összpontosította, kiszolgáltatva magát a lehető legkonzervatívabb polgárság kényének-kedvének. Ezenfelül: újtása az énekelt szó eredeti értékének a visszaállításában áll, vagyis in concreto a világ színházainak kilencvenkilenc százalékában érthetetlen cseh szó eredeti értékének a visszaállításában. Bajos elképzelni, hogy önként bárki is több akadályt gördítene önmaga elé.” Kundera együttérző szavai azonban kissé túlzottak, hiszen kedvence, ha meg akarta valósítani elképzeléseit, egyszerűen nem is tehetett mást, mint amit tett: ha valaki a beszéd-dallamokból indul ki, az csakis anyanyelvére támaszkodhat. Ebből a megtalált stilizációs elvből Janáček radikálisan levonta a konzekvenciákat. „Mivel az emberek az életben nem énekelnek, hanem beszélnek, minden áriát, dalt el kell vetni az operában, hiszen az életben ezek nem fordulnak elő.” Különös realizmus ez, ráadásul roppantul naiv, hisz azt feltételezi, hogy a verset és ezzel együtt az áriát, dalt, együtteseket elvető, prózában írt opera azonnal az élet hűséges képe lesz. Janáček nem veszi észre, hogy ettől a dalmű még megőrzi tökéletes abszurditását, hiszen prózában énekelni talán még nagyobb képtelenség, mint versben. És nem is kevesen akadtak, akik dilettantizmust orronlottak Janáček kísérletei mögött, mondván, a beszéd-dallamok kutatása és megzenésítése fából vaskarika, és e természettudományos, naívvul pszichológizáló alapokon nyugvó esztétikának semmi köze az önállóan fejlődő és a maguk logikáját követő zenei szerkezetekhez. Ám Carl Dahlhaus mélyebbre lát: „Janáček realizmusáról túlzás nélkül azt mondhatjuk, hogy az – mint beszéd-dallamokban primer módon kifejeződő stílustendencia – végül áthatja az egész hangzó anyagot, és a dallamvilágtól egészen a formális szerkezetekig terjed.” Ez a jellegzetesség legtökéletesebben kései operáiban (legmélyebben talán *A Makropulosz-ügyben*) és instrumentális zenéjében, mindenekelőtt a két vonósnyegyesben valósul meg.

A *Jenőfa* még nagyjából félfúton áll. Mert legyünk bármilyen modernek, a konvenció világa az operában sosem függeszthető fel teljesen. A *Jenőfa* jó példa erre. Az első felvonásban, amikor a Sekrestyésné meglátja a részeg Števat, kijelenti: csak akkor engedélyezi, hogy elvegye Jenőfát, ha egy éven át lemond az italtól. Erre egy kórossal kísért kvartett következik, melynek szövege nagyjából a következő: „Minden párnak le kell győznie a nehézségeket”, vagy: „minden párnak meg kell szenvednie a boldogságért”. Az öreg

Kiss B. Attila (Laca) és a falu népe





Marton Éva (Sekrestyésné) és Bátori Éva (Jenúfa)

Buryjáné kezdi a népies ízű dallamot, aztán bekapcsolódnak a többiek is, az öreg molnárlegény, Laca, Jenúfa, a kórus. Szép, megformált kvartett, megkapó dallam, de nagyon kilóg a mű egész, kevés kompromisszumot ismerő szövetéből. Másrészt aligha vitatható, hogy Janáček zenedramaturgiaiailag komolyan gondolta, mert ez a falusi szentencia világítja meg a későbbi eseményeket: Jenúfa és Laca végső egymásra találását valóban végtelen szenvedések előzik meg. Egy közhely tehát ismét igaznak bizonyul. És ők, mint azt Michael Ewans oly mélyen megmutatta, a többiektől jelentősen eltérően énekelnek a kvartettben, mindkettejük hangja magasra szárnyal, messze a kis népi világ fölé, megelőlegezve mintegy az opera zárójelenetének himnikus „szerelmi kettősét”. De talán a jelenet ironikus értelme is elvitathatatlan, mert míg a nép egyértelműen Števa és Jenúfa házasságának kútba esése miatt kesereg, és mintegy vigasztalólag a népi bölcsességet idézi, addig a néző már-már tudja, hogy ez Laca és Jenúfa sorsára vonatkozik. Látni tehát, hogy Janáčeknek még ebben a saját esztétikájának nem egészen megfelelő jelenetben is sikerült részben meghaladnia az operai konvenciókat.

Am ahol ez sikerült, ott a hatás ellenállhatatlan. Nem egészen alaptalan a feltételezés, hogy Janáček operájának nézőjét-hallgatóját legelőször a második felvonás ragadja meg, hogy aztán valósággal letaglósza. A helyzet egyszerű, de mint minden nagy tragikus szituáció, tökéletesen megoldhatatlan. Števa elcsábította Jenúfát, viszonyukból egy hete megszületett az ugyancsak Števának nevezett kisfiú. A Sekrestyésné, Jenúfa nevelőanyja elrejtette a lányt a házban, mindenkinek azt hazudva, hogy Jenúfa Bécsben van. Most Števat várja, hogy rábírija: mindennek ellenére vegye feleségül Jenúfát. A férfi azonban nemet mond, egyrészt mert fél, és talán fizikailag is iszonyodik immár a lánytól, akinek a szerelmes Laca eszelős féltékenységében az első felvonásban késsel elcsúfította az arcát. Másrészt Števa időközben eljegyezte a bíró gazdag

lányát, és ez is lehetetlenné teszi a házasságot. Števa félelemtől eszelősen, a Sekrestyésné átkai közt menekül a házból. Most belép Laca, ő a történetek ellenére is kész elvenni a lányt, szerelme töretlen és feltételek nélküli. Hogy megkönnyítse a dolgát, a Sekrestyésné ismét hazudik; Lacának azt mondja, hogy Števa és Jenúfa közös gyermeke meghalt. A férfi dúltan távozik, a Sekrestyésné viszont cselekszik: kiviszi a folyóhoz a kis Števat, és a vízbe löki. Mikor Jenúfa felébred, nem találja fiát; a visszatérő Sekrestyésné pedig bebeszéli neki, hogy két napig lázálomban feküdt, az alatt halt meg a gyermek. Laca visszajön, és a Sekrestyésné látszólag diadalmaskodik: Jenúfa Isten akaratát látja az eseményekben, beleegyezik a házasságba, a Sekrestyésné megáldja a párt. Eddig az alig negyvenperces felvonás cselekménye.

Ez a felvonás rendkívül sűrű lefolyású, és a két szélső felvonással ellentétben hangsúlyosan kamarajellegű: a Sekrestyésné lakásában csak négy szereplő lép fel, míg az első és harmadik felvonás nyílt téren zajlik, kórossal és néhány mellékszereplővel. Roppant komprimált, pszichológiailag mélyen megalapozott jelenetsor, és fölöttébb kényes anyag. Hiszen a színpadon gyermekgyilkosságot ábrázolni még a legbrutálisabb szellemeket is visszarettentheti. De erőszak és vadság hatja át az első részt is: Števa részeg tánca és üvöltözése, utána pedig a szörnyű tett, Laca késével széthasítja Jenúfa arcát – ebben a faluban semmiféle idillt nem lehelünk. És a harmadik, a végül katarzist hozó felvonás sem teljesen szívderítő, a kisfiú jégbe fagyva előkerült hullája enyhén szólva is dermesztő. Mindez arra utal, hogy csak a legkifinomultabb arányérzékű, a maga izlését tévedhetetlenül ellenőrző szerző nyúlhat büntetlenül ehhez az ösöztönös, minket, magyarokat Kodolányi és Sinka szörnyűséges cselekményű paraszti novelláira emlékeztető rémdrámához. És mi sem lenne egyszerűbb, mint a Sekrestyésnét a vallás s az ehhez kapcsolódó vértelen morál megcsontosodott, megszállott szörnyetegeként, a gyilkosságig bevadult erkölcs-

csőszeként ábrázolni. Ám szó sincs ilyesmiről; Janáček egy másodpercre sem felejt el, hogy ez a megkeseredett, félelmetes nő is ember, vagyis megvan a maga relatív igazsága. Az ő pokolhoz vezető útja valóban jó szándékkal van kikövezve; ha úgy véli, Jenúfa boldogságához csak a bűnön át vezet az út, akkor nem habozik elkövetni. És aligha véletlen, hogy a második felvonás egyik legszébb, legbensőségesebb részletét neki ajándékozza a zeneszerző. Amikor Jenúfa befut az ébredező gyerekek, nevelőanyja megjegyzi: „Folyton a gyerekekhez rohangálsz, ahelyett hogy kérnéd az Istent, vegye magához, vegye magához!” (A szavak megismétlése tudatos, Janáček egyik vezető formálási elve az ismétlés – instrumentális zenéjében is –, ehhez megint a mindennapi életből kapott biztatást.) Már-már bölcsődalszerűen egyszerű és intim hang ez, fényévekre bármiféle gonoszságtól. A darab nagyszerű angol elemzői (nota bene: a hetvenes években az angolszászok, mindekelőtt az ausztrál származású karmester, Sir Charles Mackerras tették a legtöbbet Janáček elismertetéséért), Michael Ewans és John Tyrrell (utóbbi a Decca Mackerras vezénylete *Jenúfa*-felvételeinek műsorfüzetében) hajlanak arra, hogy a Sekrestyésné mintegy Jenúfa ellenpólusaként interpretálják. A folytonos oktávugrások állítólag a nő elvetemültségét, valamint tébolyát jelzik. Meglehet. De ebben a csellók és oboa, valamint fuvolák által szépen kísért dallamban van ugyan oktávugrás, de legkivált részvét. Arról nem beszélve, hogy amikor Jenúfa visszatér a kamrából, hangja összekapcsolódik a Sekrestyésné szólamával – és nincs köztük ellentét, csak éppen mindenki mondja a magáét. És mindenki a gyermekért aggódik – a maga módján. Van még egy döntő pillanat, amikor szövegeik egybefűződnek. Amikor a Sekrestyésné térdén állva könyörög Števának, hogy vegye feleségül Jenúfát, mintegy (zeneileg is) azonosul nevelt lányával, és szó sincs arról, hogy ellenpólusa lenne. Ezt az egységet húzza alá a jelenet zárata. Števa fejvesztve elmenekül, és ekkor két női hang szólal meg. A Sek-

restyésné felkiált: „Števa!”, miközben felhangzik Jenúfa (rém-) álomittas hangja a kamrából: „mintha egy kő zuhant volna rám”. Két segélykérés, két elesettség, két női kiszolgáltatottság kap itt szinte teljesen azonos szólamot. Nem, a Sekrestyésné csak részben ellenjátkosa Jenúfának, inkább sorsa egy lehetséges oldalát jeleníti meg. Elhalt férjéről megtudjuk, hogy részeges volt, akár Števa, és ettől a piás élettárstól akarja megkímélni a lányt, amikor az első felvonásban megtiltja házasságát a tökrészezen a színpadra robbanó férfival. Egyáltalán: meg akarja védeni a világ szája és reakciója elől. Ezért a végső tett, ezért az iszonyatos gyilkosság. A tett előtti monológját elemezve Ewans egyenesen blaszfémiairól beszél, és ebből annyi igaz, hogy a Sekrestyésné mintegy Istennek teszi meg magát, aki úgy véli, ha az égből nem érkezik válasz, ha Isten hallgat, neki kell színre lépnie, hogy eligazítsa a világ dolgait, hogy helyrelokkja a félrecsúszott sorsokat. És cselekszik. Igaz, a téboly határán. Ám a gyilkosság pszichológiailag is megalapozott, hiszen a nő undorodik Števától, és a kisfiúban a férfi reinkarnációját látja.

De Jenúfától sem áll távol az örület; második felvonásbeli nagymonológja ugyancsak látomásoktól hemzseg, a vallásos egzaltáció ismét a Sekrestyésnével rokonítja. De az ő hite alázatból fakad, míg a Sekrestyésné voltaképpen fellázad Isten ellen, amikor úgy véli, tökéletesen ismeri szándékát. Ewans ekként elemzi a két egymásra következő monológot: „Az utolsó jelenet rettentő crescendo a gonosz végső győzelméig, és a pozitív elemek az opera második részének elején roppant takarékosak. A megvetett, elcsúfított, elkábított és fizikailag legyengült lány jellemzésére Janáček kiáltó ellentétet talált: a Sekrestyésné disszonáns tuttijára a szólóhegedű következik.” Ez a leírás pontos, beleérző, mégis kissé elégtelen. Mert nem hagyható figyelmen kívül, hogy e hegedűhang – mely feltehetően a *Missa Solemnis* (Beethoven) *Benedictusa* híres hegedűszólójának is adósa – éppen a Sekrestyésné disszonanciájá-

Wendler Attila (Laca), Temesi Mária (Sekrestyésné) és Felber Gabriella (Jenúfa)

Szkárössy Zsuzsa felvételei



ból születik meg, a megalázottak és megszorítottak intonációjának csak a szenvedést okozók hangjával együtt van értelme és dramaturgiai jelentősége. Ez az alázat hozza aztán a megváltást és a megbocsátást – mindenki számára. Jenúfa a harmadik felvonás végére akár Brünnhilde szavait is elmondhatná: mindent tudok, mindent megértettem. És ez a végső tapasztalat, mint *Az istenek alkonyában*, itt is megtisztulást hoz. Jenúfa a Megváltóhoz fordul a nevelőanyja érdekében, aki ezúttal válaszol. Persze nem a felhők mögül, hanem a Sekrestyésné szívéből, aki lehajtott fejjel, már a katarzis kapujában vállalja sorsát.

Ez a remekmű, ha a színrevitelben nem is, zeneileg nagyszerű előadást hozott. Vidnyánszky Attila egyszerűen fantáziátlanul állította színpadra a darabot. A második felvonásban mindössze a világitással (és díszletként egy átfogó lomtalánitást idéző, a színre belógó hatalmas rongyszőnyeghalmazzal) operált, ami – lévén e felvonás legkivált lélektani – nem rossz döntés, ám a fények oly fádak, s az egész olyan yira képzeletzegény, hogy lehangolódunk. Az átjárások sem tisztázottak, nem tudni, hol az ajtó és az oly fontos ablak, de ezt láttuk már Kesselyák Gergely *Don Giovanni*-rendezésében is – egy gyakorlott színpadmester igazán szólhatna már rendező uraiméknak. A finálé megoldása szép, a kórus és egyáltalán az egész falu a mélybe süllyed, csak Jenúfa és Laca marad a színen, eltűnik mögülik-mellőlük egész addigi világuk, és általában is az emberi világ, ám a Sekrestyésné sötét árnya ott fenyeget a háttérben (kár, hogy a március 27-i előadáson elromlott a súlyllesztő, így aztán e képből semmi sem maradt). Ebben a felvonásban láthatjuk az egyik legvitathatóbb megoldást: a sörgyári munkások jégkömböket hurcolnak a színre, kereszt formálódik belőlük, s amikor mintegy megkoronáznak építményüket, az utolsó jégkockában a megölt kisfiú hullája rejlik: kis, alig pislákoló lánogocsa. Talán a gyermeki lélek fénye? De Vidnyánszky attól szerencsére már visszaretent, hogy e végső kockát a halom tetejére biggyessze, mégis megformálva ekként a keresztet. Mindamellet kissé komikus volt, ahogy Laca Jenúfát védve a falu haragjától fölkapja, és parittyakóként lóbálja a tömeg felé a kis Števat magába záró jégkockát. Az első és utolsó felvonásban a kórus mozgatása okozott több közlekedési katasztrófát, százszor leírtam, leírom ezredszerre is: Kovalik Balázst kivéve rendezőink pánikba esnek, ha nyolcnál többen vannak a színpadon.

De akkor is baj van, ha túl kevesen: a háttérben dolgozó molnárlegények valami levitézlett népszínműből maradtak itt, miként a jóvalisan dohogó bíró is.

Vidnyánszky nem sok instrukciót adhatott a főszereplőknek, nem hozta meg egyik alakításaikat, ami olykor szép eredményeket hozott. A címszerepben Batori Éva eddigi pályája olyan csúcásra ért, hogy csak ünnepi hangon lehet beszélni alakításáról. Hangilag megdöbbenően éretten, telten, a magasságokat erőltetés nélkül legyőzve, a lírai részekben szívszorítóan, minden pillanatban a művészi igazság szolgálatában énekelte szerepét. Felejthetetlen volt a második felvonás nagymonológja, aztán a gyermek halála miatti katatónia, sírni való a finálé csodálatos vallomása: „ez olyan szerelem, hogy Isten is rábólintana.” Ez a Jenúfa ropant érzéki lány, Batori Évának elhisszük, hogy bolondul érte az egész falu. Fellépése a világ bármelyik vezető dalszínházában tédre hullottan imádott teljesítmény lenne. És a közönség megérezte a monumentálitást, őrvöngve tapsolt és bravózott a művésznőnek.

A második szereposztásban Felber Gabriella balszerencséje, hogy ezzel a világszintű teljesítménnyel került egy csoportba. Ropant rokonszenves az alakformálása, bár intonációsan nem makulátlan, a magasságokban erősen hamiskás, de a lírai részekben kedves. Tagadhatatlanul kissé egysíkú, inkább drámai szende, mint tragikus hősnő, és erotikája sem oly perzselő, mint Batorié.

Az általam látott mindkét estén (március 13., illetve 27.) Marton Éva lépett fel a Sekrestyésné ropant szerepében. Mindkétszer

ugyanazt tapasztaltam: az első felvonásban pár szavas, de annál fontosabb mondatát nagy erővel, ám inkább csúnya hangon intonálta. A második felvonásban (különösen Felber Gabriella partnereként) magához ragadta a kezdeményezést, iszonyatos energiákat mozgósított, őrvöngött, verte az asztalt, dobogott, lihegett, olykor a nyíltan prózai megszólalástól sem rettent vissza, hangilag pedig, ha nem is tökéletes intonációval, de lenyűgöző erővel érzékelte ennek a meggyötört asszonynak a relatív életigazságát. A csúcspontot számomra a könyörgési jelenet hozta, amikor tédre veti magát Števa előtt; szinte hallani a makacs, dacos hús és csont ellenállását, a megalázottság ropant (fizikai) fájaldalmát. De tévedés a „tédre vet” szóhasználat: az énekesnő fokozatosan, valami magasabb erőnek alávetve lecsúszik a földre. Ekkor hangja is szárnyalt, szem – köztük a recenzensé – nem maradhatott szárazon. Ebben a felvonásban olyan párost alkottak Batori Évával, hogy még a szünetben is reszketett mindenki. A harmadik felvonásban ismét visszavett, de ez nem ártott az alakításnak, most kimondottan egy görög sorstragédia sziklává keményedett hősnőjének mutatkozott, még a katarzis pillanatában is.

Laca szerepében két meglehetősen ellentétes alakformálást látnunk. Az első szereposztásban Graham Sanders kimondottan fél-szegnek, tesze-toszának mutatkozott, csak a harmadik felvonásban engedett fel, amikor megérti Jenúfa világokat megváltó szerelmét. Wendler Attila tagolatlan, sötétebb szenvedélyekkel dolgozott, már az első felvonásban fehérik izzott, amikor elmondja, hogy őt Števával szemben mostohaként kezelik. Értjük, miért vágja meg Jenúfa arcát. Így aztán megtisztulása is hitelesebbnek vagy legalábbis kissé mélyebben megalapozottnak tűnt a dráma végén. Ám a párok terén valami furcsa egyenlőtlenség keletkezett az előadásokban. Batori erotikus légköréhez egy kimondottan gátlásos, míg Felber Gabriella szűziesebb lényhez egy szexuálisan túlfűtött férfi társult. Ez érdekesnek bizonyult, de olykor zavaróan felborította az arányokat: Batori Éva Jenúfája mellett Sanders néha bizony sima vizesnyolcasnak tűnt.

Števaként a második szereposztásban Gulyás Dénes nyújtott számomra átgondoltabb, mélyebben látó alakítást. Ez az ember nem oly egysíkúan a falu rossza, mint amit Kiss B. Attila sugall. A második felvonásban Gulyás látomásos erővel mutatta meg, hogy miért és hogyan fél az elcsúfított arcú Jenúfától – akarja a lányt, de már képtelen szeretni, még a szobájába sem tudja betenni a lábát, visszahőköl a küszöbről.

Mindamellet az esték nagy férfi hőse Kovács János volt, aki a partitúra összes árnyalatát megszólaltatva, hihetetlen odaadással, már-már megszállottsággal, a Janáček művészetébe vetett teljes hittel állt a mindkét este ihletetten, ha nem is mindig makulátlanul muzsikáló zenekar élén. Ők hárman, Batori Éva, Marton Éva és Kovács János gondoskodtak arról, hogy nagy operai élményeim köztartsam számon az előadást. Akadnak jó páran – köztük e sorok szerzője –, akik már évek óta hiányolják Janáček darabjait a magyar repertoárból. A mostani zenei és közönségsiker nyilván minden aggályt eloszlatozott, és igazolta a követelés jogosságát. Nagy elégtétel ez a morva mester rajongóinak. Kíváncsi vagyok: lesz-e ebből *A Makropulosz-ügy*.

LEOŠ JANÁČEK: JENÚFA (Magyar Állami Operaház)

DÍSZLET, JELMEZ: Alekszandr Belozub. **KARMESTER:** Kovács János. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.

SZEREPLŐK: Takács Tamara/Mészöly Katalin, Graham Sanders/Wendler Attila, Kiss B. Attila/Gulyás Dénes, Marton Éva/Temesi Mária, Batori Éva/Felber Gabriella, Gurbán János/Sárkány Kázmér, Rác István/Kenesey Gábor, Bokor Jutta/Tas Ildikó, Gémes Katalin/Simon Krisztina, Várhelyi Éva/Révész Rita, Pánti Anna/Murár Györgyi, Óhegyi Filoretti/Röser Orsolya.