

Péteri Lóránt

# Fidelióm, Fideliód, Fideliója

LUDWIG VAN BEETHOVEN: FIDELIO

Zenetörténetet tanítva olykor kísérletezem azzal, hogy beszéljek a mai koncertzenében neutralizálódó és egységesülő műfajok eredetileg oly gyökereken különböző társadalmi beágyazottságáról, szerepéről és relevanciájáról. Az ilyesfajta fejtegetések, ha az ember nem vigyáz, könnyen jutnak el valami hanyatlástörténeti konklúzióhoz: lám-lám, a kultúra korábban halálos komolysággal feltett kérdései ma könnyen oldódnak fel az „így is-úgy is” esztétizmusában. Azoknak mindenesetre, akik úgy vélnék, hogy az operajátszás nem tartozik napjaink Magyarországnak legégetőbb és legaktuálisabb kérdései közé (s mellesleg azoknak is, akik hosszú évek óta szörnyülködésbe csomagolt kéjjel verik a lélekharangot a magyar zenekritika felett), csak azt tudom javasolni: tekintsek át a Magyar Állami Operaházban 2008. október 5-én és 11-én, két szereposztásban bemutatott *Fidelio* fogadtatását. Nagy meglepetésben lesz részük.

A recepció persze nem a hivatalos/hivatásos zenekritikánál kezdődik, s nem is ott fejeződik be. Operaház közeli forrásból hallottam arról, hogy mit is mondott a produkcióról S. L., egy kis kelet-közép-európai ország államfője H. I.-nek, aki egy kis kelet-közép-európai ország kulturális minisztere. Államfők díszpáholy mélyén elhangzott megjegyzéseit persze nem idézzük hallomásból. Nem szorulunk viszont másodlagos forrásokra Kertitörpe értelmezési kísérleteit illetően. Ő az előadást a harmadik emelet egyik korlátozott rálátást biztosító székéről követte, de így is eljutott néhány figyelemre méltó kérdés megfogalmazásáig: „No de: eddig senki sem tért ki az első felvonás elején az ágyékkötős Krisztust/Horváth Virgilt megcsodáló 3 plazacícára. Engem ez *A varázsfuvolára* emlékeztetett, amikor Taminót csodálja a 3 hölgy. A 8 angyal számával sem tudtam mit kezdeni. Az angyaloknak 9 »osztálya« van, ők jelképezték volna a 8 boldogságot?” Kertitörpe sorai, melyek a színrevitel mikroszintű részleteivel foglalkoznak, mint cseppben a tenger érzékelte az azt a megfejtési lázat és heveny interpretációs reakciót, melyet Kovalik Balázs rendezése a világháló demokratikus nyilvánosságában kiváltott. A *Fidelio Online* elektronikus hasábjain három fórumot is gerjesztett a produkció. Az a disputa, mely az előadást üdvözlő Kovács Sándor elemző kritikájához kapcsolódván alakult ki, október 17-én érte el a kilencvenhatodik hozzászólást. Egy *aranytollas újságíró* Kovalikhoz intézett nyílt levele – melyben a feladó felkéri a rendezőt: vegye tudomásul, hogy munkája nem sikerült – eközben ok-

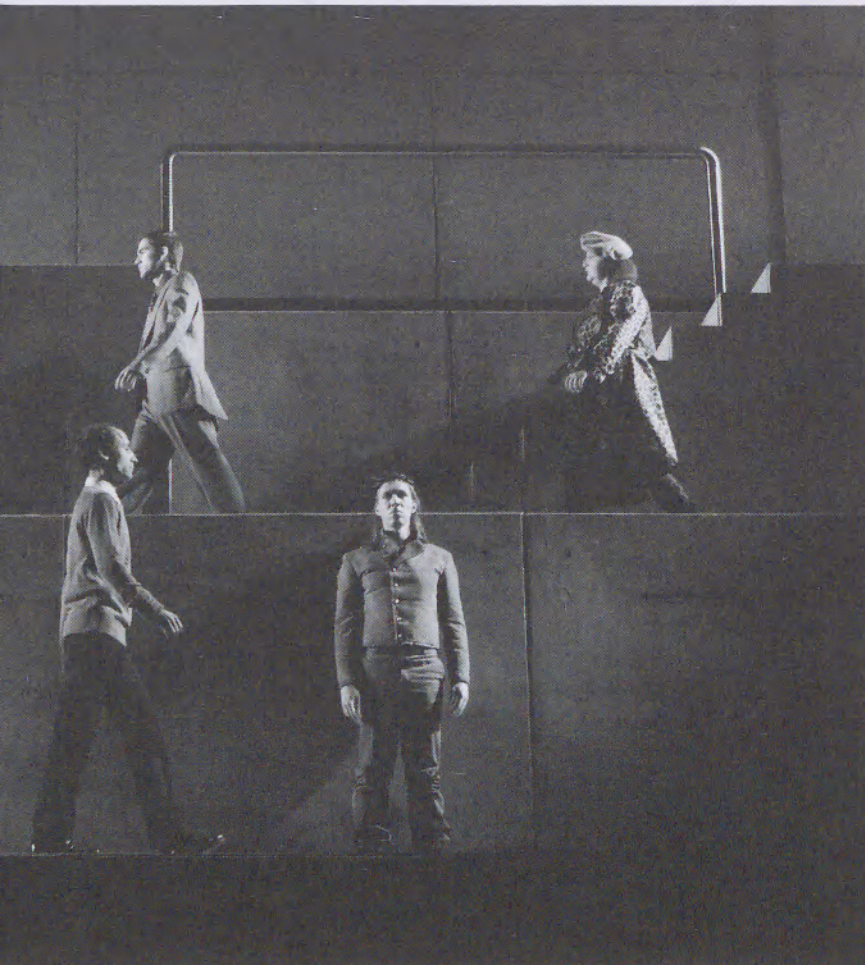


tóber 10-ig negyvenöt véleményt generált. Végül a nyílt levélre adott válasz nyomában születő fórum október 19-én eljutott a kétszázharmincadik kommentárhoz. A fogadtatás különös intenzitása már a bemutató előadáson feltűnhetett: amikor a muzsikuskok után a rendező, a díszlettervező (Angelika Höckner) és a jelmeztervező (Benedek Mari) is kijött a színpadra, a tapsba szignifikáns mennyiségű ún. búzás és füttyülés keveredett. A vérmes véleménynyilvánítás idehaza legkevésbé sem bevett formájára a sajtónak is reflektálnia kellett. Rockenbauer Zoltán *Heti Válasz*-béli kommunikéje például így indul: „Itt van Európa! A magyar publikum a függöny után éppen úgy viselkedett, mint a bayreuthi vagy salzburgi: ováció a karmesternek, lelkes taps és felháborodott búzás a rendezőnek.” Sokat tapasztalt és sokféle megforduló kritikustársam azon-

ban a búzással kapcsolatban egy másfajta európai ittlétről beszélt privátim az egyik szünetben. A búzók soraiban ismerős arcokat fedezett fel, tagjait egy lelkes kis nemzetközi csapatnak, mely körbe-körbe jár az öreg földrész operáiban, s lelkesen fejezi ki nem tettetését az ún. rendezői színházzal szemben – úgy tűnik, s lehetünk erre büszkék, figyelmük most már hazánkat sem kerüli el. Mások lokálisabb, ha épp nem provinciális okokat kerestek amögött, hogy a közönség egy részénél az előadás „kiverte a biztosítékot” (Fáy Miklós, *Népszabadság*), úgy vélvén: a közönség búzós hányada ott élte át a határátlépés mozzanatát, ahol a rendezés a keresztény (katolikus) vallásgyakorlatban használatos tárgyakat, illetve a jézusi passió ikonjait

tudósítások is születtek, például az *Opernwelt*ben; a folyóiratokban megjelenő recenziókról pedig e sorok írásakor még nem is lehet tudomásom. Itt kell végül arra emlékeznünk, hogy a bemutató szomorú határkövé vált: Fodor Géza véleményét erről a produkcióról már nem ismerhettük meg.)

Legyen kiindulópontunk Molnár Szabolcs félig talán ironikus megjegyzése az előadást szenvedéllyel üdvözlő, analitikus írásából (Operaportál): „Sok jellel dolgozik Kovalik. Elmarasztaló kritikaként fogalmazhatjuk meg, hogy a rendező sem teret, sem időt nem ad a nézői fantázia működtetésére, folyton feladványokkal bombáz. Megfejthető persze valamennyi, egyik sem blöff.” A kölcsönzött tézis igazolására a rabok kórusát választom. A szüzsé szerint e ponton a magát férfinak álcázó s férje megmentése érdekében foglárnak álló Leonora engedély nélkül kiengedi a rabokat egy rövid sétára: a börtönudvarra, a napfényre. A kórusban a váratlan kedvezés feletti öröm, a szabadulás tovább élő halk reménye, a kínzó kétely és a meg nem szűnő rettegés hangjai váltakoznak. Kovalik rendezésében a guantánamói stílusú, megbilincselte rabok fejére vörös zsákok húztak; simléderes sapkát viselő őrzőik oldalán gépfegyver. Aztán a rabok és börtönőrök egyszer csak öltözetet és szerepet cserélnek. A cselekvénysornak itt még koránt sincs vége, ám több recenzió erre a mozzanatra koncentrált észrevételeit, bosszankodván a „börtönben a börtönőr is fogoly” közhelyén, vagy éppen nagyra értékelve az elnyomáson alapuló emberi viszonyok természetének megvilágítását. Csakhogy a rab-szerepbe bújt börtönőrök ezután könnyedén vetik le azokat a bilincseket, melyeket a korábbi (a valódi) rabok csuklójáról még nekik kellett lesegíteniük. Ezután megszabadulnak a fejükre húzott zsákoktól is, zsebükből revolvert húznak elő, s halomra lövik a börtönőrnek beöltöztetett foglyokat. Ez azért egy másik üzenet: nem az elnyomás alatt betöltött szerepek relativitásáról szól, hanem álságról, cinizmusról és konspirációról. Nem mellesleg, az e jelenetben fellépő énekes-színészek jelmezei három színnel népesítik be a lép-

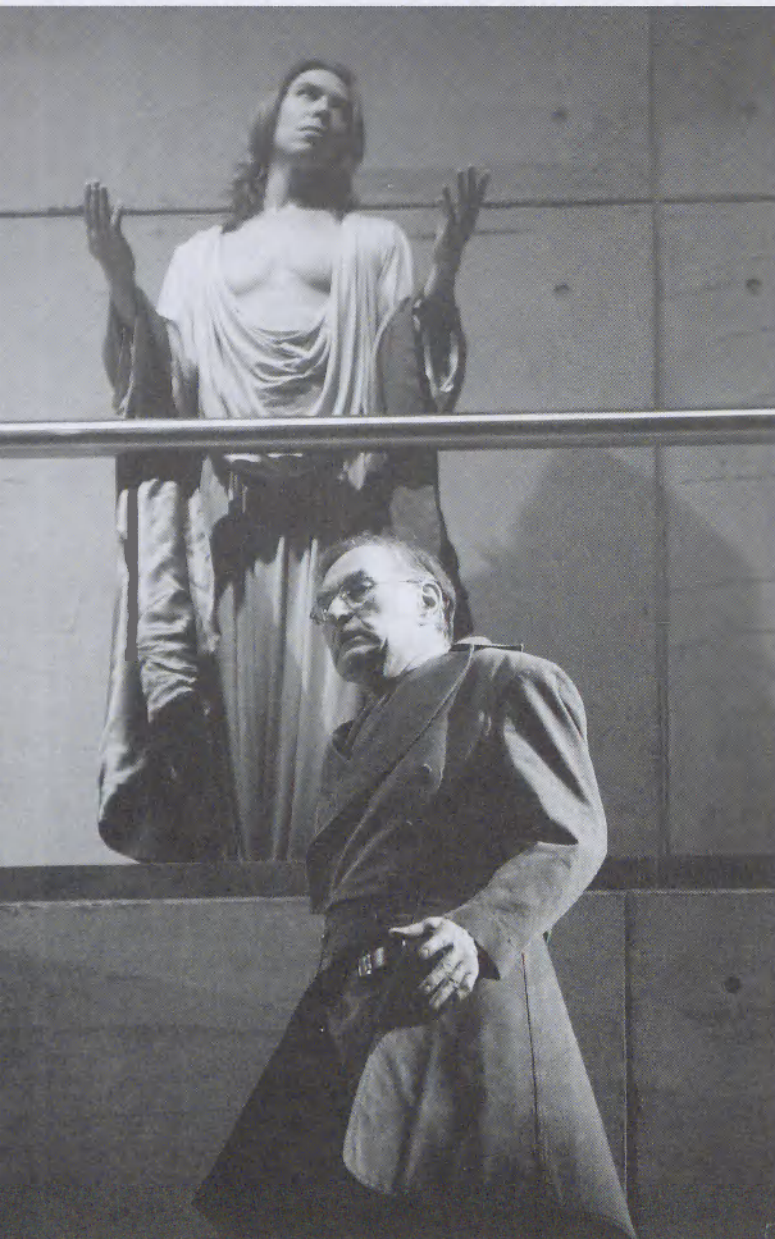


Jelenet a Fidelióból

kezde alkalmazni az eklektikus színpadai jelrendszer részeként.

Akárhogy is, ha azt mondjuk, hogy a rendezés fogadtatása *vegyes* volt, azt ezúttal nem a langyos szinonimájaként, hanem szó szerint kell érteni. A produkció fogadtatása emellett a nyilvánosság meglehetősen széles körét ölelte fel. A bemutatóról három országos napilapban, valamint három hetilapban, illetve egy negyedik internetes portálján jelentek meg írások; öt cikk különböző kulturális (illetve zenei) portálokon tűnt fel, egy recenzió pedig az MR3-Bartók Rádió *Új Zenei Újság*-jában hangzott el – s nem lehetek biztos abban, hogy minden írásművet sikerült fellelnem. (NB.: külhoni

csőzetes szürke betonépitmény, vagyis a börtön konkrét és szimbolikus terét: pirossal, fehérrel és zölddel. A nemzeti trikolor jelenlétére elsőként, s majdnem egyetlenként Koltai Tamás kritikája (*Új Zenei Újság*) hívta fel a figyelmet. Ugyanő impliciten amellet érvel, hogy a darab zárójelenetében – a tarka ruhákban boldogan ünneplő tömeggel és a „jó hatalmat” megtettesítő Don Fernando piártudatos viselkedésével – a rendszerváltó pillanat egyszeri eufóriája és mára már gyanítható ambivalenciája jelenik meg. Megjegyzem, hogy a rabok kórusa és a finálé – melyet a zenében számok hosszú sora, a rendezésben pedig párhuzamosan futó utalások és jelrendszerek sokasága is elválaszt egymástól – ebben a felfogásban a Kovalik-féle *Elektrában* felállított rendszerváltási narratíva variált ismétlésének tűnik.



Horváth Virgil (Fidelio) és Berczelly István (Don Pizarro)

Ám tovább. Van egy a rabok közt, akivel senki sem cserél attribútumokat: addig marad a fején a zsák, míg le nem lövik őt is. A mindenkinél magányosabb és kiszolgáltatottabb Névtelen alakjában fogalmazódik meg első fokon az a kritikai distancia, mellyel a rendezés a darabhoz fordul. Ez a kritika még nem a posztmoderné: születése éppen annak a modernitásnak a tragikus betetőzéséhez köthető, melynek reményekkel teljes kezdetei többek között a *Fidelio* keletkezéséhez is vezettek. Florestan – kiválasztott ember; szabadulása példázatos, de egyszeri, csodás történet. Aligha véletlen, hogy a zenetörténész Szabolcsi Bencét 1945 telén a szabadító opera típusáról szóló, megrendítően személyes esszéjében inkább a többiek sorsa foglalkoztatta: „És ha eljön a szabadító jószág, eljön a Hős Hitves, a Húséges Barát és az Igazságos Hatalom, eljön Fidelio és a Miniszter, eljön Páris Vízhardója, kezében a királyi kegyelemlevéllel – mindig eljön-e vajon, mindenkihez eljön, s ha jön, jókor érkezik-e még?” Kovalik rendezésében Florestan föld alatti magánzárkájához

a lelőtt fogolytársak testén átbukdácsolva vezet az út; a sírásási jelenetben nem földet s köveket kell megmozgatni, hanem e testeket elhurcolni.

Kovalik azonban nem áll meg itt. Miközben vibrálóan színes színpadi eszközökkel érzékelteti a megszállott beethoveni akarat által egyetlen műbe szuszakolt boldogító üzenet végtelen dimenzióit – politikai felszabadítás és spirituális megváltás, felvilágosult agitáció és mélyen keresztény történet az áldozathozatalról –, addig egy percre sem feledkezik meg arról, hogy jelezze: ezzel a tömény affirmációval ma nehéz mit kezdenünk. Ez lenne a kritikai distancia második, ha tesszik: posztmodern foka. Ehhez Kovaliknak dekonstruálnia kell a történet befejezését, méghozzá egymást kioltó lehetséges befejezésváltozatok egymás mellé helyezésével, s az utolsó jelenetek közben egyszer a nézőtér kivilágítását is az elidegenítéshez használván fel. A cellában játszó jelenet végén a szabadulás pillanata helyett megölik mind Florestant, mind pedig Leonora néma szereplővel megjelenített férfi imitációját, Fide-liót. Florestan és Leonora kettőse a kimondhatatlan örömről ezután eleve irreális és kísérteties epizóddá válik, melyben ráadásul felsejlik a szabadító-megváltó küldetését beteljesítő nő és a rabság által bekebelezett férfi közös jövőjének lehetetlensége is. A kettőst – a Mahlernek tulajdonított gyakorlatra építve – a *III. Leonora-nyitány* követi: vagyis egy szimfonikus darab, mely a szabadítási narratíva kompakt és felfokozott összefoglalását adja. Ám a színpadi előzmények után a csukott függöny mellett felhangzó zenekari muzsika most csak a lehetetlenség benyomását erősíti bennünk – azt sugallja, hogy a darab nem fejezhető be azon drámai koordináták között, melyekben elkezdődött. És itt már nem marad más hátra, mint ráadásként a tarka ruhás finálé a kihajtott galléros miniszterrel.

Hasonlóképpen jár el Kovalik a rendezés sokakat foglalkoztató passió-vonalát illetően. Egyfelől meggyőzően világítja meg, hogy a *Singspiel* olykor kissé szedett-vetett mozzanatai mögött a szenvedéstörténet fordulatai és szimbólumai lüktetnek – a pokolra szállás és feltámadás útja köré rendezve, a megváltás és áldozathozatal jegyében. Florestan, Leonora és a lelkéből (vagy inkább: lelkükből) lelkedzett Fidelio szent hármasának ritualizált és titkokkal teljes viszonyát Jézus és Mária alakjain keresztül teszi érzékletessé. Másfelől e párhuzamosság rögtön distanciával képeződik le a színpad nyelvéen: a Nagy Elbeszélés alakjai és szimbólumai az olcsó kegytárgyi giccs formanyelvén válnak láthatóvá. Két izgalmas értelmezés is megjelent ezzel kapcsolatban. Kovács Sándor így érvel: „Amikor a nagyáriában Leonora a szívárványról énekel (s kivételesen ennél a résznél csak ő van jelen, a másik én [Fidelio néma figurája] később jön be a színpadra), egy furcsa öregasszony hoz be szívárványos zászlót. Nem tudjuk, ki ő. Mindenesetre a vége felé is megjelenik, nagyjából akkor, amikor a vidám, színes ruhájú tömeg a szívárvány színiskálája szerint kezd elrendeződni. Leonora a szomorú fehér ruhás alak, öregkorában? Az ő távoli emlékévé oldódna az egész történet? [...] Nem a passióról volna tehát szó, »egy az egyben« (bocsánat a faramuci kifejezésért), hanem egy öregasszony (özvegy Florestanné) mélyen átélt, de naiv (és ebben az értelemben cseppet sem ironikus) személyes



Schiller Kata felvételei

Rálik Szilvia (Leonora) és Horváth Virgil

vallásosságáról, hitéről, hogy vele csodát tett annak idején az Úr.” Molnár Szabolcs azt fejtegeti: „A passiójáték nem azonos az evangéliumi történettel. Elidegenít, eltávolít, absztrahál, leegyszerűsít. Ne zavarjon meg senkit, hogy a magasrendű, a liturgiai funkciót kifinomultan beteljesítő művészi passiózében (pl. Bach) a passiójáték népies vonásait nehezen fedezzük fel, ettől még a passiójáték lényegéhez tartozik a népi naivitás, a nem romboló blaszfémia, a teológiai nonszensz. Ezt valósította meg Kovalik kegytárgy-giccsek felvonultatásával, és ez a giccskultúra hatott oly erősen a teljes színpadképre is.” Ehhez már csak azt tehetjük hozzá: a giccskultúra tárgyi világával Kovalik megőrizheti távolságtartását, és olyan lehet, mint az okos lány ama Mátyás királyról szóló mesében: hozott is ajándékot, meg nem is. És így persze a nézőre bízva (karcosabban szólva: órá hárítja át) annak megítélését: a beethoveni ajándék itt és most átvehető-e; a beethoveni örömhír meghallható-e? Úgy tűnik, Kovalik a *Fidelio* megrendezhetetlenségének gondolatából

szülte meg ötletgazdag, a befogadói agyat izgalmasan felpiszkáló és mozgásban tartó rendezését. Az eredmény intenzív elmélkedésre készítet, de anélkül, hogy átélésre vagy bevonódásra csábítana.

A rendszeresen boszorkányos karmesteri képességekről és elképesztően gazdagon áradó muzikalitásról tanúságot tevő Fischer Ádám első főzeneigazgatói leereszkedése az Opera orkeszter-árkába nem zajlott döccenők nélkül. Persze nem karakterekben és energiákban szenvedtünk hiányt – de a kelletténél többször jött elő valami furcsa lötyögés, leheletnyi, de igen zavaró koordinációs zavar szólamok között lent és fent; a rabok kórusa a második premieren a szétesés határára jutott. Hangban és játékban nagyon eltérő modalitású, de egyként remek Leonorát kaptunk az Operaházban méltán nagy sikerrel debütáló Szabóki Tündétől, illetve a második szereposztásban Rálik Szilviától. Thomas Moser Florestanja alkatában kevésbé tűnt alkalmasnak a szerepre, s a döntő pillanatban a hanggyilkos szólam is kifogott rajta; Mathias Schulz hangja nem különösebben szép, de bírta az iramot a szédítő magasságok felé. Perencz Béla Pizarrója korrektnek mondható; Berczelly István alakítását a régi vágású karakterábrázolás és a hangilag kissé küzdelmes szólamformálás határozta meg. Friedemann Kunder Roccója kissé körvonalazatlan figura; Fried Péter kamatoztatta kiváló képességét a groteszk és a félelmetes, a méltóságteljes és a kicsinyes elemek elegyítésére. Szépen énekelnek és a színpadon is jók a Marzelliné: Váradi Zita és Hajnóczy Júlia. Don Fernandóként Bretz Gábor érzékelteti a figura megnyerően lehengető és manipulatív oldalát is: nemcsak a színpadi szituációban, de győztesen zengő hangjában is a helyzet ura. Cser Krisztián ugyanezen szerep másik viselőjeként csakúgy megbízható résztvevője a produkciónak, mint a Jaquinót alakító Fekete Attila és Brickner Szabolcs. Horváth Virgil *Fidelio* néma alakítójaként, adott pontokon Megváltóvá s Szűz Máriává átlényegülve, hűségesen szolgálja az előadás szürreális atmoszféráját. A Gupcsó Gyöngyvér vezette gyermekkar szépen helytállt a finálé forgatagában, szétszóródva a Szabó Sipos Máté által felkészített felnőttek közt.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN: FIDELIO (Magyar Állami Operaház)

**Karmester:** Fischer Ádám/(Kovács János). **Karigazgató:** Szabó Sipos Máté. **A gyermekkar vezetője:** Gupcsó Gyöngyvér. **Vezető korrepetitor:** Katona Anikó. **A rendező munkatársai:** Frigyesi Tibor, Christoph Grasse. **Díszlet:** Kovalik Balázs, Angelika Höckner. **Jelmez:** Benedek Mari. **Jelmezkievitelező:** Beda Jutka. **Szcenika:** Juhász Zoltán, Resz Miklós. **Rendező:** Kovalik Balázs.

**Szereplők:** Bretz Gábor/Cser Krisztián, Perencz Béla/Berczelly István, Thomas Moser/Mathias Schulz, Szabóki Tünde/Rálik Szilvia, Horváth Virgil, Friedemann Kunder/Fried Péter, Váradi Zita/Hajnóczy Júlia, Fekete Attila/Brickner Szabolcs, Boncsér Gergely/Mukk József, Sárkány Kázmér/Szegedi Csaba.