

Koltai Tamás

Se múlt, se jövő

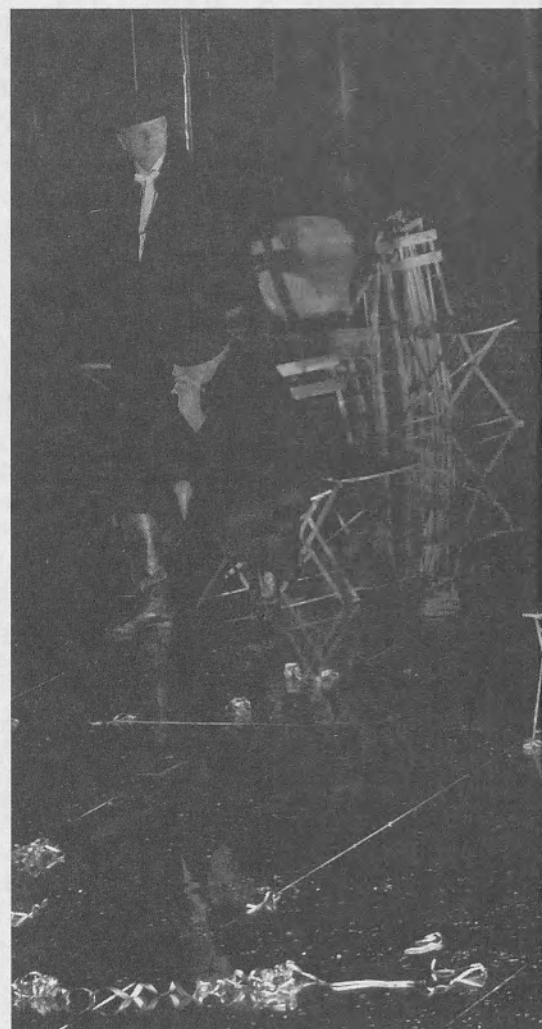
KONWITSCHNY POZSONYI
ANYEGINJE MISKOLCON



Peter Konwitschny *Anyegin*-rendezése, amelyet a pozsonyi Nemzeti Színház előadásában az idei miskolci operafesztiválon láthattunk, sajátos átmenet a hétköznapi realizmus és a megemelt stilizáció között. Némi provokatív szándék is van benne, ami a nemzetközileg rangos rendező ismeretében szinte elvárható. Két részben megy, ez már magában ellentmond a szabványnak, hiszen a harmadik felvonás időben is leválik az első kettőről: két évvel később játszódik. Konwitschny az összevonást azzal tétézi, hogy nem csinál cezúrát, Lenszkij halálát megszakítás nélkül követi a harmadik felvonást nyitó polonéz, ezalatt Anyegin kétségbeesetten próbálja halottaiból fölírni a barátját, majd az időmúlást (és a lelkiállapotát) elbeszélő monológiájával áttámolyog a báljelenetbe. A realista, mai vonalat, mielőtt még elkezdődne a darab, a végig nyitott színpadon ténfergő alakok képviselik: járókelők, két kötögető, nejlonszatyros asszony a parkban, falhoz zuttyanva újságot olvasó hajléktalan. Mindkét felvonás zenei indulására egy földön elvágódó részeg kurjantása ad jelet.

Az előadás maga mögött hagyja a romantikus XIX. századot, a vidéki nemesi udvarház díszletszerű idilljét, és a polgári félmúltba, az orosz provinciális élet napi nyilvánosságának sűrűjébe helyezi a cselekményt. A helyszín mintha köztér volna, elszórt kerti székekkel, a teret előzőnlő, hazatérő „munkáskórus” ha nem is májusfát, de egyenes törzsű, égbe nyúló, ágatlan fatörzset állít, amely végig a színen marad. Larina és a Dada kedélyesen vodkáznak, a lányok kergetőznek. Tatjana irodalom inspirálta álmait oldalt álló hatalmas könyvoszlopok jelzik, köztük írja majd a levelét – több kötetbe is belelapoz megfelelő idézetet keresve – arra a csomagolópapírra, amelyben Anyegin hozta látogatásakor a pezsgőt. Nincsenek hangsúlyos, „operai” helyzetek, Tatjana nem vetkőzik hálóingre, nincs éjszakai atmoszféra, korábban, a vendégek érkeztekor nem alakul ki a párok Gounod-minitára komponált különálló „Faust-négyese”, a négy fiatal először egymás mellett társalog a kerti székeken, Anyegin átbeszél Tatjanához, de félig Olga felé fordul, érdeklődését már itt az élénk, frivol lány kelti föl.

Konwitschnytól nem idegen némi leegyszerűsítés. Mivel nem a szereplők „lelkéből”, hanem a milióból indul ki, nem keres belső motivációt tetteik indoklására, például megelégszik azzal, hogy Anyegin könnyűvérű – a málnaszedők dalát éneklő – lányok, lényegében prostituáltak társaságában érkezik Tatjana vallomását visszautasítani. Az éjszakát nyilván átmulató férfi nem teljesen józan (vajon hol találta meg a levéllel a Dada unokája?), két alkalmi partnerét átkarolva oktatja ki a nyilvánosság előtt fokozottan megalázott szerelmes lányt. A kerti bútorok között zajló születésnap zsúron, amely fölél óriási nap-napernyő (az égitestet stilizáló sárga ballonarc) borul, a papírkoronás Tatjana egy szék tetején, szinte pellengéren áll, szoborszerűen, mozdulatlanul, elkülönülve a körülötte zsúfoltan keringőző vagy



(a cotillonra) székfoglaló társasjátékot játszó, mozgékony vendégektől. Ennek a jelenetnek az atmoszférája is az orosz élet hétköznapijait idézi, időben valahol félúton a puskinsi régmúlt és a jelen között.

A realista részleteket – elkerülendő a naturalizmust – stilizáció és teatralitás ellenpontozza. Lenszkij áriája alatt – érdeklődve gyülekező járókelők között – a háttérben mint-



egy szimbolikusan Olga is átvonul. A párbaj úgy zajlik le – előtte a két barát megpróbál kibékülni, össze is ölelkeznek –, hogy a feszültséget fokozatosan gerjesztő zenére a sokaság szorosan körbeveszi a feleket, és a lövésre Lenszkij ki zuhan az emberfalanxból. Konwitschy direkt módon is

FENT: Lilia Larinová (Larina), Jitka Sapara-Fischerová (Filipjevna), Adriana Kohútková (Tatjana) és Terézia Kužliaková (Olga)

LENT: L'udovít Ludha (Lenszkij)



Vajda János felvételei

használ színpadias eszközöket, például az Anyegin visszautasította Tatjana a színház (a megnagyobbított előszínpad miatt hátrébb került) vörös bársonyfüggönyét maga húzza be maga után szertartásos lassúsággal, mintegy lezárva a sorát, és ugyanezt még egyszer megismétli, amikor a végén ő utasítja vissza Anyegin. Teátrálisnak nevezhető az a megoldás, hogy a zeneka-

lásabban ragaszkodik, mint a szereplők lélektanához és kapcsolataik mélyrétegéhez – ha Csajkovszkij muzsikája mozgalmas, akkor az énekesek is nyüzsögnek (például az első képben Anyegin és Lenszkij érkeztek vagy a párbajjelenet lelki feldúltságát érzékeltetendő), belső világuk föltárása viszont nemigen érdekli a rendezőt. Kovalik Balázs operaházi rendezése sokkal mélyebb és összetettebb – az ő szürreális motívum- és szimbólum-rendszere megszegyeníti azt az okvetetlenkedő kérdést, hogy miért hord a Dada készenléti kötényzsebében papírt és ceruzát –, ami viszont az orosz „mélyvalóság” kegyetlen, tragikus oldalát illeti, Konwitschny messze nem megy el addig, mint Andrea Breth salzburgi rendezése a maga sivár, fojtogató, kétarcú szovjetkommunista környezetével.

ri árok előtt, az első sorok fölé emelt széles rámpán – mint a revü- vagy az operettszínházakban – a szereplők közvetlen, szinte testi kapcsolatba kerülnek a közönséggel. A rámpát csak ketten használják: a vallomás, az önfeltárukozás, az arcunkba kiáltott sokkoló őszinteség drámai színtereként. Tatjana itt fejezi be a levéljelenetet, diadalmasan előrszegezve a kezében tartott csomagolópapírt, Anyeginre pedig itt tör rá a végén a szerelem felismerése – a két beállítás rímel egymásra. A rámpa fölött, a nézőtér színpad felőli két-két emeleti páholya játszik a báljelenetben: ott tartózkodik néhány arisztokrata vendég és a Gremin házaspár. (Ellentmondva a szövegnek, hiszen Tatjana a férjével beszélgető Anyegin kilétére kérdez rá, holott a férje most ömellette ül, Anyegin pedig egyedül áll a rámpán.) Gremin – az ő esetében talán túlzás a szemléletes ragaszkodás a szöveghez: épp csak említett háborús sebesülését ilusztráló, bal karja kesztyűs csonkban végződik –

kikergeti a páholyokból és a színpadról az áriája középülésében felindultan kritizált becstelen semmirekellőket, Anyegin pedig heves metakommunikációval csatlakozik hozzá, a közönséget is bevonva a megvetés tárgyainak halmazába. Kétségkívül csodálatra méltó a léha, cinikus, kurvapecér címszereplő hirtelennek mondható erkölcsi megtérése. Tatjana éppen az ellenkező utat járta be: bár máig tartó szerelmét nem titkolja, sőt elragadja a fizikai szenvedély is, önmagát mint egykor naiv kislányt meglehetősen távolságból nézi. Estélyi ruhája ujjából előkotorja annak idején visszakapott levelét – fennakadhatunk rajta, hogy a bálokon is magánál hordja –, de Anyegin heves rohama közepette végigfutva egykori sorain, hangosan kacag rajtuk, majd darabokra tépi a tartós csomagolópapírt. Anyegin pedig beéneklei magát egy üres helyre, a függöny mögött folsorakozott, élőkből és holtakból álló szereplők közé.

A részletező s egyúttal a részletek fölött negyvonalúan elsikló, lélektan realizmust és teátrális szimbolizmust könnyed gesztussal vegyítő Konwitschny, a mai operaszínház fenegyerekeinek egyike kétségkívül jelentős formátum. A zenéhez isko-

Készséges és homogén csapatmunka, szolid egyéni teljesítmények jellemzik a pozsonyi opera előadását. A címszereplő Pavel Remenár összességében hiteles figura, megfelel a puskinsi karakternek, úgy öltözik, mint egy „londoni dandy”, küllemre és viselkedésre jól szabott világfi, természetes színpadi jelenléttel, amelyben mind a cinikus könnyedség, mind az önvád, mind a keserű önreflexió megjelenik. Baritonja nem bővöletes, de magvas, és elég nagy a vivőereje. Az előadást Tatjánának kell vinnie, és ez Adriana Kohútkovának még úgy is sikerül, hogy Konwitschny – a shakespeare-i Próbakóval szólva – kevés poézist rakott belé, inkább muszáj-realistának, egyetlen leckéből egy életre megkeményedett, minden körülmények között túlélőnek állítja

be. Szép fényű hangjának nem korlátlanok a lehetőségei, de azokat magabiztosan kitölti. L'udovít Ludha szerény minőségű és volumenű tenorja nem tudja ugyan érzékileg átfűteni Lenszkij alakját, de a noteszába örök-ké verseket körmőlő piknikus poétáról megfelelő emberi portrét fest. Terézia Kužliaková igazi cserfes kislány, és igazi mély kantilénát énekel Olgaként. A Gremin-áriát Peter Mikuláš rezignált visszafogottsággal adja elő az emeleti páholyban.

Evidens, hogy a magyar színpadon először – ha nem is magyar előadás rendezőjeként – látható Konwitschnyre nem voltak kíváncsiak azok, akik a német operai *Regietheater*ről, természetesen látatlanban, lesújtóan szoktak nyilatkozni.

Péteri Lóránt

Tatjana degli spiriti

PJOTR ILJICS CSAJKOVSZKIJ: JEVGENYIJ ANYEGIN

Az *Anyegin* a franciák által a XIX. század második felében kialakított lírai operatípus orosz zeneirodalmi adaptációja – de vajon nem több-e ennél? Puskin verses regénye, ez az önreflexióban gazdag, ironikus és játékos, a tematikus szertelenséget formai bravúrral megfelelő szöveg keveset őrizhetett meg a maga kompozíciójellegéből, mire Csajkovszkij és Silovszkij keze nyomán operai szöveggönyv lett belőle. Ám azt is észre kell venni, hogy Csajkovszkij operájának zenéje az első pillanattól fogva – ahogy a zenekari bevezető után megszakítatlan láncolatban hangzik el duett, kvartett és kórus – emfatikus értelemben is „megkomponált”, artisztikus, formalizált világba vezet. Az *ensemble*-zenék mintegy geometrikus képletekbe rendezik az emberi történeteket és kapcsolatokat, miközben a szereplők közeledéseit és távolodásait a magánszámaikban visszavisszatérő, egymástól kölcsönzött motívumok is érzékeltetik. Négy fiatal ember – két nő és két férfi – vesz részt az emberi szíven végrehajtott kísérletben, mely sorsukat előbb kegyetlenül összebogozza, majd még kegyetlenebbül szétszalazza. Miért ne jutna erről eszünkbe a *Così fan tutte*, s miért ne gondolhatnánk, hogy Csajkovszkijnak, akit körülbelül egy évvel az *Anyegin* kompozíciója előtt ért a wagneri zenedráma tömény sokkja (1876-ban Bayreuthban végigülte *A nibelung gyűrűjét*), a mozarti operaparadigma jelentett menekülést a félelmetes német varázsló hatása elől? Persze a különbségek is szembetűnők, sorolni sem érdemes őket, tán egyet kivéve, melyre Csajkovszkij precíz műfaji meghatározása is utal: az *Anyegin* eleve lemond a feszes drámai cselekvényről, s önmagát „lírai jelenetek” sorozatában fejt ki.

Munkásságának ismeretében talán nem meglepő, hogy Kovalik Balázs rendezése az *Anyegin*nek ezt a második rétegét: a zsánerszerűn és a *couleur locale*-on túli, formalizált, laboratóriumi lélekmesét kívánja megragadni; a megkomponáltság kihívásának akar megfelelni. És ehhez már meglehetősen jól bejáratott eszköztár áll rendelkezésére. A játéktér absztrakt: a színpadi akció jórészt a lejtős forgószínpadon zajlik; körülötte jól láthatón állnak a reflektorok, melyekből néhányat aztán a zsinórpadlásról is lebocsátanak, hogy arcukba világítson a benső titkaikról valló szereplőknek. Következetes színszimbolika érvényesül jelmezekben és fényekben. A már eleve elvesztett boldogság tavaszi zöldje (első felvonás) Tatjana és Anyegin utolsó jelenetében majd visszatér, arra a rövid pillanatra, amikor Tatjana megintogni látszik Madame Gremin szerepében. A prózai, de vérmes élet pirosát (második felvonás) Olga, Larina, Filipjevna és Lenszkij személyes színeként ismerjük meg az első felvonásban. Az arisztokratalét, amelybe Tatjana végül befagyasztja magát, fehér-aranyban játszik (harmadik felvonás). Tatjana és néma kísérői (őket nevezem Tatjana szellemeinek; hogy aztán Lenszkij és Anyegin párbaján is fölűnnek, sőt Anyegin közülük nevez meg egyet segédjeként, azt már tessék kreatívan továbbgondolni, a fekete rózsákkal együtt) eredetileg fehérben jelennek meg; a „szellemek” Anyegintől kapott udvarias elutasítás után már feketében fordulnak Tatjana (korábbi önmaguk) ellen. A harmadik felvonás utolsó képében végül Tatjana is az ő ruhájukat viseli: Anyegin mindeközben fehérben-feketében; megjelenik majd a levelét író Tatjana képzetében, s szeretkezik vele, végül fekete lepellel takarja le.