



problematikája csak „horizontálisan” érdeklí őt, s így az ő megváltás-perspektívája is csak e világi lehet. S mégis, mégse, valójában éppen itt nem dolgozik Wagner *ellenében*; őszinte javaslata ha nem is fideista, de meghitt és nemes. Nála a kísérő látvány nem feszes ceremóniával, hanem szerény *agapé*val végződik. Akik vannak, megmaradtak, három nemzedék, asztalt terítetek, tányérok és poharak közé a gyertya, a KDW-ből a gondosan csomagolt üveg vörösbort. Ókeresztény békecsók, körbe kézfogás, szinte tolsztoji húsvét a *Feltámadásból*, protestáns úrvacsora, nem kevésbé, elmondások alapján erősen hinnők, széder-est, s akkor talán még Wagner is emlékeznék rá, hogy megbántott karmesterét, ki a *Parsifal* ősbemutatóját vezényelte, Hermann Levit a békítgető vendéglői asztalnál külön rendelt „héber borral” kínálhatta. S akkor mégis: tolerancia, respektus, *caritas*, meghittség, végre polgári szolidaritás: a jóból, a jobbítandóból rossznak elhessegetése, kételyes óvatosság a hit sorsát, esélyeit illetően, félénk remény egy kijavuló új nemzedékre.

A Bastille-Operában, így az örök újmódi, huhogott az ádázság; rendező, díszlettervező minél eredetibb s jelesb nagyságrendű, annál inkább kijár itt néki; de Warlikowski akkor is beérkező nagy tehetség, ha a wagnerizmus csapdáit kikerülve, az elemzett és jel-

zett elegyesnek önkénytel nem adhat kisajátító egyiséget.

A zenei teljesítményt viszont egyhangú lelkesedéssel fogadta az írott és suttogott közvélemény; mi, zenei analfabéták, megnyugodva halljuk, olvassuk, hogy mi is helyesen érzékeltünk, minősítettünk. Mert mindennütt csak dicsérik a betanító Hartmut Haenchent, egykori Boulez-asszisztenst, kinek sportos mániával méricskélte időtartama (3 óra 56 perc) majdnem egyezik a hajdani Hermann Leviével, félúton a (meglepetésre) leglassúbb Toscanini és a sebességi rekordot tartó Hans Zender között; mondják, jó így: fontoskodás nélkül finomítani, arányosan építkezni, kicsit halkítani, „kamarazenésíteni”. Nagyon elégedettek az énekesekkel is (*Parsifal*: Christopher Ventris, Amfortas: Marco Buhmester, Klingsor: Jevgenyij Nyikityin, Titurel: Victor von Halem, Gurnemanz: a mélységeivel teret és időt betöltő Franz Josef Selig); az 1982 óta „világméretű” Kundry, Waltraud Meier nagyságát pedig ki merné kétségbe vonni, hiszen ha az évekkal talán valamit veszít a hangszín, a magasság, még mindig nyer véle a drámaiság. Mert, tőlünk is illetékesebben, a szépséges, királynői Meier asszony lenyűgöző színésznő is, mint volt színen, filmen „Maria”: micsoda Phaedra, Lady Macbeth, Pentheszileia is lenne!

Koltai Tamás

Élet-halál sztorik

BAYREUTH, SALZBURG 2008

AZ ŰZÖTT VAD
(DON GIOVANNI/SALZBURG)

A Claus Guth rendezte Mozart-opera egy kietlen, szemetes, forgószínpadra szerelt fenyőerdőben játszódik, a címszereplő utolsó óráiban, amelyek száma alig haladja meg azt az időt, amennyit a színházban töltünk. Ámokfutás a vég előtt. Halálfélelem, pánik, a létkérdésre adandó válasz kétségbeesett kergetése az utolsó pillanatig. Hajszolt tempó már a nyitányban. (A karmester Bertrand de Billy kiváltja a közönség tüntető kemény magjának hangos ellenszenvét, nem először.) A nyitány egy része alatt a fekete függönyön támadt blendeszerű nyílásban lassított némajáték zajlik: valakit fejbe vágnak egy doronggal, az illető estében rálő támadójára. Pár perc múlva ugyanez élőben is megismétlődik. Az agyonvert Komtur holtában alhasi lövéssel megsebesíti Don Giovannit. (Nem tréfa az előmerészkedő Leporello arra vonatkozó kérdése, hogy kettőjük közül ki halt meg.) A széthasított inggel bekötött seb később többször felfakad – a fájdalom

enyhítésére Leporello heroinnal belövi gazdáját, majd magát is –, Giovanni vérével rajzol szívet a kormány-nál ülő Anna kocsijának szélvédőjére (Ottavióval elakadtak az erdei úton), és a lagzin a fák közül előtántorgó Zerlina fehér menyasszonyi ruhája is vérfoltos az erőszakos öleléstől.

Hogy ténylegesen mikor történik erőszak, az erősen kérdéses. Anna odaadása, fizikai gesztusai az éjszakai erdei randevún egyértelműek. „Támadójának” későbbi, megjátszott „felismerése” csupán Elvira leleplező felvilágosításának következménye: féltékenység és bosszú. Elvira minden számonkérése férje visszaszerzésére irányul. Zerlina már az első pillanatban, Masetto jelenlétében le van véve a lábáról. A nők nem tudnak ellenállni Giovanninak. Neki szól Anna Ottavióhoz intézett vallomása – és ő a vallomás közben meg is jelenik: kontaktálnak –, Zerlina, miközben bocsánatot kér Masettótól, végig Giovannira gondol (ugyanúgy csábítja vissza hintázva, mezítláb erotizálva, lovaglólásban ráülve, ahogy Giovanni csábította őt), Elvira Esz-dúr („*Mi tradi*”) áriája pedig nem ön-



Outsider. Számkivetett. Száműzték, vagy maga szorította magát a peremre, teljesen mindegy. Valószínűleg is-is. Végére ért a keresésnek, ami eleve reménytelen volt, mert maga sem tudta, mire irányul, azonkívül, hogy a „mindenségre”. Nincs tovább. Minden agressziója és gyöngédsége, halálfélelme és halálvágya koncentrálnak az utolsó órákban. Olyan, mint egy űzött vad. Mint az a farkas, amely Guth

BALRA: Christopher Maltman (Don Giovanni) és Erwin Schrott (Leporello)

LENT: Christopher Maltman és a „Szobor”



Monika Rittershaus felvételei

gyötrő szenvedély, hanem gyöngéd szemrehányás az előtte ájultan alvó férfinak, akit közben gondosan be is takargat. Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy ebben az értelmezésben *sajátlag* miből származik Don Giovanni karizmája, akkor azt Christopher Maltman kemény, elszánt, kétségbeesett férfiasságában és a karakter minden láncot letépő társadalmonkíviliségének végső, önpusztító, majdhogynem elkárhozott elánjában vélhetjük fölfedezni. Maltman mokány, izmos, kopaszodó macsó – az utolsó szílat is eltépi, amely a figurát valaha a könnyed, elegáns, fölényes, arisztokratikus társasági csábító imázsához kötötte.

rendezésében egyetlenegyszer, szinte észrevétlenül átsuhan a színpadon.

Az utóbbi az egyetlen metaforikus, költői pillanat az előadásban. Egyébként maga az erdő a metafora, amely természetes jellege ellenére megemelten, elvontan működik. Hiába fordul be a színre időnként egy valószínűs, hullámlemezkes erdei buszmegálló – Elvira érkezik ide bőröndjével, Leporello a kiakasztott menetrendet használja „regiszternek” egy szemétkosárból előkotort pálcával, és a második felvonás „téves” randevúja után félreérthetetlen posztkoitalis állapotban hevernek a műanyag üléseken –, a környezet csak alap-

fokú kortársi jelzés. Guth nem tárgyiasítja hivalkodóan a jelenkort, az erdei mulatságon nincs rádió vagy más hangrögzítő (de a fák között hektikus mai diszkótánc látható), a Komtur szobra faágakból összetákoltt figura a gyilkosság színhelyén (Anna két mécseszt rak le apja emlékére), és az első finálé sem szervezett erdei hajtóvadászat az egyébként végig gyakran használt elem-lámpákkal (a fekete függöny előtt történik statikus, árnyékolt beállításban, csak Giovanni lép át egy másik szférába: a nyitánynál használt „blende” nyílásának fényében menekül űzött vadként, szimbolikusan).

Guth nem emeli metafizikai dimenzióba a *Don Giovannit*, de az egyes karaktereket és a szereplők kapcsolatát sokoldalúan kidolgozza. A legfantasztikusabb az uruguayi Erwin Schrott vokálisan is hatalmas – a címszerepre kalibrált – Leporellója. Nyurga óriás piszkosszürke atlétatrikóban, fekete sísapkában – akár egy rakodómunkás –, aki az idioszinkrázia, de legalábbis az előrehaladott neurózis jeleit mutatja, túlmozog, tikkell, kényszeresen gesztikulál, orvosilag leírható idegbetegségben szenved. Közös vagányságon és gyöngeségen alapuló haveri viszonya Giovannival a fizikai és lelki kényszeresség tárházát vonultatja föl a drogfüggéstől az agresszív verekedésen át Elvira együttes – a fák között bujkálva pillanatonként egymást váltó – erotizálásáig. Hasonlóan bonyolult karakter Anna – a látott előadáson a bolgár Svetlana Doneva ugrott be a megbetegedett Anette Dasch helyett –: végtelenes neurotikus személyiség, akit szexuális fűtöttsége Giovannihoz, lelke Ottaviohoz vonz (az utóbbi *Dalla sua pace* kezdetű áriája alatti szimpla fizikai jelenlétét ellenpontozta, hogy Giovannival van eltelve, aki fel is tűnik a háttérben), többször tanújelét adja szuicid hajlamának, apja pisztolyát úgy kell kicsavarni a kezéből, F-dúr „búcsúáriája” közben (!), mindennel leszámolva tér vissza hódolata tárgyától vőlegényéhez, ruhájától, ékszereitől megszabadulva készül a halálba, kis híján sikerrel. Kimagasló énekes-színészi teljesítmény az Elvirát alakító Dorothea Röschmanné: a konszolidált körülményekhez szokott, ideges polgári nő a végére emelkedett, megbocsátó lélekkel fogadja el helyzetét. Pavol Breslik (Ottavio), Ekaterina Siurina (Zerlina) és Alex Esposito (Masetto) többnyire a környezethez alkalmazott, kidolgozott kliséket hozza.

Az utolsó jelenet makabrikus cinizmussal és öngúnnyal kísért „utolsó vacsora”, farönkön tálalt nejlonzacskós csirkecombbal, jó bornak csúfolt bádogdobozos sörrel, papírfecnikből elszemetelt konfettivel. Az eddigieknél is sivárabb kép háttérben – hullani kezd a hó – a bekötött fejű Komtur (Anatolij Kocserga) rendületlenül ássa a sírt, amelybe az erejével elkészült Giovanni a hektikus Leporello tiltakozása ellenére a végén önként beledől. Kész, vége, nincs polgári értékrendet helyreállító tanulság – a zárószextett nélküli bécsi változatot játsszák

PARSI A VÉRZIVATARBAN (PARSIFAL/BAYREUTH)

Claus Guth szerint Mozart, aki a *Figaro házasságá-*ban nyitva hagyja, hogy megváltható-e az emberiség, a *Don Giovanniban* tesz még egy utolsó kísérletet a kér-

dés eldöntésére. Wagner ennek a kérdésnek szenteli a *Parsifalt*. A magyarázatokkal terhelt, ellentétesen agyonértelmezett, politikailag gyakran kisajátított „hattyúdál” idei bayreuthi felújítása, amelyet Stefan Herheim rendezett – egy napjaink operarendezői tendenciáit lajstromozó könyv az ifjú provokátorok viszonylag szűk fejezetébe sorolja a harmincnégy éves norvég rendezőt –, már az elemzés alapfokának tekintett szempontból, az előadás narratívájának viszonylag hiteles rekonstrukcióját tekintve is nehezen teljesíthető feladat. (S csak akkor, ha az olvasó tisztában van legalább az eredeti műben történtek standard felfogásával.) Elképzelhető, hogy ha Herheim pár éve Salzburgban komplex, új cselekménnyel helyettesítette a *Szöktetés a szerájból* egyszerű meséjét (lásd *SZÍNHÁZ*, 2003. november), mire jutott a *Parsifallal*. (Amelynek persze szintén nem a sztorija bonyolult, hanem a mögéje rétegezett ideológiai rendszer.)

Don Giovanni átvértzett lőtt sebe – hogy az *ad hoc* előzményből induljunk ki – Guth rendezésében a maga profán, naturális módján stigmatizálja a vele érintkezőket. Ugyanez – a vér kultusza, amely annyi bajt hozott az emberiség legújabb kori történelmében – a *Parsifal* spirituális metaforája. Amfortas be nem gyógyuló sebe Krisztus sebére emlékeztet, és a Szent Grál kelyhében Krisztus vérének őrzik. (Túl profán lenne észrevenni, hogy Giovanni is *azon a testtájon* sebesül meg?) Amfortas saját bűnétől való krisztusi megváltásra vár, akárcsak Kundry, aki kinevelte a keresztfát cipelő Krisztust, és egykor bűnre csábítva a gonosz Klingsor legyőzésére hivatott Amfortast, maga is megváltatlan bolyongásra, a jó és a rossz együttes (egymást váltó) szolgálatára kárhóztatott. A megváltó majd Parsifal lesz, az „ártatlan balga” – az arab *fal-parszi*, azaz „balga-tiszta” után, mint tudjuk –, aki öntudatlan lét és hosszú tévelygés után megtanulja átélni mások – Amfortas – szenvedését. „Megváltás a Megváltónak”, foglalja össze a láthatatlan kórus kettejük viszonyát. Az Amfortas sebet okozó fegyver *megszentségesülve* mint Szent Dárda be is gyógyítja azt, és átsegíti a halálba az arra szomjazó Kundryt.

A Krisztus–Amfortas–Parsifal párhuzam átfedései már eddig is számos ideologikus és praktikus (színpadi) asszociációra készítették Wagner utókorát. Herheim ennek a többszörösét pakolja a történetbe. Hogy úgy mondjam, *mélyen bevisz az erdőbe*, nem a Grál-templom körülöttibe, nem is csak élet és halál misztikus vadonjába, hanem a németiség kulturális és politikai történelmébe. Nála a figurák multiplex átfedésben vannak. A Krisztus-töviseket genetikailag „fejébe építve” viselő Amfortas sebe metaforikusan stigmatizálódik, „átvértzik” másokra, akik alakjának metamorfózisai, ennek jele a hosszú, szőke haj és a fehér klepetuson megjelenő vörös folt. A színpad közepén álló ágy a születés és a halál szimbóluma. A haldokló Herzeleidével, Parsifal anyjával kezdődik (Wagnernál természetesen nem szerepel, itt viszont Gamuret, a papa is jelen van). A halottas ágyban elsüllyedt Herzeleide Kundryként támad föl, aki a haldoklásnál mint nevelőnő asszisztált. Ugyanis Parsifal matróruhács kisfiú, játék íjjal (a sztori ismerőinek nem kell magyarázni), de nem sokkal később *flashback*ként a születését is látjuk

Detlef Roth (elől) mint
Amfortas a Parsifalban

(teljesen „reálisan”), s mert egy idő után a „fel-
nőttek” az egész első felvo-
násban hatalmas fekete
szárnyakat viselnek (a ha-
lál angyalai?), a történet a
gyermek – „az ártatlan bal-
ga?” – álmaként, illetve
álom és valóság folytonos,
időfelbontásos komplexu-
maként manifesztálódik.
„Reggel” – a „reálszituáció-
ban” szárnyatlan – Gurne-
manz, aki zavartan reflek-
tál álombeli önmagára,
joggal nehezményezi, hogy
a kis Parsifal semmit sem fogott fel abból, amit látott.

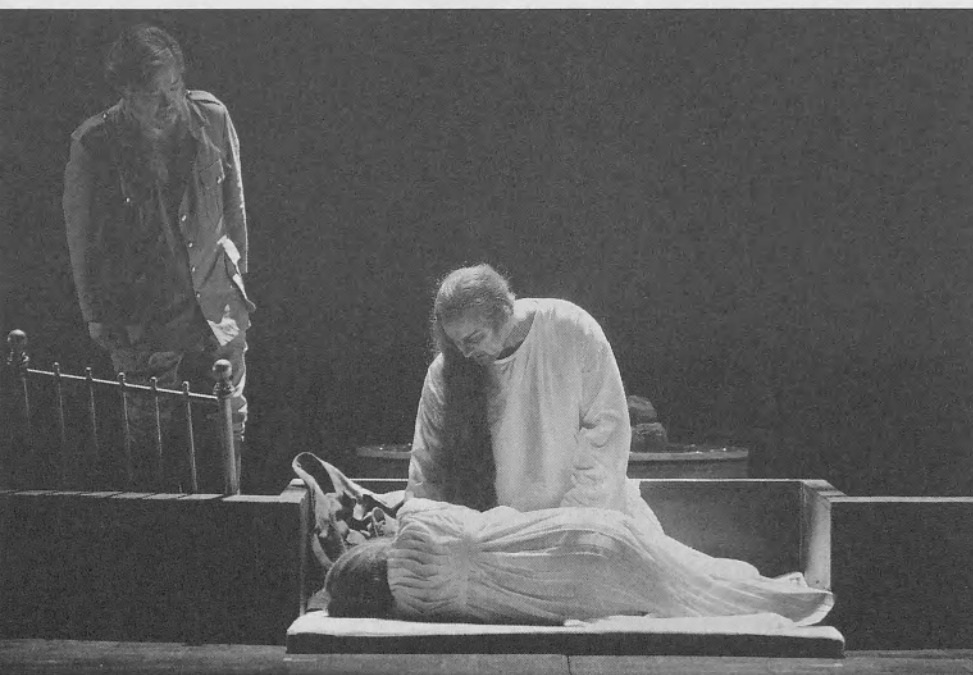
De mit látott? És mit lát ettől kezdve az előadás vé-
géig? *A kérdést a néző teszi föl önmagának.* Mindenek-
előtt folytonos metamorfózist. Parsifal hol gyerek, hol
(matrózruhás) felnőtt, egy alkalommal vénség gyer-
mektestben. A felnőtt Parsifal nem a hatyút, hanem
önmagát mint gyermeket nyilazza le. Kundry a gyer-
mek Parsifalt csábítja el, és „áttűnik” hol Klingsorrá
(aki transzvesztita), hol Amfortasszá, ami eredeti ski-
zofrén alkatából fakad. Parsifal identitása is átragad
hol Kundryra, hol Amfortasra. Vagyis Parsifal több is,
kevesebb is, mint egy ember, ő van is meg nincs is, va-
lóság és vákuum, férfi és nő, szimbólum, eszme, ideo-
lógia, és sok minden más – nekünk nem is olyan ne-
héz elképzelnünk, ha Örkény Pistijére gondolunk.

Ha úgy tetszik, az „eszmetörténet” konkrét történel-
mi időbe – a „vérzivatarba” – van ágyazva, az 1870-es
évektől az 1950-es évekig. Parsifal a bayreuthi
Wahnfried villába (a Wagner család lakhelyébe) szüle-



tik bele, ez az alaptörténet helyszíne, a színpad mind-
végig a híres-hírhedt épületet ábrázolja, de folyamato-
san áttűnik – az itteni legendás színpadtechnikát is
sokszorososan meghaladó, képtelennek látszó metamor-
fózissal, szűküléssel-tágulással, megnyúló-összezsu-
gorodó falakkal – boltíves templommá vagy akármivé.
Az első Grál-gyűlés a császári Németország, katonai
vonulás (élőben), első világháború, harctér, pusztítás
(filmen). A második felvonás – Klingsor vára – kórház,
sebesült katonák, viráglányok részint mint ápolónő-
kurvák, részint mint weimarizálódott show-girlök,
Klingsor és Kundry frakkos-cilinderes musichall-tán-
cosok (amíg az utóbbi a csók után át nem vált
Herzeleide-Amfortas-énjébe), a végén hatalmasan le-
omló horogkeresztes zászlókkal és bemasírozó nácik-
kal, majd a győztes Parsifal dárdájára leomló
Wahnfried villával. A harmadik felvonás háttere a má-
sodik világháború utáni rom-Németország, a katonai
terepruhás Gurnemannzal, a természetes szennyyé alvadt
stigmavért viselő Kundryval, a keresz-
tes lovagi díszétől megszabaduló
Parsifallal, a nagypénteki varázs en-
gesztelő szertartásával, majd a bay-
reuthi Festspielhaus architektúráját a
játéktéren folytató színpadkerettel, az
újrainduló Ünnepi Játékok (vetített)
szlogenjével, végül második Grál-
gyűlésként a föltáruuló bonni Bundes-
taggal, ahol a sötét öltönyös, szemüve-
ges, papírt lobogtató, izgága képviselők
parlamentari káoszt lecsillapítja a
megváltó Parsifal érkezése, s végül az
összes szimbólumot egy utolsó nagy
színpadi effekttel spirituális békeme-
taforává egyesítő zárókép.

Enrico Nawrath felvételei



Kwangchul Youn (Gurnemanz),
Mihoko Fujimura (Kundry) és
Christopher Ventris (Parsifal)



A színpadi történet és a látvány töredéke sem írható le. A színpad tetején (ahol a címer szokott lenni) a német sasszimbólum császári, majd náci változata cserélődik a hattyúval, és válik a végén aranyban fluoreszkáló kis fehér galambbá. A díszlet rekvizitumai tele vannak a német kulturális kincs képi utalásaival, látható például egy Németország-allegória Kaulbach-festménnyel a kandalló fölött, egy Magritte-vászonról vett jelképes téglapítmény, amelyhez hasonló kis téglalákból építi a sугólyuk elé installált várát (alighanem a Grál-templom modelljét) a gyermek Parsifal (le is rombolja, egy időben a náci Klingsor összeomlásával), s amely újjáépítve a végén Wagner sírjává válik, hogy aztán a *finale ultimó*ban kilépjen belőle Gurnemanz, Kundry és a kisleány triója mint újjászülető családmodell. A takarítónők színpadra vonulása a nagypénteki varázs befejeztével (az elszegényedett ország jelképe) Herheim *hommage*-a mesterének, Götz Friedrichnek, az ő egyik *Tannhäuser*ének jelenetére utalva. Többször, például a nagypénteki varázs alatt és a végső percek egyikében fölkapcsolódnak a nézőtéri fények, varázsvillódzás önti el a sorokat, miközben a színpadfenéken leereszkedő tükörben magunkat látjuk mint közönséget (*déjà vu*, lehet mondani), plusz a zenekart és a karmestert is, s mivel Bayreuthban ezeket *sohasem* látni, egyértelmű, hogy ez is szimbólum, az átláthatóságé, az átvilágításé és a nyitottságé.

Herheim nyilvánvalóan egyszerre akar elszámolni a „németiséggel” – kultuszokkal, mítoszokkal, politikával, történelemmel, a hamis megváltókkal, a műkísajátításának előadás-történetével – és a vallássá lett művészet wagneri gondolatával, amelynek centrumává, nem minden jogcím nélkül, Bayreuthot teszi. Annál inkább, mivel az Ünnepi Játékok éppen most, Wolfgang Wagner távozásával érkezett el a változás (megújulás) pillanatához, s az előadás az új éra nyitányának is tekinthető. Hogy ez a nagy, összefoglaló jellegű pro-

dukció hogyan értékelhető, arra jellemző, hogy a lenyűgöző hatás – bonyolult intellektualitás és szenzualitás (majdhogynem érzékiség egy aszketizmust hirdető darabban), lélegzetelállító színpadtechnika, elképesztő stílári eklektika, hagyomány és újítás fantasztikus elegye, a befejezés torokszorítóan, giccsbe hajlóan felemelő spiritualizmusa – elhallgattatta a Festspielhaus zsigerből, szinte „hivatásszerűen” hangos ellentünetőit. Tagadhatatlan, hogy ez *első ránézésre* Herheim, valamint a díszlettervező Heike Scheele és a jelmeztervező Gesine Wölm produkciója, és eléggé *zsúfolt* ahhoz, hogy sokat kelljen foglalkozni vele, s *mindenekelőtt* vele. Ugyanakkor a karmester Daniele Gatti (ő is debütáns Bayreuthban) ünnepélyes átszellemlütsége, kirívóan lassú tempói – *zeneileg* „a világ leglassúbb *Parsifalja*”, ami termékeny feszültségbe kerül, *színházi*lag, „a világ legmozgalmasabb *Parsifalja*val” – és a nagy formátumú szereplők végtelenül komplex odaadása (a pusztán névsorolvasás méltatlan lenne) a hitetleneket is arra készíti, hogy higgyenek az operai ensemble megváltó erejében.

SZERELMI HALÁL (RÓMEÓ ÉS JÚLIA/SALZBURG)

Gounod-nál, aki Wagner-hatásra – a *Trisztán és Izolda*éra – komponálta *Rómeó és Júlia*jának négy, méretes szerelmi kettősét (némi rosszindulattal szólva ebből áll az egész opera), a szerelmesek halála nem tragikus, hanem emelkedett: a transzcendens egyesülés révén az egyetlen lehetőség a beteljesülésre. A francia zeneszerző abban is a *Trisztánra* hajaz, hogy – Shakespeare-rel ellentétben – kevésbé a világ, inkább a *túlvilág* érdekli, ennél fogva vallási értelemben darabja sokkal keresztényibb és katolikusabb, mint a keresztény mitológia alapmodelljére parafrázelt *Parsifal*. „Uram, bocsáss meg nekünk” – ezek az öngyilkos címszereplők utolsó szavai. Megváltást *odaát* keresnek (nyilván találnak is), haláluk – hűségesen a mintada-

Nino Machaidze mint Júlia Gounod operájában



rabhoz – szerelmi halál. „Sok filozófus azt sugallja, hogy olyan társadalomban, amelyet a félelem és a dühödt kapitalizmus ural, nem maradt más élmény, amely értelmet ad az életnek. Meglehet, egyedül a szex és a halál” – vonja le Bartlett Sher, az előadás rendezője a nem túl épületes következtetést.

Mindez inkább a sznoboknak szóló spekuláció – a Felsenreitschulében játszott produkció „szélesvásznú” látványosság és csillogó zenei kaleidoszkóp. (Az utóbbiért a zeneszerzőn kívül a karmester, Yannick-Nézet Séguin a felelős.) A háromemeletes sziklaárkadsor és a nyugalmas tempóban bejárhatatlanul széles színpad mozgalmasságra készíti a rendezőt, általában mindenki fut, szalad, rohan, az éneklésen kívül a könnyű-



FENT: Birgit Remmert (Ježibaba) és Camilla Nylund (Ruszalka)

BALRA: Camilla Nylund (középen) a Ruszalka címszerepében

A. T. Schaefer felvételei



JOBBRA LENT: Michelle DeYoung (Judit) és Falk Struckmann (Kékszakállú)

Monika Rittershaus felvétele

atlétika is szerepelhetett az edzéstervben. Van tűzijáték, petárda (Júlia nagyváriája, a „Je veux vivre” előtt pukkan), hatalmas fehér lepel hullik az esküvői képre, hogy előbb nászi lepedő, majd a tetszhalott lány szemfedője legyen belőle. Ez utóbbi szép kép – Júlia nem a templomba menet kényszerül a rosszullettől vonszolódni, hanem el se indul, és ő vonja lassan magára a végtelenül hosszú vásznat. A szépség – a ruhák és gesztusoké – itt vezérlő elv, igazán nem tudni, mi szükség van arra, hogy rögtön az elején mintegy magától elpattanjon egy pohár (talán mint rossz ómen?), és váratlanul többen megerőszkoljanak egy reneszánsz udvarhölgyet.

Az előadást az „álompár” Anna Netrebkóra és Rolando Villazónra tervezték, de az előbbi inkább szülni ment. Az utóbbi maradt, kivéve egyetlen – előre meghirdetett – estén (ezt láttam), amelyen a szintén jónévű John Osborn lépett föl. Osborn Villazónnál kevésbé behízelgő jelenség és hang, de nem lehetett rá panasz, derekasan elénekelte szólamát. A Netrebkót helyettesítő új sztár, a mindössze huszonöt éves grúz

Nino Machaidze könnyen a közönség kegyeibe énekelhette magát, lévén helyes, kislányos, vokálisan perfekt és magabiztos énektechnika birtokosa. Magából a darabból és a költséges előadásból is annyira ki van szűrve minden *probléma*, hogy a rezümé – a siker örömteli boldogsága – egy percig sem lehet kétséges. Ami igazolja a shakepeare-i tragikum tagadásának magyarázatát, viszont ellentmond a világvége-hangulatot árasztó rendezői nyilatkozatnak.

BOSSZÚ A HALÁLON TÚL (RUSZALKA/ SALZBURG)

Annál inkább *problem play* lett a keresett rendezőpár, Jossi Wieler és Sergio Morabito kezében Dvořák *Ruszalkája*, ez a drámai és poétikus tündérmese a sellőről, aki emberré akar válni, mert beleszeretett a tóparton vadászó hercegbe, s amikor kívánsága teljesülve bekerül a számára új, idegen világba, ráadásul hendikeppel, mert



a metamorfózis feltétele, hogy elveszti a hangját (operáról lévén szó, ez kettős hendikep), akkor született hidegsége – maliciózan fogalmazva: halvérűsége –, kommunikációképtelensége és a kezdetben elbűvölt herceg csapodár természete miatt asszimilációs kudarcot szenved, és nem marad számára más, mint visszatérni saját közegébe, a tófenékre. A veszteséget később felmérő herceg minden áldozatra hajlandó: egy utolsó, rá nézve halálos csókkal lemond az életéről. (A csók – a véres Don Giovannié, Kundryé, a veronai szerelmeseké – az idén emblematikussá lett Bayreuthban és Salzburgban.) „A csók megvált a bűneidtől”, mondja Ruzsalka búcsúzóul hűtlen szerelmesének. De itt, ellentétben a *Rómeó és Júliával*, nincs remény a túlvilági közös boldogságra. Sem a halál, sem a szex nem megoldás – a *Ruzsalka* szerelmespárja éppen hogy szexuálisan nem illik össze –, ennyiben a Gounod-opera rendezőjének filozófiája sem igazolódik.

A rendezők lemondanak szinte az összes mesei konvencióról, az előadás egy falambériával és színházi függönnyel körülvett körszínpadon játszódik – a „töközeli” jelenetekben enyhén mozogva ring –, amely modern, hideg-rideg, piros-fehér szalonbútoráival leginkább egy elit nyilvánosház társalgójára hasonlítana, ha kitüntetett látványként nem volna a falon egy kereszt. A természetfölötti szereplők az elején csúszva-mászva, partra vetett halként közlekednek – Ruzsalkának sellófarka van, Ježibaba, a Boszorkány mint öreg „madám” járókerettel vonszolja magát –, de a címszereplő emberré válásával általános metamorfózis kezdődik, és a harmadik felvonásra mindenki jól használja a lábait. A sellő barátok lenge bombázókként a kör-

műket festve és magazinokat olvasva hevernek a kanapén, Ježibaba emblematikusan cipőt pucol – a cipőpolcon tárolt hatalmas készlet egyik párját. Ruzsalka sellófarkát egy megelevenedett plüssmacska – a során kesergő vizitünder játék állatkája – távolítja el, a helyette kapott szürke pantalló és fehér körömcipő később a menyasszonyi ruhája alatt is megmarad, az esküvői társaság nagy multságára. A herceg kezdetben rajongva próbálja utánozni hideg szerelme kínlódo táncát (múltidéző uszonylebegtetés a karokkal), de konform hajlama meglehetősen véges, és a testileg odaadóbb rivális kedvéért hamar föladja a közeledési kísérletet. Az előadás komolyan veszi, hogy a „vértelessen” habléány hús-vér emberré vált – a darabban többször emlegetik, hogy ha halandó akar lenni, vérnek kell folynia az ereiben –, s egy beiktatott előrejelzés után (a kukta föltrancsíroz egy malacot) ennek bizonyítékát is adja. Ruzsalka öngyilkos lesz azzal a késsel, amellyel a herceget kellett volna megölnie, és vérbe fagyva fekszik a földön. Ez a mese radikális átértelmezése. Az is, hogy természetfölötti bosszúállóként tér vissza – ruháján ott marad a stigmaként viselt vérfolt –, hogy halálcsókkal tegyen pontot a történet végére. Magával hozza a falról a keresztet, és utánadobja a férfinak, akinek a holttestét belökte a sűgolyukba. A megváltásnak ez a profán paródiája ugyanolyan kegyetlen, mint Don Giovanni sírba vetődése Claus Guth rendezésében. Dvořák éterikus zenekari lezárása megbékélést sugall – előtte halálmars szólt –, de a befejező színpadi kép inkább termékeny nyugtalanságot szít. (A Franz Welser-Möst vezényelte Clevelandi Zenekar és a nagyon erős szólisták, a címszereplő Camilla

