

Koltai Tamás

Szükséges és fölösleges

BARTÓK + PÁRIZS

A szükséges plusz

Vannak, akik szenvedélyesen, olykor egy életen át kutatják ugyanannak a műnek a titkát, ilyen volt Németh Antal, aki nyolcszor rendezte meg a *Tragédiát*. Kovalik Balázs ötödik *Kékszakállú*-rendezése is a darabbal való bensőséges viszonyról tanúskodik. Most fiatalokra osztotta a szerepeket. A szüzsé legföljebb közvetetten utal az életkorokra, eszerint Judit vőlegénye elől szőő fiatal nő, a *Kékszakállú* pedig legalább középkorú, bár tudomásom szerint ezt sem Balázs Béla, sem Bartók nem deklarálta. De ha megtették volna, az sem lenne szentírás, kivéve, ha Vásárhelyi Gábornak csinálnánk színházat, ebben az esetben viszont helyes lenne, ha ő finanszírozná is meg, ahelyett hogy begyűjtené a tantième-et.

Bretz Gábor és Mester Viktória egyelőre sem vokálisan, sem színésziileg nem teljesen érettek a szerepre, ennek ellenére igazolják a választást. Mindkettőjüknek némileg *forszírozni* kell a hangjukat, Bretz pedig előnyös megjelenése ellenére nem uralja eléggé a tétét, fizikai eszközhasználatában, „sportosságban”, könnyedségben van még mit fejlődnie. De mindketten derekasan birkóznak a feladattal, Mester Viktória pedig összteljesítményét tekintve egészen közel jár a jelentős formátumhoz. Fiatalságuk és a szcenírozás eredendő absztrakciója eleve kizárja a pszichológiai realista történetmesélés elemeit, hogy helyette a ritualizált férfi-nő viszony metafizikájáról beszéljen. Az első pillanattól az ikonográfikus összülők. Ádám és Éva jutnak eszembe, annak ellenére – vagy éppen azért? –, mert Kovalik gyereket ajándékoz nekik, azaz családmodellt jelenít meg. A tíz év körüli fiú – Nagy-Búza Bence – mondja a prózai Prológot, aztán mindvégig a színen marad, néma szereplőként katalizálva a két fiatal felnőtt közötti viszonyt. Legtöbbször az az érzésünk, hogy a *Kékszakállú* „oldalán” áll, az ő kicsinyített mása, ugyanúgy öltözik – a jelmeztervező Benedek Mari visszafogottan folklorizál –, hasonlóan mozog, utánozza őt, a nyakába ül, s ezáltal mintha ütközopont lenne közte és Judit között. A nyilvánvalóan „virtuális” fiúcska a *Kékszakállú* „életmodelljének” része, mintha ennek a modellnek akarná megnyerni Juditot az élet folytatásának, reprodukálásának közös programjához. Ennyi, nem több, amit a játék egyes mozzanataiból ki lehet venni, és ezek gyönyörű dolgok, például az „ötödik ajtónál” a hatalmas C-dúr akkordok közben mindössze annyi történik, hogy a kis-

fiú is a saját tenyerét nézi, „lásd, ez az én birodalmam”, ennél szívszorítóbbat el sem lehet képzelni. Legföljebb a befejezést, amelyben a fiúcska lepelbe burkolózva kvázi halottként eltemeti magát az „idegenek”, az összetört férfi és az üres tekintettel a semmi-be meredő nő között. (A fesztiválok protokollja, hogy előadás után a hivatásos néző nem rohan el, találkozik a rendezővel, ami kényes és a kritikairás szempontjából kontraproduktív helyzet, az ember igyekszik elhárítani, amit gondol, nehogy a rendező gondolatát állítsa be utóbb a saját véleményeként. Kovalik a *Tragédia*-párhuzam hallatán két dolgot említett kvázi az előadás mottójaként, az egyik az a kiforgatott idézet, hogy „nem érzem anyának, ó, Ádám, magam”, a másik a meg nem született gyerekek kórusa Richard Strauss *Az árnyék nélküli asszony* című operájából.)

A szegény színház kellékei vagy inkább kellékhálya – két-három ponton fölfüggesztett, alakját eszerint változtató lepel, forgószínpad, szappanbuborék-fújóka, gyertyák – utat enged a lényegre egyszerűsítő stilizálásnak. A régi asszonyok: tetőtől talpig lepelbe burkolt, arctalan árnyak – szellemek. Judit és a *Kékszakállú* két ellentétes irányú forgón állva sebesen elforognak egymás mellett; a kép önmagában metaforikus. A mezítlábas szereplők testi érintkezése néha erotikát gerjeszt, máskor kiszolgáltatottságot sugall. Kietlen és kilátástalan a befejezés – a fiatalok jövőlensége tragikusabb a meglett férfi narcizmusba hajló drámájánál.

A Bartók-opera „előjátékaként” adott Poulenc-egyfelvonásos, *Az emberi hang* részint az idej miskolci fesztivál francia tematikájához, részint a *Kékszakállú*-mitológiához kapcsolódott. A Cocteau-monológgra írt monooperában egy elhagyott nő beszél telefonon hűtlen férjével, és a beszélgetés végén öngyilkosságot követ el. A várakozás-szimbolika a telefonzsinór „túloldalán” lévő láthatatlan és hallhatatlan szereplő révén jelzett modern elidegenedés és a megcsalás mint örök szerelmi toposz között egyensúlyoz. Kovalik – aki mindkét darab díszlettervezője – itt is finoman absztrahálja a látványt. A szobát a színpadon ferdén végigfutó fehér fal és az elé állított fehér secessziós ágy jelzi. A csinos, fiatal, fekete énekesnő – Wendy Waller – önmagában kontrasztálja a díszletet. A harmadik szín a telefon vöröse (több készülék is látható festői elemként) és a falból – konnektor nélkül – hosszan kihúzható telefonzsinór, amely a végén magától visszasiklik. Itt is van virtuális szereplő, sőt megket-

tőzve: részint egy fehér pantallós, fehér atlétatrikós néma fiatalember (Molnár Sándor Tamás), részint egy másik férfi (vagy ugyanó?) diszkrét filmként az ágy fölötti falra vetítve, amint egy lepedővel (alig) letakarva alszik és forgolódik ágyában. A film időnként bemozdul, időnként kimerevedik, időnként egészen elhalványul, de mindig „fehér a fehérben”, halvány finoman. Csak a legvégén van egy viszonylag erős, inkább rafinált effekt, amikor a nő szerelmi halálával egy időben a filmalak lustán megfordul az ágyban, s eközben meztelen fenekéről lecsúszik a lepedő. Nyilvánvaló, hogy a virtuális Férfi, akár a Kékszakál-lóban a kisfiú, az elérhetetlen vágyat jeleníti meg. És mivel Wendy Waller képes kifejezni a Nő testi-lelki magányát, mondhatni, spirituális érzékiségét, a kapcsolat reménytelensége éppoly zenedrámái erővel szólal meg, mint a Bartók-opera esetében.

A szükségtelen plusz

Volt előadás, amely nem a zárt falak között jött létre – a Nyári Színházat hagyományos nézőtéri struktúrája miatt a zárt falú színházak közé sorolom –, hanem alternatív teret választott (a pár éve Szentendrén bemutatott, Kovalik rendezte Rameau-opera, az *Artemis diadala* miskolci változatát az egykori egyetemi fűtőmű csarnokában nem láttam), illetve hangverseny-előadásként vagy részben szcenírozott produkcióként jött létre (az előbbi megítélése nem tartozik egy színházi lap feladatai közé). Mindkét megoldásra vevő vagyok, már csak azért is, mert fölírja a konvenciókat, és magában hordja az új lehetőségeket.

A *karnevál* című „zenés, jelmezes multság” a miskolctapolcai Barlangfürdőben adatott elő, aminek előzetes híretől a naiv érdeklődő egzotikus helyszín(ek)e)t, jelenetről jelenetre vándorlást, mindenestre valamilyen különlegességet várt. Semmi hasonlóban nem részesült. A játékosok egy részben vízzel körülvett, nagybacska szabadtéri napozósteget foglaltak el, a nézők meglehetősen távolságból, a „parttól” szemlélték őket. Ami a hangot illeti, erősítőre volt szükség. Ami a látványt, az kimerült a korhű hangszereken játszó zenészek előterében korhű ruhába öltözött szereplők minimáljátékában és a hozzájuk csatlakozott táncegyüttes konzolidált mozgásában. A cím alapján feltételezhető kavalkád és a tíz „tételben” megnevezett látványosság helyett szolid barokk zenélést kaptunk amatőr körítésben. Érthetetlen, hogy a produkció miért nem igyekezett legalább dramaturgiai ilag megfelelni a műben földolgozott tematikának. Mondjuk – ez csak egy ötlet – kihasználhatta volna a műben földolgozott Molière-jelenetek párhuzamosságát. Tisztán zenei célt tűzve önmaga elé viszont jobban hatott volna egy megfelelő akusztikájú zárt teremben. De még egy tisztas zenei szabadtéri levegőzést sem könyvelhettünk el magunknak – pedig az idő ideális volt –, mert megakadályozta a rendező Tóth János fellépése, aki primitív, olykor bamba öszszekötő szövegeket mondott el önképzőköri színvonalon, ízléstelenül harsányan. Nem volt dramaturg, aki normális mondatokat ír? Nem volt színész, aki normális hangon elmondja? Értéket adtak el silány kiki-



áltó modorban. Mintha Poussin-festményeket kínáltak volna barkácskeretben.

Egy Charpentier- és egy Rameau-egyfelvonásos – az *Actéon* és *Pygmalion* – az új magyar divattrendnek megfelelően „féligen szcenírozva” volt látható-hallható a Művészetek Házában. A Vashegyi György dirigálta Orfeo Zenekar a hangversenydobogón foglalt helyet, a Purcell Kórus viszont a dobogó széléig tartó keskeny sávra korlátozva mindkét darabban szerepet játszott. Az elsőben egy műtárgyakat értékesítő árverés közönségét, a másodikban egy elegáns estély vendégeit alakította. Az *Actéon*-aukcióban a darab tárgyát képező



1. Nagy-Búza Bence (Fiú), Bretz Gábor (Kékszakállú) és Mester Viktória (Judit)

2. Wendy Waller (Az Asszony) és Molnár Sándor Tamás (Néma szereplő) Az emberi hangban

3.



3. A kassai Faust-előadás (középen Ondrej Mráz mint Mefisztó)

4. Gábor Géza (Lindorf), Kolonits Klára (Antonia) és Molnár Anna (Antonia anyja) a Hoffmann meséiben

4.

Vajda János felvételei

mitológiai történetet feldolgozó festményt árvereznek, a *Pygmalion*-akcióban a címszereplő, aki rendőrségi fotós, munkavégzés közben beleszeret az estélyen drogtúladagolásban frissen elhunyt fiatal nőbe (ne kerteljünk: a halottba), és addig kérleli a vendégek egyikét, Amort, amíg az föl nem támasztja. Ha a kérdés az, hogy van-e ennek értelme, szerintem nincs sok. Különösen, ha a megvalósítás kínos. Szegény kórustagok kényszeredetten csalinkáznak a szűk térben, és igyekeznek exkluzívan viselkedni, több alkalommal kitéve a stroboszkóp szemvakító villogásának. Fölöttük képeket vetítenek, az *Actéon*ban az aukciós

festmény részleteit, a *Pygmalion*ban a halott lányról készült nyomozati fotókat. A kutyák által széttépett Actéon úgy jelenik meg, hogy az aukció résztvevői lehámozzák róla az inget, a nekrofil Pygmalion aktuális kedvese, Céphise pedig (munkáját végző barátjával jött érdeklődésből halottlátni, vagy meghívott volt az estélyen?) féltékenységében a nyilván a végében talált maradék drogot mutogatja diadalmasan. A mindig kéznél lévő Káel Csaba kapásból megrendezi ilyesmit, ha szépen megkérlik. Most is ezt tette.

A muzikális élmény impozáns volt, a két főszerepet beugróként éneklő Jean-Paul Fouchécourt nemcsak

megmentette az előadást, hanem bravúrral teljesítette a két címszerepet, amelyek közül különösen a *Pygmalion* kutya nehéz énekelnivalót ír elő. A filigrán, apró termetű énekes látható élvezettel és a megfelelő derűs iróniával kezelte a helyzetet, amelybe csöppent, különös tekintettel a sudár, csinos, szépen éneklő hölgyekre, Cserekyei Andreára, Wierdl Eszterre és Pintér Ágnesre. Az utóbbi – az újraélesztett drogfüggő hölgy, kívánunk neki sikeres elvonókúrát– táncos pandanja, Papp Livia is tetszetősen mozgott, elvégre a műfaj „énekes balett”. Nehogy má’ az utóbbi ne legyen képviselve.

Fölösleges konvenciók

Az operakonvenciók megőrzéséről és meghaladásáról szóló meddő viták értelmetlenségét illusztrálta a spliti Horvát Nemzeti Színház kritikán aluli *Werther*-előadása, amelynek zenei színvonala nem érte el az értékelhető szintet, színpadilag pedig műkedvelőnek volt mondható (noha a mű kedvelőinek kedvét elveszi az operától). A karmester Ivo Lipanović elfogadhatatlan zenekari hangzást produkált, a „professzornak” titulált rendező, Petar Selem – nálunk is hány „tanár úr” nélküli mestersége alapfogalmait! – nem először bizonyítja amatőrizmusát. Az operajátszás nem ott fordul meg, hogy az előadóknak van-e a konvenciókhoz képest új gondolatuk, mondanivalójuk, és meg tudják-e újítani a banális, elhasznált operai formákat, hanem ott, hogy alapvetően megértik-e a műveket, s birtokukban vannak-e azok a zenei és színházesztétikai eszközök, amelyekkel koherens módon megjeleníthetik őket. A hagyományos opera-előadásnak, attól még, hogy nem fedez föl újat a hagyományhoz képest, vagy nem mond ellent (olykor provokatívan) a hagyománynak, meg kell felelnie a szakmai követelményeknek. Magyarán szólva *el kell tudni játszani a darabot*. Az, hogy az énekesek távolba vetett méla tekintettel vagy magasra nyújtott karral jelzik a „költőiséget” – szenvlegnek és ágnak –, a provinciális operajátszás sajátja. Massimiliano Tonsini kezébe temetett arccal fejezi ki az ifjú Werther szenvedéseit, Alen Ruško pedig úgy csinál „rossz embert” Albertből, hogy mindenkinek erősen megszorítja a felső karját – ez mintegy a szokása, a benne lévő rejtett agresszió megnyilvánulásaként. A rendezőnek ennyi kevés (noha már így is sok), neki víziója van, ezért a hétköznapi polgári környezetbe elejétől fogva belevisz egy fekete cilindres, fehér arcú transzcendens figurát, talán „a Halál hírnökét”, aki aztán két hasonló társával együtt az utolsó felvonásban kínos pantomimot lejtve fehér lepellel vonja be a színpadot. Az egész olyan szárnalmas keretbe van foglalva – a teret három oldalról körülvevő rácsban egy-egy négyzetméter felhős ég vagy fél ajtó intarziája utal a helyszínre –, amelyet jobb helyeken öntevékeny kultúracsoportok sem engednek meg maguknak. (Az, hogy a produkciónak hisztérikus sikere volt, talán a legnagyobb az általam látott előadások közül, olyan szociológiai jelenség, amelynek elemzése túlmutat e beszámoló lehetőségein.)

A „legviccesebb” pillanat, amikor a Charlotte-ot alakító Martina Tomšić – még ő az előadás legjobbjá – a halott Werther ágya mellett „vetkőzik”, kibontja a ru-

háját. Ez a félúton szerencsére abba hagyott „erotika” alighanem a lelkek találkozásának és a késői odaadásnak akart *egyszerre* megfelelni – ilyen, amikor a rendező *halvány fogalma* a darabról az ízlés és a szakmai ismeretek hiánya árán érvényesül. A Massenet által kritikailag ábrázolt polgári értékrend az ugyancsak Goethéből adaptált – és Goethe iránt hasonlóan kevés affinitást mutató – másik francia operában, a slágerkarrierjével tündöklő *Faust*-ban is megjelenik, köztudomásúan. A Kassai Állami Színház – a splitinél zeneileg mindenképpen megalapozottabb – előadásában azonban a rendező Zdeněk Troškát nemcsak az ebből kiinduló evidens értelmezési lehetőség hagyta hidegen, hanem a Gounod által egészen más értékskálán képviselt, a maga csillogó nagyoperai szférájában impozáns műegész is. Elvileg nagy előny, ha egy monstre operának tíz órakor vége, de ha ezért ki kell húzni a második felvonás kvartettjét – Mártának az egész darab folyamán összesen pár taktus énekelnivalója ha akad –, akkor kérdéses az előadás értelme. A darabot ugyan már Gounod összevissza húzta-toldozgatta, és ez azóta is folytatódik, de a tömörítésnek is van határa. Legalább odairhatták volna, hogy *Faust: short version*. Margit a kertben jóformán azonnal Faust karjába omlik. Ennyit a polgári tartózkodásról. Igaz, a címszereplő ezúttal neki éneklő (!) a drága hajlékról szóló kavatinát, és a lányt még Peter Berger magas c-nél bekövetkező fisztulázó gikszerre sem ijeszti el. Sőt, már az első felvonás fináléjában is évődve illegeti magát a táncos lányok karéjában – miközben Faustot a fiúk veszik körül –, ahelyett hogy a templomból kilépve lesütött szemmel azonnal hazamenne, ahogy szokott. A kerti jelenet végén a türelmetlen szerelmesek ki sem várják, hogy a lakásba érjenek, már a lépcső tetején megtörténik az elhálás. Ilyen ez a Margit. Nem tudni, hogyan érinti a társadalmi kiközösítés, mert a kert után szünet nélkül következik a templomjelenet, kísérteties apácákkal (a tartós viszonyban deprimált hősnőről tudósító „rokkajelenet”, amely régi magyar előadásokban általában „kútjelenet” szokott lenni, kimarad), majd furcsa szerkesztéssel a szünetet követő felvonás katonakórossal indul (ez meg olyan, mint a *Carmen*-ben az őrségváltást kísérő gyerekcsapat „felnöttben”, még peckesen lépkedő fakardos vezér is van, és mindannyian az első felvonás civil ruháját viselik).

Mindez nem újítás, hanem ügyetlenség. Az előadás hagyományos(an avitt), a díszlet forgószínpadra van építve, forog is szünet nélkül, amiből olyan jópofaságok adódnak, mint például az, hogy az első képben a szklerózistól mozogni is majdnem képtelen, reszketeget totyogó Faust (ami önmagában is hülyeség, nem erről szól a darab) átmenetileg fürge ifjonccá válva szalad le a lépcsőn, mert a húsvéti népünnepély rövid látványára kifordult színpaddal együtt – visszaforgóva – idejében oda kell érnie a szobájába, hogy le ne kesse saját megszólalását. Az énekesek többsége közepes, Viera Kállayovának (Siebel) nincs elég levegője (vagy hangja?) a dallamívekhez, Marek Gurbal’ (Valentin) kiabál, Peter Bergernek viszont a gikszer ellenére telített és kellő vivőerejű a tenorja. Lucia Knoteková hangmennyisége kevés Margit szólamának drámai részeihez, de még az Ékszárária lírai boldogsága sem bír diadalmasan kicsengeni. Viszonylag

Ondrej Mráz a legjobb mint Mefisztó, modora „saljapinos”, vokális matériája csupa karc és korom (Saljapinnak azért volumene is volt hozzá), de eleganciája fölényes és világfiás, technikájával pedig ügyesen leplezi csúcsmagasságainak viszonylagosságát.

Kedves műtűrnek hatott a Nyári Színházban a másik Gounod-opus, a *Mireille*, pedig eredetileg az is hosszú és nagyszabású tragédia – amelyet még a szerző halála után is összevissza nyírbáltak, toldoztak –, de a szlovák–magyar közös produkcióban (a zenekart és a szólistákat a kassaiak adták, a balettot a miskolciak, a kórus francia neve nem tudom, kiket takar) kellemes daljátékká szelődött, a szomorú vég ellenére. (Amely egyébként még az operai átlaghoz képest is bugyuta: a címszereplő, aki fiatal falusi lány, átkel a közeli szurdokon vagy kősvatagon, és bár útközben semmi bántódás sem éri, mire a templomhoz ér, a fáradtságtól elhalálozik, épp csak annyi ideje marad, hogy valamicskét énekeljen, és a tiltott szerelem áldozataként transzcendensen megdicsőüljön, szakasztott úgy, mint Margit.) Mireille egyébként nemcsak cím-, hanem abszolút főszereplő, énekelnivaló tekintetében lényegében az egész darab az övé: szép és csillogó koloratúr áriái vannak. A fiatal és csinos bolgár Stefanna Kibalova (tartok tőle, hogy magyarul nem az ajánlott ipszilonnal kell írni a nevét, még ha hat év alatt pontosan fél tucat nemzetközi énekversenyen nyert is első díjat) láthatóan készült, előnyös adottságaival uralja a színpadot, hangmatériája és technikája egyaránt figyelemre méltó, kihasználja, hogy megnyerő jelenség, sőt kissé túl is forszírozza, úgy szerepel, mintha ezúttal is énekversenyen lenne, és mivel senki sem mondta meg neki, hogy a „nagyáriában” (vagy máskor) nem helyénvaló a rivalda széléig sétálni, és perceként át előrenyújtott karokkal, diadalmas sugárzással szólót énekelni a közönségnek, akár valami zsűrinek – pontosan ezt csinálja. Persze ha valaki huszonhét éves, és karrier küszöbén áll, vagy talán már az előszobában van, annak az ilyesmi megbocsátható. A karmester Richard Boudarham tisztességesen elvezényelte, a rendező Henry Mary akkurátus képeskönyvvé egyszerűsítette a darabot. Az eperszedő lányok idillikus félkörben eprészkednek, akár a múlt században, a stílus változását legföljebb olyan váratlan események jelzik, mint az intrikus fiatalember vízbe fulladása, amely úgy történik, hogy a férfiak körülveszik őt, így nem látjuk többé. A vetített háttérbe, legyünk őszinték, vajmi nehéz is lenne belemerülni.

A Miskolcon készült *Hoffmann meséinek* kitüntetett erénye a zenei megvalósítás, Váradai Katalin karmester ihletett, pontos, Offenbach-érzékeny dirigálása és a helyi zenekar-énekkar profi teljesítménye. A mű mindenkor előadása – minthogy a legutóbbi „fölfedezések” és „helyreállítások” ellenére nincs autentikusnak mondható eredetije – a számos változathoz előállítható *patchwork*. A darabot lehet lekicsinylően emlegetni, izlés dolga, szerintem pompás alkotás, akárhogy rakják is össze (föltételezve, hogy értelmesen). Erről az utóbbi időben több revelatív produkció – például a salzburgi vagy a párizsi – tanúskodik. A miskolciak variációja nagyjából a hazai standardet követi, kimarad belőle a Múzsa szerepe, viszont a legutóbbi felújításokhoz hasonlóan helyreállítja a képek legjobb sor-

rendjét, amelyet az ötvenes–hatvanas években fölcseréltek. A produkció nagy lehetősége, hogy a fesztiválon egyetlen énekesnőre, Kolonits Klárára bízták a három női főszerepet, amelyet a hangkarakterek radikális különbsége miatt nemzetközi szinten is ritkán tesznek meg. Holott ez akár kulcskérdésként értelmezhető: Hoffmann egyetlen nőben keresi az ideális szerelmet, azzal a „kikötéssel”, hogy választottja lehetőleg egyszerre legyen engedelmes baba, szexbomba és ihletett művésznő. (Az utóbbi kritérium tipikus költői kívánság, az átlagos férfi a harmadik helyre valószínűleg egy milliomosnőt helyezne.) A három különféle nő megformálása vokálisan és színésziileg egyaránt nagy kihívás. Kolonits Klára az előbbi feladatot színvonalasan, ha nem is tökéletesen teljesíti, Olympia koloratúrái finoman gyöngyöznek, Giuletta érzéki szólama viszonylag fölszabadult szenvedéllyel szárnyal, Antonia elszántsága és szenvedése lírai-dramai bensőségességet tükröz. Az énekesnőt előnyös megjelenése is segíti a szerepformálásban. Pontosabban: segíthetné. Ha ezt ő maga, vagy bárki, aki körülötte van, egyáltalán ambicionálná. Már az is elég volna, ha kölcsönös összefogással nem dolgoznának elene. De azt teszik. A jelmeztervező Laczó Henrietta egy kakadu három változatát kreálta a három nőből, ami a darab mély meg nem értéséről tanúskodik. A művészetért – nem a sztárságért! – az életét fölládozó szerény, polgári Antonianak olyan tollas fantáziafejdísz van saját otthonában, mintha televíziós gálaestre tartana főpróbát. A csicsakosztüm Giulettnál helyénvaló, de a szűk, fölsliccelt szoknya és a hiperszuper túsarak mozgáskorlátozásra kényszeríti az énekesnőt a ferde színpadon, ami merevvé, kimódolttá teszi a figurát – babábbá Olympiánál –, megfosztva őt a csáberő laza, könnyed, elsőpró érvényesítésének lehetőségétől. A jelmezt tekintve még Olympia van leginkább a helyén. De alakításról az énekszólam abszolválására összpontosított figyelmen túl nem beszélhetünk, a karakterek még csak nem is körvonalazódnak, nem látszik, hogy Kolonits Klárának bárki bármikor egyáltalán elmondta volna, mit kellene megjelenítenie.

Mondhatja valaki, hogy a három nőt Hoffmann „szemüvegén át” látjuk, azért egyformák. Hoffmann nézőpontja az egész előadásra kiterjesztve esetleg megfelelő megközelítés lehetne, de akkor a szcenikának is egységesnek kellene lennie, világossá téve, hogy a költő fantáziájáról („meséiről”) van szó. Zeke Edit elköveti azt a képtelenséget, hogy a két szélső felvonás naturalis színpadképe – özönvíz előttien nehézkessé ható, természetű árkádok, amelyek talán elmennek az elő- és utójáték csapszékéhez, de használhatatlanok Spalanzani műhelyéhez és Crespel tanácsos polgári otthonához – stílusosan felesel a Velence-kép stilizált absztrakciójával. A díszlet alkalmatlan a darab eljátszására. Halasi Imre rendezésében mandzsettás-trikós pincér-díszletezők rendezik át székbalettal a színpadot, miközben a kórus mereven ül az ivó asztalánál vagy álarcos-mozdulatlanul a velencei kép üres terébe helyezve. (Megértem: szereplőt mozgatni nehéz.) Hoffmann egységes víziójához Hoffmannra is szükség volna, és bár Keith Ikaia-Purdy egészséges, nem túl fényes, de teherbíró hang bir-



1.

2.

tokosa, ám csak „tenorista”, nem karakter; kedvesen hebrencs vigyorával, nekifutásból magasugrás típusú, tagolatlan mozgásával maga a rendezetlenség. Gábor Géza a bariton intrikusok szerepében robusztus jelenség (a szólam kissé magas neki), komoly hangsúlyokkal, az egyes hangokra „ráerősítve” énekel, intenzív jelenlétét „rendezői asztal” segíti a színpad jobb oldalán, ami átmenetet biztosít számára az egyik jelenetből a másikba. Rozsos István buffó tenorja Ferenc áriájában megkapja a kárpótlást az egész este hálátlan aprómunkájáért. Szépen énekel Tóth Judit Miklósként, aki a fináléban kibontja a haját, vagyis kiderül, hogy nő, tehát titkolt érzelmektől vezérelve követte a végére totálkárossá lett Hoffmannat. De ha erre menet közben nincs semmi utalás, az értelmezés nem működik, utólag nem lehet „visszalapozni”. Van ugyan egy villanásnyi élőkép a főbb szereplőkkel az előadás legelején, ami *azon a helyen* szintén értelmezhetetlen, és túl régen történt ahhoz, hogy összekössük a fináléval. „Mi van?” – kérdezte mellettem egy néző a leomló női haj láttán. Nem ez az egyetlen nehéz kérdés, amely fölvethető az előadást illetően.

A maximális szükséglet

A Litván Nemzeti Opera meghívása messze túlnőtt önmaga jelentőségén. Nemcsak nagyszerű előadásban láthattuk Halévy *A zsidó nő* című művét, hanem – nagyon régóta először – ízelítőt kaphattunk a nemzetközi operastandardból. Ennek első számú oka a rendező Günter Krämer, aki ugyanezt a darabot *lényegében azonos koncepcióval* előbb Bécsben, majd a tengeren túl is színpadra vitte. De nem igaz, hogy a siker egyedül neki köszönhető. Ehhez fogadókészség is kellett. Olyan együttes, amely nyitottan, alázattal és tetségesen kooperál a rendezővel (ellentétben a Magyar Állami Operaház „nagy művészeivel”, akik többnyire szabotálnak szokták Ljubimovot vagy Katharina Wagnert). A produkció mind zenei megvalósításában, mind teátrálisan – s főként együttesen – napjaink

operaszínházának pompás lehetőségeit példázza, és azt, hogy nincs mire nagyképűnek lennünk, ha Vilniusban képesek elérni a nemzetközi szintet, Budapesten pedig nem. Igaz, nem röstellnek első vonalbeli külföldi mestereket hívni – és nem Krämer az egyetlen. A *zsidó nő* előadása sem unikum – az énekes-színészi jelenlét, a kifejezőerő, a vokalitással egyenértékű gesztusnyelv elsajátítása *tanulási folyamat* része, nem lehet egyetlen produkcióra korlátozva művelni.

A Martynas Staskus vezényelte zenekar puhán, csillogóan, koloritban gazdagon szól. A kórus hangzása egységes és tömör. A szereplők – mindenekelőtt Viktor Aleskov mint Eléazar, Joana Gedmintaitė mint Rachel, Regina Silinskaite mint Eudoxia és Vladimieras Prudnikovas mint Brogni bíboros – olyan ápolts, kiművelt, valőrökben gazdag hangon énekelnek (hangsúlyozom: *énekelnek*, nem ordítanak), olyan célratoró egyszerűséggel, belső motiváltsággal, a karakternek és a szituációnak egyaránt megfelelően játszanak, ami lenyűgözi azokat, akik nem szoktak hozzá, hogy *az opera ilyen is lehet*. Ilyen értelmes, ilyen szenvedélyes, ilyen okos, ilyen látványos. És ismétlem, ezen nem változtat, hogy az előadás lényegében a bécsi Staatsoperben bemutatott eredeti produkció kópiája, azé, amelyben a fantasztikus Neil Schikoff volt Eléazar. (A DVD-felvétel nálunk is kapható.)

Krämer rendkívül finoman játszatja át a mába a középkori „zsidótémát”. A ruhák nem historikusak, hanem az évszázadok alatt jelenkori jelképpé vált viselettörténeti modellek; a fekete és a fehér szín dominál, a bíboros bíbora az egyetlen színes „folt”. A színpad előterét időnként leválasztó, vízszintes irányban redőnyszerűen lamellált függönytömbök alsó része úgy van kiképezve, mintha áldozati nevek volnának rajta – a zenekari kezdést megelőzően a siratófal szerepét tölti be a hajlongva imádkozó zsidóknak. Az imát szétverik a fekete rendőri osztagok, ahogy majd Eléazar ellenállására is gumibot a válasz – Krämer nem habozik mai atrocitások médiaképeit földidézni. A zsidó szer-



1. Edmundas Seilius (Léopold) és Joana Gedmintaitė (Rachel) A zsidó nő vilniusi előadásában

2. A karmeliták párbeszédei (Horvát Nemzeti Színház, Zágráb)

Vajda János felvételei

tartások rítus szerint zajlanak – a pészach-ünnepen a magát zsidónak kiadó Léopold (Lipót) suttyomban a széklábhöz csempészi a neki osztott kovásztalan kenyert, amit Rachel később megpróbál eltüntetni –, a fekete egyenöltözetet viselő ellenséges tömeg mindig zárt csoportokban, azonos, szögletes gesztusokkal mozog, és francia trikolor papírzászlócskákat lenget. (A cselekmény a németországi Konstanzban játszódik 1414-ben, Krämer egyszerre alkalmazza a kortárs színház jelenidejűségének és az eredeti mű közvetlen környezeti viszonyait tükröző gondolatiság érvényesítésének elvét.) Az egyik oldalon a zsidó ékszerész megvetéssel, kiközösítéssel, gyűlölködéssel dacoló, sértett ellenállása és fanatikus bosszúszomja, a másikon a tömeg lincshangulata, a kettő között Rachel és a császár unokahúgának elkötelezett katolikus koronaherceg, Léopold kilátástalan szerelme, illetve az ösztönös humanizusból, sorsa által predesztinált Brogni – nem tudja, hogy Rachel az ő lánya – közvetítési kísérlete. Az előadásban mindez drámaian és ironikusan jelenik meg; ebbe a kettősségbe beletartozik Eléazar kétszer is vak indulattal végrehajtott késelelési rohama Léopold ellen vagy a *nagyon osztrák-német* hercegi család jelenete (az eredeti librettóban még csak az esküvőnél tartanak), hófehér színbe mártva, hatalmas, ebéd után lepusztult ovális asztallal, a háttal és (szerepe szerint) némán ülő Zsigmond császárral, az unottan alkoholizáló, pólyás babát dajkáló feleséggel, aki időnként fölébreszti az összetolt székeken lajhár módon forgolódva alvó férjét, hogy szóljon rá az *eszájggal* játszó és (a zenekari hangzással kvadrálva) pohárcsilíngeltető kiskorú hercegi ebadtára, amit az meg is tesz, egyúttal mindkétszer kiragadva a borospoharat neje kezéből. Mindez nagyvonalú, egyszerű, képszerű és antinaturalis – ellenkező esetben képtelenségnek tűnne, hogy a hercegné maga megy a zsidónegyedbe köszöntőt venni. Itt annyi történik, hogy Eléazar egy belső fényt fölkapcsolva ékszerészpultot csinál az asztalkájából, Eudoxia „félrelibbenti” a „reluxafüggönyt”, s ezáltal belép a „boltba”.

val, vagy egyszerűen azáltal, hogy a szerelmesek a *legtermészetesebb módon* „fejtől-lábtól” a földre fekvé éneklik kettősük egy részét. Eléazar híres áriája közben egy hokedli mögött térdel, majd levetkőzik, leve-szi cipőjét, zokniját, kópáját, szemüvegét, kabátját, és az egészet batyuvá rendezve, maga elé tartva indul a vesztőhelyre – a kép ikonográfiai tartalma magáért beszél. A tehetséges – vékony, szikár alkatú – tenorista elszánt, robbanékony, fanatizmusát, izgékonyágát nehezen türtőztető figurát teremt, messzemenően igazolva Halévy szándékát. (A szerzőt joggal lehet dicsérni eredetiségéért, különleges „fachválasztásáért”, de jó tudni, hogy Eléazart eredetileg az „öreg zsidó” konvencionális basszus szólamára írta, csak a Léopoldra kiszemelt hírneves tenorista könyörögte ki a *tenort*, hogy övé legyen a szerep. Neki köszönhetjük az alternatív megoldást.)

Rachel és Eléazar a végén – a librettóban előírt forró olajban főzés mint delikát kivégzési mód helyett – homloktól bokáig beszíjazva ülnek két szögletes székben, amelyek olyanok, mint a villamos szék. (Olyanok, de nem azok.) Itt is elég a képi metafora az asszociációhoz. Mire meggondolnánk, hogy anakronizmus-e, már lement a fény. Ha utólag gondolataink támadnak, javasolom, Günter Krämert ne soroljuk pusztán provincializmusból (vagy mert csak Magyarországon látunk opera-előadásokat) az újító rendezők közé. Mert nem az. Csak tudja a mesterségét.

A katolikus fanatizmus a témája Francis Poulenc 1951-ben írt, a milánói Scalában éppen ötven éve bemutatott *A karmeliták párbeszédei* (vagy „beszélgetései”) című operájának, amelynek háttérében szintén atrocitás, a francia forradalom terrorja áll. Központi alakja az érzékeny és depressziós arisztokrata lány, Blanche, aki kieszközli családjától, hogy beléphessen a karmelita kolostorba, és amikor a forradalom feloszlatja a szerzetes- és apácarendeket, nővértársainak többségével együtt vállalja a halált. A színdarabból született alkotást nemcsak a francia forradalom radikális kritikája teszi érdekessé, hanem a zeneszerző

színpadi talentumának és kompozíciójának a stiláris *kompiláción* áttörő, egységes, hatásos drámaisága is. A zágrábi Horvát Nemzeti Színház részleteiben egyetlen színvonalú, összességében mégis magasra értékelhető előadása különleges, remekül játszható darabbal ismertette meg – olyan XX. századi opusszal, amely (s a hozzá hasonló) nagyon hiányoznak a hazai repertoárból.

Míntha Krämer Halévy-rendezését visszhangozná, Krešimir Dolenčić is a fehér-fekete kontrasztját használja: a kolostor spirituális terét fehér függönyök határolják (rájuk vetített diszkrét fények teszik őket lebegővé), a „változáshoz” elég, hogy a betörő forradalmi terrorkommandó fekete zubbonyos katonái rátekerik a függönyöket a mögöttük húzódó emeletes fémgaléria rácsozatára. A díszlettervező egyszerű térszűkítő elemeket használ, ezek közül a leghatásosabb egy guillotint szimbolizáló, mindvégig mozdulatlan, ferde falsík leereszkedése, amely alatt az opera fináléjában a kivégzésre váró apácák tömör csoportja várja a halált. A nyaktíló hangjára – a zenekar minden egyes nyisszantást éles-süvítő akkorddal jelez – a nővérek kezéről lehull a kötél, s a színpad háttérébe lépdelve egymás után távoznak a megdicsőült halálba. Van direkter effekt is, kísértetiesen hasonló, mint *A zsidó nő* előadásában: ott a zsidókat, itt az apácákat inzultálják (verik) az erőszakszervezet képviselői „szárazon” (úgy értve: egy-egy zenekari bevezető szakasz indulása előtt). A rendező – egyes nézők intoleranciájával találkozó – ötlete, hogy az első szünetet végigjátsszák a színpadon: a prioritás a halálát követően néhány gyászoló nővér benn marad halottvirrasztásra és imára. (Az utóbbi nem a Poulenc-partitúra része.) A prioritás a De Croissy halála egyébként a darab és az

előadás egyik sokkolóan drámai jelenete: az erős egyéniségű, keményen kritikus apácafőnöknő a halál perceiben a félelem, a szenvedés, a tiltakozás, sőt az ellenszegülés szimbólumává válik, kvázi lázadóvá a sors ellen; Zlatomira Nikolova fölkaroló őszinteséggel, testi-lelki önélveboncolással mutatja meg, milyen az, ha a valóság, az emberben lévő anyagszerű fölírja a spirituális konvenciókat. Kontrasztként a csoportos önfeláldozás méltósága billenti helyre az egyensúlyt a fináléban, bár ekkor is van valaki – Mária anyja –, aki nem vállalja az önkéntes halált; az ő lelkifurdalásos szenvedését a rendező úgy emeli ki, hogy alakítóját a nézőtér első sora elé állítja, és ezzel jelenlétét is, szövegét is fölerősíti.

Vannak gyöngye pontok az előadásban, például a Blanche bátyját alakító Tvrtko Stipić, de maga Blanche – Tamara Felbinger – egyszerre áttetsző és átélhető karakter, aki megrémül egy lakáj árnyékától a falon, de meglepően földi realitásérzékkel pörlekedik egyik apácátársával. Az apácák „párbeszédei” mind az interperszonalitást, a lélektani viszonyok és reakciók apró nüanszait, mind a spirituális kapcsolatokat, a rituális emelkedettséget meg tudják jeleníteni. Megérte meghívni a zágrábiakat.

Johann Nepomuk Nestroy egyik színjátéka (*A két holdkóros*) alcímében – *A szükséges és a fölösleges* (*Das Notwendige und das Überflüssige*) – megjelöli életünk létező alternatíváját. A kérdés, hogy megelégszünk-e az előbbivel, vagy nagyon akarjuk az utóbbi, a színházban paradox módon vetődik föl. Feloldása a jó úton járó Miskolci Nemzetközi Operafesztivál nem könnyű feladata.

„In memoriam Ingmar Bergman”

RENDEZŐI SOROZAT

SZEPTEMBERTŐL KÉTHETENTE

SZEPT. 16. A HETEDIK PECSÉT

SZEPT. 2. – A NAP VÉGE

SZEPT. 30. – ARC

DUNA

VASÁRNAPONKÉNT A DUNA TELEVÍZIÓBAN