

játékként lepleződik le, de e játszma ezúttal már a zene által is megjelenítve rátelepszik a kimondhatatlan szelleme: a dialógushoz hozzákeverve a kórus latin nyelvű himnuszt intonál, mely szövegi-zenei szféra a darab kezdetétől Mathilde meg nem született gyermekét szimbolizálja. Az opera utolsó jelenetében Fernand magányát a múltból előkuszó, de végleg értelmüket vesztett mondat-kísértetek népesítik be: bölcsességek, melyeket filozófiai munkákból gyűjtött ki magának; a Mathilde által dúdolgatott szonon egy sora; az orvos elharapott megjegyzése Mathilde-ról; a kisfiú által bebiflázandó katekizmus egyik bugyuta kérdése; Félicité egy szenvedélyes kitörése. És aztán megtörténik a fordulat, melynek katartikus ereje van: Fernand-ban a fájdalom és a veszteségérzés megérleli a valódiról, az egyetlen fontos dolgról szóló közlés pillanatát. Panaszolkodása és könnyörgése az emberi sors mélységes nyomorúságáról szól. Az opera zárómonológjában Tihanyi egy másik Mauriac-mű mottójaként is szolgáló Baudelaire-szöveget használ: „Uram, Istenem! Te, a Teremtő, Te, a Mester; Te, aki alkottad a Törvényt és a Szabadságot, Uram, könyörülj, könyörülj a bolond férfiakon és nőkn! Oh, Teremtő! Létezhetnek szörnyek Annak a szemében, aki egyes egyedül tudja, miért léteznek, hogyan váltak azzá és miképpen kerülhették volna el, hogy ne váltak légyen azzá? Uram, könyörülj!” E szavak elhangzása közben az énekszólam körül fokozatosan eltűnik az opera hangzó teste, s végül a szóló basszbariton hangot halljuk csak, melynek éneke egyre inkább leegyszerűsödik, lecsupaszodik, s végül a magas regiszterben próbál megkapaszkodni egyetlen kisszekund-motívummal. E motívum egyfelől nagyon is logikusan következik a szólam előzményeiből (az egyes főszereplőkhöz a kompozíció meghatározott hangközök konstruktív használatát rendeli), ám másfelől egyene-

sen visszavezet az operai műfaj, sőt a kifejezésetztétika alapján álló európai zene ősgesztusához, Monteverdi nagy lamentóihoz, Orfeo és Ariadné panaszénekeihez. Ez a páratlan erővel kivitelezett zenei metamorfózis, a gazdag zenei eszköztár visszavezetése a panaszos kiáltásig – nehezen feledhető.

Christine Dormoy rendezése a maga világos vonalvezetésével és puritanizmusával segítette a gyakori idősíkváltásokat alkalmazó opera követésében; ehhez sikerült áttekinthető, semleges és mégis nyomasztó teret kreálnia Philippe Mariogé-nak. Miután a szereplők nemcsak egészen nagyszerű énekesek – az előadás zenei kivitelezése általában is nagyon igényesnek bizonyult –, de rendkívül erős kisugárással rendelkező s már pusztán megjelenésükkkel is határozott karaktert sugalló színpadi személyiségek voltak, a rendezés által sugallt, minimalizált színpadi mozgás alig fordult ön-maga ellen. A második felvonásban aztán jöttek a rendezői névjegyek – az égből hulló babazápor inkább zavarba ejtett. Viszont erőteljes volt az a kép, amelyben a kórus tagjai Félicitének öltözve árasztják el a színpadot: ez az a kísérteties (*das Unheimliche*), amiről Freud beszél. Félicité a halálakor óriási sírgödörben süllyed el, mely a fiával közös otthona kellős közepén nyílik meg, s ez megint csak igen plasztikus színpadi jelnek bizonyult – e sírgödör peremén éneklő majd el panaszéneket Fernand.

Az *Anyaisten* nem könnyű befogadást ígér, hanem megrázó, nagyon emberi élményt és rendkívül alaposan végiggondolt, finoman megmunkált művészi konstrukciót. Nem kuriózum, hanem kimagaslóan jelentős új magyar opera, mely joggal várja, hogy értő zenés színházi művészek és a kortárs zenei produkciók közönségének verbuválásában profizmusra szert tett szakemberek segítségével jelenvalóvá váljon ide-haza is.

Koltai Tamás

A zsenge és a zseni

GIACOMO PUCCINI: EDGAR; MANON LESCAUT

Az operáknak is megvan a maguk sorsa. A fiatal Puccini az *Edgar* befejezése után azonnal hozálátott a *Manon Lescaut* komponálásához, melynek premierjéig az előző munkából három ártírt, kevésbé sikeres változatot mutattak be – a negyediket már a *Manon* diadala után. Az *Edgar* nem tartozik az életmű jelentős darabjai közé – a zseniknél inkább, mint a középszerűeknél nagy a különbség az ihletett és a kötelességszerű művek között. Az utóbbiak, ha alapjaikban „el vannak rontva”, toldozás-foldozással sem emelked-

hetnek a *chef d'oeuvre* kategóriába. Az *Edgar* nem született szerencsés csillagzat alatt, s hogy ebben Puccini magánéleti problémái vagy a gyöngécske librettó megítélése körüli szerzői huzavonák játszottak-e nagyobb szerepet, ma már nem érdekes.

Mindamellet jó, hogy egyszer az *Edgar* is látni lehetett (ha többször is lehetne, jobban megtérülne a befektetés, nem anyagilag értem, de az operai közönség egy része kibillenne az örökös slágerdarabok konvenciójából), mert azért rajta van Puccini érintése. És az

operaházi előadás is színvonalas. Használt neki, hogy nem nagy színpadi apparátussal, hanem szcenikai jelzésekkel került színre a darab. (A kórus kottából énekelt.) Éry-Kovács András rendező nem a miliőre, hanem a karakterekre és a kortársian értelmezett háromszög-történetre koncentrált. Az eredeti – Musset-színműből írt – librettó a XIV. század elején játszódik, ami elhanyagolható, mivel szimplán egy fiatalember örlődéséről van szó – mint a *Carmen*ben – a szelíd, szerelmes lány és a kihívó „végzetes nő” között. (Emlegetik is az

Fideliája a finom lelkű, lírai Puccini-hősnők későbbi sorának előképe. Mester Viktória mint Tigrana – épp ellenkezőleg – a zeneszerző egyetlen démoni vampjának különlegességét látszik élvezni. Kálmándi Mihály és Szvétek László a két kisebb szerepet – a jó leány bátyját és apját – abszolválja megfelelően. A kamara jellegű előadást stilizált színpad foglalja keretbe, a tűzvész világítás jelzi, a luxus-életmód érzékeltetésére néhány fürdőruhás statiszta nyújtózkodik napozóágyon, az első késelést – mert kettő van belőle – fogócs-

Mester Viktória
(Tigrana),
Fekete Attila
(Edgar)
és Kálmándi Mihály
(Frank)

Éder Vera
felvétele



elemzők a párhuzamot.) Éry-Kovács ejtette a kiindulópont falusi környezetét, nála kifejezetten városias, polgári figurák szerepelnek – a XX. századi félmúltban, mindenesetre öltönyben és kosztümben. A bevonuló kar templomi kórusként széksorokban foglal helyet mappáival (ami illik az első felvonáshoz); az utolsó felvonásban a sötét kórusgyegetruhák épp megfelelnek a gyászszertartásnak, amely a darab legkülönösebb része. Szabályos rekviem – Toscanini vezényletével játszották Puccini temetésén –, bár a gyász nem valódi, mivel Edgar a saját temetését rendezi meg, és maga is részt vesz a ceremónián. Ezt sem a gyászolók nem tudják, sem a közönség. Különösen az utóbbi furcsa. Itt komoly hiba van a dramaturgiai gépezetben – nem az egyetlen –, amely fölött az alkotók nagyvonalúan elsiklottak. Puccini tragikus hangvétellel komponálta meg a groteszk helyzetet. Igaz, a vége tényleg tragikus: Tigrana, a vad amazon halálosan megkéseli szelíd riválisát, a – neve után ítélve is – hűséges Fideliát.

A Kovács János irányításával zeneileg markáns produkció illúziókeltő és minden tekintetben hiteles szolistákat kapott. Fekete Attila külleme és izmosodó, de még karcsú, viszonylag hajlékony tenorja megfelel a könnyelmű, állhatatlan, kissé link Edgar (különben eléggé körvonalazatlan) karakterének. Herczenik Anna

ka helyettesíti, melyben eggyel kevesebb a szék, mint a fogócskázó. A végső leszámolásban már nem kés szerepel, hanem pisztoly. A gyászszertartáson hátul egy limuzin sötét sziluettje, elől a temetés. Mikrofonos búcsúztató, kalapos-ballonkabátos inkognitóját arca elé húzott maszkkal őrző címszereplő. A lelepleződés tumultusában lelőtt áldozat kizuhan a kocsiból. Mint egy maffiafilmben.

A *Manon Lescaut* az első Puccini-remekmű – ennyiben könnyebb az előadók helyzete. Színházilag nálunk még mindig az 1961-es Gardelli–Mikó-előadás (Ilosfalvy Róbert, Házy Erzsébet) az etalon – ennyiben nehezebb. Az ugyanis kiváló volt a maga idejében. De az az idő elmúlt... A debreceni Csokonai Színház Szergej Maszlobojcsikovot kérte föl a rendezésre, ez az előadás vendégszerepelt a Millenáris Színházban. Az egyik kukucskaszínház, a másik nyitott tér, tehát a körülmények nem azonosak. A vendéjátékon látszott az elsietség és a kiérleletlenség – nem tudni, mennyi írható belőle a „kimozdulás” számlájára. Valamennyi biztosan, de valószínű, hogy az eredeti produkció is csak „vázlatosan” készült el. Koncepciólan inkább, mint manuálisan.

Maszlobojcsikov kiemelte a darabot az első két felvonást meghatározó rokkó környezetből, az egész

cselekményt pedig a reálszituációból. Eltűntette az életszerű díszleteket, és – díszlettervezőként – elvont teret hozott létre, amely mozgatható, dobogós faácsolatokból és egy parabolaantennaszerű, helyét felvonásonként változtató, óriási mathezüst tükörből áll. A tükör szimbolikája szorosan kapcsolódik a címszereplő karakteréhez, s a metafora az előadás végére metafizikai jelentésárnyalatot is kap. A centrumban Manon áll, ami annak ellenére sem evidens, hogy ő a címszereplő – az értelmezések általában a szerelmesek ambiva-

prímet. A kórusba maga Manon is beáll, a tologatható „rendezői széken” indítják el a szerelmeseket „Párizsba”. Minden csak jelzés, a kártyaparti éppúgy (a kórustagok tartják a lapokat), mint a „párizsi felvonás” budoárja, amelyben a „pasztorál” szó szerinti értelmezésével a tánctanár birkának öltözött nyáját terelget, és „horgászbotjára” tűzve marionettként rángatja Manont, mígnem fordul a kocka, és az utóbbi fogja a gyeplőt, hogy ostorral vegye üldözőbe „rabtartóit”. Manon „Carmenből” itt már valóságos Luluvá válik, de csak a



Máté András felvétele

lens egyensúlyi helyzetére épülnek. A rendező nem enged Manon számára jellemfejlődést, szó sincs zárdába induló ártatlan lányról, akit a szerelmi érzéssel együtt elragad a fényűzés csábításával kifejlődő állhatatlanság, majd a tévedés késői fölismerésekor visszavonhatatlanul bekövetkező tragikus vég (amit Puccini sem folyamatos „fejlődésként”, hanem felvonásról felvonásra változó állapotok rajzaként ábrázol). Annalisa Carbonara színpadra lépése pillanatában kész jellem, frivol, ironikus, kihívó játékos. Civil karaktere is ilyen: nemcsak az alakja telt, hanem a hangja is szinte mezzo színezetű érzéki szoprán. Ha már az Edgar Tigranajával kapcsolatban szó esett Carmenről, Carbonara Manonja – elismerem, szokatlan módon – még inkább az. Tréfának hangzik, de amikor Tae Sung Jung merev, genetikailag keleti Des Grieux-jével szerelemben keveredtek, megképződött előttem egy szürreális előadás, amelynek ez lehet a címe: „Kalaf herceg és Carmencita véletlen találkozása a boncasztalon”.

Nem tévedtem sokat.

Az első két felvonásból inkább kontúrok bontakoznak ki, mint megítélhető tartalmak. Az amiens-i kép mintha egy kollégiumi vagy egyleti csoportterápiás foglalkozás volna, amelyben a kórus és a kórust hangtölcseren irányító „karmester” vagy „rendező” viszi a

Annalisa Carbonara, a debreceni Manon Lescaut

felvonás végéig, mert akkor – hasonlóan Bizet cigánylányához – bolondot csinál letartóztatóiból, és egyiküktől elragadva a fegyverét, kacagva kitáncol a színről. Carbonara helyel-közzel igazolja a karaktert – amikor például megjavulást fogad, maga is kacarászik felelőtlen ígéretén, szökés helyett pedig dacosan odaáll a „tükör” elé –, Tae Sung Jung viszont csak végrehajt, így minden, amit csinál, csupán rendezőileg jön létre, bricseszadrágos-pálcaforgató ifjúként (mintha golfozni indulna) éppúgy hiteltelen, mint amikor a párizsi képben normális bejövétel helyett, nyilván földűlt-ságának érzékeltetésére – mint valami bordásfalon –, végig kell másznia a dobogós rácsrendszeren.

Az utolsó két felvonásban jelentősen javul a helyzet. A Le Havre-i kép absztrakciója tökéletesen működik, a félig hátrafelé fordított tükör visszaveri az előadás folyamán többször is hátulról-fentről indított fényorgonaszzerű reflektorzuhatagot, deríti a befűjt füstködöt, és kiemeli a „semmiből” a három színpadi emelvényt. A két kisebbiken Des Grieux és Lescaut hadnagy, valamint a hajóskapitány áll, a legmagasabbra épített középső legtetéjén Manon, a pellengérré állított ringyó trónol. És nincsenek behajózandó kurvák, minden

megnevezett lány maga Manon, minden megnevezésre egy-egy fiktív fotót készítenek róla, „csapóval” (nincs masina, vaku, ilyesmi), és minden alkalommal másik férfi kapaszkodik mellé fényképezkedni. Ez az előadás legmélyebb metaforája, valódi reveláció, a darabbal adekvát önálló rendezői gondolat megtestesülése: az egyszerre meggyalázott és fölmagasztalt prostituált, a macsó társadalom „ezerarcú”, szimbolikus kurvája, akit a hím felsőbbrendűségi tudat megvet, de azért emlékkép formájában elraktározza a „fényképalbumába”. A folytatás a negyedik felvonásban következik, amikor Des Grieux Madonnát csinál Manonból, szabályszerűen talpazatra állítja, lefátyolozza, liliommal körbedekorálja (déli-szaki körmeneteken látni hasonlót). A lány azonban leszáll a piedesztálról, besétál a vízszintesre állított tükörbe, leül a szélére, leveszi a cipő-

jét, és – mintegy a szimbolikus világvégéről – nevetve lógázni kezdi a lábát a semmibe. Átincselkedi magát a halálba – vagy a halhatatlanságba. Ez Manon „szerelmi halála” – és a maga metafizikájában ez is nagy találmány.

Kétarcú tehát a debreceni előadás, van, ami nincs „kitalálva” és „megcsinálva” sem, de ami végig van gondolva – és részben színpadilag is materializálva –, az mint gondolati absztrakció revelatív értelmezés, és sokkal többet ér az idült konvencióknál. Az énekesek is fokozatosan lendülnek bele, Tae Sung Jung megtalálja a maga hősies hangját, Haja Zsolt végig sokat ígérő Lescaut hadnagy, és a Kocsár Balázs vezényelte zenekar, mihelyt túljut a kecsességek, finomságok, rokokó hangzások több transzparenciát kívánó szövetén, szintén eléri a tömör-drámai hangzás kellő fokát.

Zappe László

Történt-e varázslat?

LUIS BUÑUEL: AZ ÖLDÖKLŐ ANGYAL



Kerekes Éva
(Lucía),
Fodor Annamária
(Beatriz),
Polgár Csaba
(Eduardo),
Takács Katalin
(Leonora),
Hernádi Csaba
(Russell),
Bíró Kriszta
(Señora Roc)
és Hetey László
(Señor Roc)

Koncz Zsuzsa
felvétele

A lényegét elárulja az a pohár bor, amellyel az érkező nézőt fogadják a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Pincérként színészek szolgálnak fel (a később a főkomornyikot játszó Sáfár Kovács Zsolt és az inast alakító Janicsek Péter), tudhatjuk, vendégek leszünk a Buñuel 1962-ben készült klasszikus filmjéből ismert villában, ahonnan a vendégek, nem tudni meddig, képtelenek kijutni. El is tréfálkozhatnak a bezárás vár-

ható időtartama fölött a kezdésre várók. De nem ez a fontos. Hanem az, hogy adott esetben a színház egyetlen többlete a mozival szemben a tényleges bezártság élménye lehet. Az összefértséggé. Az, hogy mi magunk sem mehetünk ki. Igaz, ezúttal nem csuknak rács mögé, mint a Budapesti Kamaraszínház *Bernarda Alba* háza-előadásában, sőt éppen hogy tárva van a kijárat, csak-hogy a küszöböt senki sem képes átlépni. Mint tudjuk,