

Kovács János keze alatt franciá-
san szólal meg a muzsika. Ami
egyszerre jelent autenticitást és
némi tanácstalanságot. Pontosan
jelzi az erős meggyőződést, hogy el
kell játszani végre Budapesten ezt
a darabot, ám még inkább a teljes
bizonytalanságot, hogy hogyan és
miért kell eljátszani. A *szicíliai ve-
csernye* operaházi bemutatója nem
igazol semmit a darabbal kapcso-
latban, s nem igazolja magamagát
sem.

GIUSEPPE VERDI: A SZICÍLIAI VECSENYE (Magyar Állami Operaház)

Szövegíró: Eugène Scribe és Charles Duveyrier francia nyelvű librettója
alapján Eugenio Caimi. **Zenei vezető:** Pál Anikó. **Karigazgató:** Szabó Sipos
Máté. **Díszlet:** Frank Philipp Schössmann. **Jelmez:** Nagy Viktória. **Kar-
mester:** Kovács János. **Rendező:** Matthias von Stegmann.

Szereplők: Fokanov Anatolij, Horváth Ádám, Cserhalmi Ferenc, Fekete
Attila, Rácz István, Sümegi Eszter, Ulbrich Andrea, Vadász Dániel,
Daróczi Tamás, Tóth János, Derecskei Zsolt.

Kolozsi László

Irodalmi alapanyag

ALBAN BERG: LULU; WOZZECK

Alban Berg mindkét, műves irodalmi anyagból ké-
szült *Literaturoperjét* láthatta a Miskolci Opera-
fesztivál egyre több külföldi érdeklődőt vonzó közön-
sége. Mindkét mű rendezése képzőművészeti indítta-
tású volt, de míg a moszkvai Helikon Opera *Luluja*
elsősorban az, a Gerai Állami Színház *Wozzeckje mel-
lesleg* az is.

A moszkvaiak *Lulu*jában a *Literatur* nem domboro-
dott ki, míg ellenben a geraiak *Wozzeckjét* nem csu-
pán Berg *Operje* előadásának, hanem a Büchner-drá-
ma átgondolt, mélyreható elemzéséből következő
Büchner-értelmezésnek is nevezhetjük. A *Lulu* rende-
zője, Dmitrij Bertman mintha nem törődött volna a
Berg-opera alapjául szolgáló Wedekind-drámák –
A Föld szelleme és a *Pandora szelencéje* – megrendezé-
sével, számára nem a történések, a *femme fatale* Lulu
sorsa volt az érdekes, hanem az a látvány, amelyet a
Berg-mű apropóján a színpadon megvalósíthatott, és
amelynek – ha jól értettem a rendezést – egyetlen élő,
humanoid alakja volt Lulu.

Vagyis a miskolci két Berg-előadás már-már para-
digmatikusan, de legalábbis – talán a szervezői szán-
dékától nem függetlenül – meglehetősen világosan
megmutatta az operarendezés két útját, és mindemel-
lett azt is: mindkét út járható ugyan, de nemhogy a
hangulati egyezések tekintetében nem járnak egymás
közeliében, de még a távolban, tehát a XX. századi ope-
ra (azon belül is a Berg-életmű) egységességének be-
nyomásában sem találkoznak.

A moszkvai Helikoné látványszínház volt, ellenben a
geraiak az üres teret tették légüressé, vagyis nyomasz-
tóan zárttá (olykor csak egy szekrény vagy egy kinn fe-
lejtett nyugagy volt a színpadon) – vagyis mindkét elő-
adás már a térképzéssel, a tér asszociatív variálásával
aláhúzta koncepcióját. A Helikon Opera leszűkítette
az előadás terét, mintegy kivonva belőle egy dimenzi-
ót, ezzel is erősítve annak képzőművészeti alkotás jel-
legét, a geraiak viszont a teret víz alá nyomták. Mintha
az egész Büchner-darab, a címszereplő öngyilkosságát
megelőlegezve, az alatt a tó alatt játszódnak volna, ame-
lyikbe Wozzeck beleöli magát.

A *Lulu* előadása már az első pillanatban felvetette
bennem azt a kérdést, hogy vajon Bertman ismerte-e,
ismerhette-e Deim Pál festményeit – a díszlet (Igor
Nyezsnyij és Tatyjana Tolubjeva terve) legfontosabb,
minden színben megjelenő és változó hajlított acél ele-
mei ugyanis az ő munkáit idézték: görnyedt alakok
sziluettjét. E Deim Pál-festményrészek szolgáltak hát-
térül már az első jelenethez is, melyben a cirkuszosok
bemutatják a humanoidot, egy ketrecbe zárt, kitörni
vágó ösztönlényt. Ő tért vissza az utolsó színben Has-
felmetsző Jackként, hogy végezzen Luluval. A Lulut ki-
tartó és gardírozó dr. Schön (Mihail Davidov), aki fél-
tékenyen, mártírszerepben tetszelegve egyengeti a vi-
rágáruslányból számító prostivá, gazdag úrinővé
avanzsáló Lulu útját, a nő, pontosabban az egyre job-
ban elharapódzó becsvágy és bírvágy áldozata lesz; ám
a Luluval leszámoló Jacknek – nem ez volt az egyetlen



BALRA:
Tatyjana Kuindzsi (Lulu)

LENT: Bernhard Hänsch
(Doktor) és Andreas
Scheibner (Wozzeck)

Vajda János felvételei

szerepkettőzés a Helikon előadásában – is ő a hangja. A szép testű Jack dr. Schön énjének sötét oldala, s egyszersmind Schön vágyainak megtestesítője is: ő az, aki mer és tud keményen bánni az álnok és maga körül minden értéket tönkretévő nővel. Luluból ekkor már nem is marad más, csak egy festmény. Az, amelyet az első felvonásban a festő készített róla.

A kép, amelyet minden felvonásban végighurcolnak, és minden felvonásban összeillesztenek, egy René Magritte-mű: festőt ábrázol, aki éppen szerelmesét festi. A kezét még be sem fejezte, de a test már készen áll. Ez a Pügmalión mítoszát idéző alkotás mint képi *leit-motiv* vonul végig a művön. Lulu egyre inkább csak ez a kép lesz, amely elfedi igazi énjét, a vad és csábító Lulut. Mintha ez a kép testesítené meg a Lulu-szerepet: egy álarc, amely ráolvad Lulura. Amikor Jack szét-hasogatja, Lulu már csak szárnalmas, elesett lény, nem csábító és tette kész nőstény humanoid.

A két Deim Pál-os szobor mintha azt jeleznék, hogy a drámának két igazi szereplője van, az ingatag szerelmi



kapcsolatban mindenét – állását, menyasszonyát, tartását – elvesztő dr. Schön és Lulu. A darabban Lulun kívül mindenki valamilyen festményt idéz meg (ez azt is jelenti, hogy nem valóságosak, nem rendelkeznek önálló személyiséggel): dr. Schön Otto Dixnek a rémült, sárga képű Dr. Stadelmannról készült portréját, Lulu udvartartása Picasso, Botero és Dix bohózatba illő – a lányok vagy rózsaszín tütüben esetlenkednek, vagy

hatalmas, széles valaggal pompáznak – furcsa alakjait, az állatszélidítő combnál terebélyesedő harisnyájában a vámos Rousseau tornászait, erőművészeit. Lulu apja egy George Grosz-festmény mása, ahogy a festő is; a szó szerint fejét vesztő dr. Goll egy Max Beckmann-kép. A Helikon társulata ezzel a fülledt képzőművészeti pompával a régi idők nagy orosz társulatait is előhívja, Gyagilevet és együttesét, a Sztravinszkij-ballettek háttereit. Számos megidézett piktor a weimari Németországban teljesedett ki. Ha az előadás nem köthető is meghatározható korhoz és helyszínhez (hiszen a tér egy vászonra szűkül le, és rajta az alakok mintha festett papírmásé figurák lennének), a háttér, a kosztümök leginkább ezt az ernyed, a nagy tragikus kort megelőző időszakot jelenítik meg. Lulu apja, ahogy lánya egyre lejjebb csúszik a társadalmi ranglét-rán, elveszti a festményre utaló jegyeit, lekerül róla a kályhacsőből eszkábált, ezüsttel befújt múlab, egyre inkább önmaga lesz; humanoid formájú lény. Dr. Schön is hétköznapi polgárrá vedlik. Az első jelenetben feltűnő, fekete csőrös maszkot viselő démonok egyre sűrűbben jelennek meg, amint közeledik a borzalmas végkifejlet. A szürreális színpadkép átlényegül koszos pincévé, valódi, háromdimenziós térré.

A Lulut éneklő Tatyjana Kuindzsi uralta ugyan az atonális áriák kíméletlen frázisait – melyektől nem egy énekesnő egyenesen félti a hangját –, de nem tudott eléggé sem *femme fatale*-lá, sem kizsigerelt utcalánnyá válni. Az első felvonásban ármánykodása nem nélkülözte a Luluban elengedhetetlen bujaságot. Szerepformálás és hang tekintetében a Geschwitz grófnőt alakító Larisza Kosztyuk volt a legmeggyőzőbb. A Helikon Opera Zenekarának egy része, a fűvósok és az ütősök kiszorultak a zenekari árokból, így nehéz volt megteremteni az egységes hangzást, ráadásul elnyomták a rendezés szelleméhez nem igazodó, visszafogottan éneklő énekeseket. A karmester, Konsztantyin Hudovszkij nem tudta összefogni zenekarát.

A geraiak *Wozzeck*jében is két festő képei jelennek meg (díszlet: Thomas Gruber): az órült Alfred Kubin és Rembrandt (már ha a kizsigerelt disznó képét neki tulajdonítjuk, és nem Chaim Soutine-nak). A négy vaskos és félelmetesen a színpad közepe felé boruló, kútmély-fekete palatábla a nézők felé lejt; a szereplők a nézőtér felé csúsznak le. A táblák, a perspektívát érzékelte, a színpad mélyén összezárulnak.

Alfred Kubin képeinek szereplői a Semmi felé gravitálnak megállíthatatlanul, egyre gyorsuló sebességgel – hasonlóan kegyetlen zuhanást érzékeltet Matthias Oldag rendezése is. A jelenetek után összecsukódik a függöny, arra is utalva, hogy amit látunk, az csupán jelenetsor egy szimpla, a Semmi felé tartó életből, felesleges jelentőséget tulajdonítani nekik. E tagolás akkor marad abba, akkor nem megy fel a függöny, amikor a személyes pokol tömegvonzása a felé gravitáló tragédiát, a zuhanást végzetesen felgyorsítja. Akkor, amikor Marie – aki itt egyértelműen hűtlen, hiszen a Tamburmajossal nyílt színen heteg – felolvassa a Mária Magdolnáról szóló epizódot a *Bibliából*, amikor a begőzölt, felheccelt Wozzeck a késével megjelenik, amikor megszólal az unisono *h* hang, érzékelte a bordák közé hatoló kés hideg pengéjét, amikor a kétség-

beesett férfi a tó felé veszi útját. Vagyis akkor, amikor Wozzecket már nem vezérli a Kapitány és az Orvos, amikor az életképek történetté alakulnak, és a rettenetes Sors veszi át az irányítást. A Wozzecket vezető személyek megijednek, látván kezesnek hitt fenevadjuk elszabadulását. Itt, a geraiak előadásában minden mozzanatnak, minden apró gesztusnak tétje és jelentése van: minden mint apró súly gyorsítja fel a végzet felé mozdulást. A díszlet háttérében a harmadik felvonás elején (a darabot a társulat szünet nélkül játszotta) az izzó Hold jelenik meg. Wozzeck a Kapitánynál egy girbegurba vonalat karistol az összefirkált palatáblára, de többé nem lép a tábla elé. Ennyiből is megértjük: minden vonal tőle származik, vívódása közben véste fel az idegesség jeleit. A Tamburmajor jelenetében feltűnik Rembrandt *Mészárszékének* felboncolt és kifeszített disznója, de a kép nem teremt alkalmat sem a Tamburmajor mohóságának, sem pedig állatiasságának bemutatásra: nem lesz direkt jelentése. Amikor Wozzeck az orvosnál felfekszik a nejlonnal behúzott műtőasztalra, a *Tulp doktor anatómiájának* kompozíciójába rendeződnek körülötte a figurák – de Wozzeck nem engedelmes kísérleti állat lesz, hanem tehetetlen áldozat. Wozzeck a Holdba (a szöveg szerint a tóba) dobja véres kését, de a Hold, bár a dráma szövege erre utal, nem válik vörössé. A dráma szövege és a színpadképek, alakítások közti viszony így válik feszültté. A kocsmajelenet mintha már az élet mélyén játszódna, a verklifutamok, a kegyetlen gépzongora hangja a pokol mélyéről bugyognak fel.

A Gerai Állami Színház előadásának tónusa mindvégig a palatáblák színét idéző fekete, bár a szín egyre jobban kivilágosodik, az egyre erősebben ragyogó Holdtól. A Hold, írja Pilinszky, aki többször eszembe jutott a geraiak előadása közben, olyan, mint egy ütés. Miután Wozzeck a tóba öli magát, felfüggesztett teste ott lebeg a színre vonulók fölött. A táblák lassan egymásba zárnak. A Holdból sem látszik már semmi.

Talán este van. Talán alkonyat.

A végkifejletben Wozzeck teste mintha nem hullana tovább, a kárhozatis. Félrenyelt falatként akad meg a közömbös vagy sorsának rontásában részt vevő helybeliek torkán. Ruháját a fia ölti magára, aki mindvégig szemtanú volt, apja erőszakosságáé ugyanúgy, mint anyja félrelépéséé (akkor a szekrényben lapult).

A *Wozzeck* zenéjének erősebb részletei ugyan nem szóltak démonian, de minden hátráltató tényező ellenére – Altenburg-Gera Filharmonikus Zenekarának egy része itt is az oldalpáholyok alatt volt kénytelen meghúzni magát – Eric Solén erős, savas *Wozzecket* vezényelt. Kivétel nélkül mindenki telitalálat volt az adott szerepre (még a megszeppent kisfiú is); Marieban – Franziska Rauch – volt valami enyhén parasztlányos, csalódott cselédre emlékeztető, Wozzecken a bűntudat úgy futott végig, mint egy fertőzés nyoma. Az egyébként remekül alakító Andreas Scheibner még énekülésének tónusát is megváltoztatta, amikor a kést a tóba dobta. Jürgen Müller erőszakos, állatias Tamburmajor volt, levetett hózentrágerben is (a jelmezeket Henrike Bromber tervezte). A Kapitányt éneklő Patrick Jones hangja is dübörgött, ugyanakkor alkatilag is nagyon alkalmas volt a szerepre.