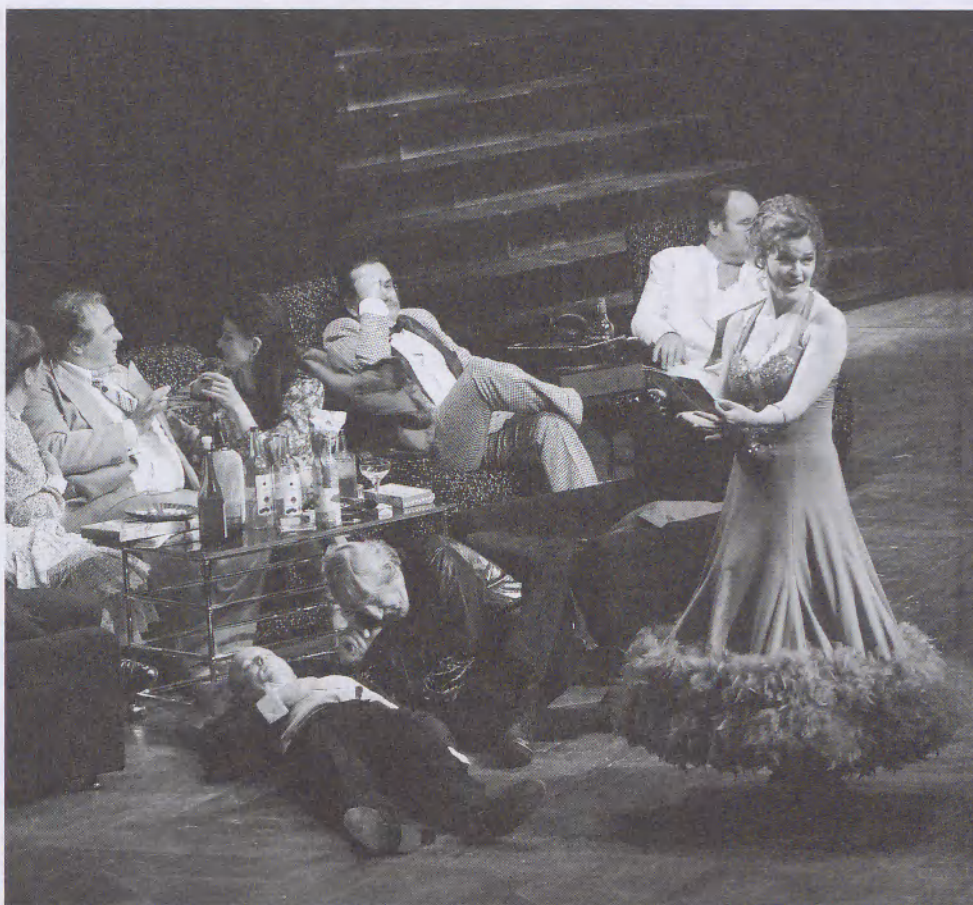


Koltai Tamás

# Klasszikus keretben

WOLFGANG AMADEUS MOZART: FIGARO HÁZASSÁGA;  
RICHARD STRAUSS: ARIADNÉ NAXOSZ SZIGETÉN

Az opera-színház sarkalatos kérdése, hogy szellemi értelemben közel tudja-e hozni a közönséghez a klasszikus műveket. A klasszicitás az operajátzásban nem homogén fogalom, különösen nem az Magyarországon. Amikor az idei miskolci fesztivál a Bartók + Bécs tematikát úgy hirdette meg, hogy a „Bécsben” Mozart, Richard Strauss, Arnold Schönberg és Alban Berg egyaránt benne foglaltatik, merész döntést hozott. A felsorolt szerzők a világ egyetlen operaházának műsorán sem egyforma súllyal vannak jelen, noha mindannyian részei a klasszikus repertoárnak, és Schönberg kivételével nem kuriózumok. Magyarországon más a helyzet, mert már Richard Strauss is csak az Andrássy úti reprezentatív épületben számít (ritkán) *játszott* szerzőnek, Berg nyolcvannégy évvel ezelőtti *Wozzeckje* még mindig a jelentés-telen „modern opera” címkét viseli, és eddig mindössze két betanulásban került (rövid időre) az Operaház műsorára, noha sokfelé



FENT: Balra: Jan Vacík (Bacchus),  
középen: L'ubica Vargicova (Ariadné),  
jobbra: Denisa Hamarova (Zeneszerző)



BALRA: Florin Simionca (Gróf),  
Tina Munteanu (Grófné), Radu  
Pintilie (Bartolo), Ionuț Pascu (Figaro)  
és Crina Zancu (Susanna)

éppúgy repertoárdarab, mint a másik Berg-mű, a *Lulu*, amely viszont még sohasem volt látható nálunk. Ahogy az 1934-es (először 1954-ben színpadra került) Schönberg-opera, a *Mózes és Áron* sem. Ezeket a remekműveket egymás után elő-

adni egy operajátás-tradícióval nem rendelkező magyar vidéki városban, még ha egyszeri alkalommal is, valódi istenkísértés. (Összehasonlításként: a karakterét és a lakosság számát tekintve „Miskolc-típusú”, volt NDK-beli Gera színháza, amely a *Wozzecket* hozta el nagy-szerű előadásában – ott tizenegyszer játsszák! –, a következő színházi évadban hét operát, tizenhárom drámát és három balettet mutat be.) A Miskolci Nemzetközi Operafesztivál vállalkozása mindennek tükrében nemcsak radikális, hanem hősi és példászerű is.

A magára adó opera-színház a konvencionális repertoárdarabokat is kivessi a „klasszikus keretből”. A Bukaresti Nemzeti Opera *Figaro házassága*-előadása kísérletet tesz erre. A zenei megvalósítás tekintetében *egyenesen* közepes színvonalú produkció – legjobbja

a szép hangú Susanna, Crina Zancu és az erőteljes Figaro, Ionuț Pascu, de helytállt a túlzott forte vibratóival is kiegyenlített éneklő Tina Munteanu és a spiritualitást némileg nélkülöző Maria Jinga is a Grófné, illetve Cherubino szerepében, egyedül Florin Simionca személyisége és mind a közép-, mind a mély fekvésben „elenyésző” Almagro grófja volt kevés a figurához – a rendezői önkénynek esett áldozatul. Pedig a díszlet – Adriana Urmuzescu munkája –, a lép-

használja járásként a zenekari árkot (de a menekülő apród nem beleugrik, hanem létrán mászik le), minduntalan a közönség elé visz kivilágított nézőtérnek énekel, szerinte hangsúlyos áriákat (Basilióét, Figaróét a negyedik felvonásból, a szerelmi lázát kommunikáló Cherubinóét, akinek ráadásul „leleplezi” nő voltát!), idéltlen játékokat talál ki, hogy „összevonja” az első–második, illetve a harmadik–negyedik felvonást (a „*Non più andrai*” levezető zenéje alatt a részeg Antonio kertészt bóklásztatja a függöny előtt, a tút kereső Barbarinát pedig, miután a harmadik finálé végén elhurcoltatta a Gróffal, zilált, kvázi megerőszkolt állapotban hozza vissza). Ráadásul nem viseli el, hogy Mozart sok áriát írt, amelyek alatt „nem történik semmi”, tesz róla, hogy ne így legyen, a Gróf például áriája közben folyamatosan leckézteti, üti-vágja Basiliót, akit kémként foglalkoztat. Végül pedig nem tartja elegendőnek, hogy összezagyválja a szereplők ruhatárát – a „korabeli” jelmezek mellett Antonio „Teleki téri” civilben van, Basilio szmokingot visel –, a fináléra mindenkire mai öltözetet ad (Cherubinóra például katonai terepruhát), kivéve azokra, akiknek nincs idejük átöltözni. Övjon meg az ég a Radulescu-típusú rendezőtől!

Szerencsés ellenpélda Richard Strauss „mozarti” remeke, az *Ariadné Naxosz szigetén* a pozsonyi Nemzeti Színház előadásában, Dieter Kaegi eredeti, gondolatgazdag, szellemes és filozofikusan költői rendezésében. Kaegi egyetlen könnyed, természetes gesztussal emeli át a cselekményt – érzésem szerint és a tárgyakból ítélve – a XX. század közepe tájára vagy valamivel korábbra. Közlebbi idő- és helymeghatározásnak nincs jelentősége, polgári szalonról van szó, inkább Nyugaton, mint Keleten, amelyben nem a kőgazdagság (mint Hofmannsthalnál), hanem a divatkonform kulturális sznobéria dominál. Díszlet nélküli ós-szobaszínházként adják elő az Ariadné-operát – összeolvasztva a szórakoztatóipari hírességek esztrádjával –, amelyben Bacchus szerepébe a házigazda „ugrik be”



Vajda János felvételei



Jelenet a Mózes és Áronból

csős színpadon két, saját tengelye körül forgó gobelin-panel, amelyek a rivalda vonalával párhuzamosan összefüggő falat képeztek, merőlegesre fordítva pedig szellős átjárásokkal kinyitották a teret, alkalmas lett volna a játékra. Az ugyancsak általa tervezett zavarosan eklektikus ruhák azonban már a rendező amatőr diktátumának nyomát viselik. Alexander Radulescu folyvást szerepelni akar, és a legrosszabb pillanatokban tör be a porcelánboltba. Durván fölborítja a színpadtér jelzéses konvencióját (Cherubinót ajtó mögé zárják, de az ajtót megkerülve szabadul ki), önkényesen

(az eredeti operában nem szerepel, csak beszélnek róla), mert a tenorista holtrészeg. Itt is alapeszme tehát *a bevonás a játékba*, mint ahogy magában a darabban, többszörösen is, hiszen a színház és a valóság áttűnésén kívül realitás és transzcendencia határának átlépéséről is szó van. Az operán belüli opera Ariadnéját az istenített férfi elvesztése miatti halálvágyában a csalóka illúzió adja át a pusztulás helyett egy új életnek – „új istennek” –: egy másik férfinak. Kaegi rendezésében az érzéketlen (üzlet)ember, aki az imént még civil csodálkozással bámulta a zenekari árokban helyet foglaló valódi zenekart, „istenül meg”, lép át egy spirituális szférába. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a rendező a hasonló jellegű eredeti párhuzamokat is megerősíti – a darabjának méltatlan sorsa miatt elkeseredett Zeneszerző hirtelen szerelemre gyullad a fellángolások pajzán eufóriáját hirdető „celeb” Zerbinetta iránt, és az élménytől meg a pezsgőtől ittasan elterülve váratlan „áttűnéssel” egy pillanatra saját operájának hősnőjévé, Ariadnévá válik –, képet kapunk az előadás vonzó szellemi erőteréről. Az már csak természetes ezek után, hogy a „színészek” a darabbeli közönséget szó szerint bevonják a játékba (virtuálisan persze minket is, ha érzékenyek és odaadók vagyunk), s a nézők meghatott tanúi lesznek a végső szerelmi apoteózisnak. Az utolsó jelenetben az oldalfalból kiemelt és elforgatott hatalmas *képkéret* mintegy festményként foglalja ráába a transzcendenciába (egy másik valóságba?) távozó szerelmeseket. A klaszszikus „keretből” kibontott opera a wagnerien romantikus-heroikus, majd spirituálisan elcsituló dallamíveken éteri magasságokba emel.

Még ha a zenei megvalósítás korántsem tökéletes is. Bár a hangzás a rossz akusztika miatt eleve csökkent értékű, és az orkesztrális telítettség itt-ott kívánivalót hagy maga után, az olyan kamaraszínpadi ötletek,

mint például az, hogy Zerbinetta koncertszerűvé tett áriájának zongorakísérője a pincérek közül „ugrik be” a hangszer mellé, kiválóan működnek. L'ubica Vargicova koloratúrabiztonsága már nem a régi, de így is csípősen frivol Zerbinetta. Meggyőzően bánatosalélt az Ariadné lamentációját is szépen teljesítő Maida Hundeling, a Zeneszerző szerepében pedig az ifjú titán szakmai kétségbeesésétől a hirtelen jött szerelmi fellángolásig érzéki ívet épít Denisa Hamarova. Bacchusszá avanszált „gazdag emberként” Jan Vacíknak két órán át intenzív némaságban kell a színpadon tartózkodnia, hogy az utolsó húsz percben abszolválja a wagneri igényű hőstenorokéval vetekedő énekszólamot; javára írandó, hogy makulátlannak nem mondható hangmatériáját tökéletesen a helyzet és a karakter szolgálatába állítja: groteszk módon megkapható, amint a nagydarab ember a „nimfák” – jólkú polgári kerítők – biztatására civil „natúrszereplőként” és botcsinálta istenként egyszerre igyekszik föltalálni magát a „szerepben” és megfelelni az eksztatikus szerelmi lázban égő Ariadné elvárásának. Ez a ketősség mint nem várt bónusz remekül illeszkedik a darab amúgy is *seria-* és *buffa-*elemeket egyesítő alap-karakteréhez.

Epilógusként a *Mózes és Áron* kritikájának kellene következnie, és *zenei fórumok* bizonyára örömeiket is lelhetik Kocsis Zoltán, a Nemzeti Filharmonikus Zenekar és Énekkar, valamint a szólisták egyértelműen nagyszerű teljesítményében. A Schönberg-opera ugyan Giorgio Pressburger által – az újabban elterjedt frázis szerint – „félíg szcenírozva” került színre, de olyan kínosan, sőt botrányosan amatőr módon, hogy csaknem sikerült tönkrevágnia a „magyarországi bemutatót”. Sokkal-sokkal jobb lett volna oratorikusan előadni. Inkább, mint inkompetens személyt engedni be az operaszínpadra.

A BŰN ÁRNYÉKÁBAN

KLASSZIKUS FILM NOIR-SOROZAT

augusztus 8-tól  
szombat esténként  
a Duna Televízióban

MARTHA IVERS FURCSA SZERELME  
(The Strange Love of Martha Ivers, 1946)

ÉJSZAKAI VÁNDOR (He Walked By Night, 1948)

HOLTAN ÉRKEZETT (D. O. A., 1950)

EGYMILLIÓ DOLLÁROS ZSÁKMÁNY  
(Kansas City Confidential, 1952)

VORÓS UTCA (Scarlet Street, 1945)

A STOPPOS (The Hitch-Hiker, 1953)

AZ IDEGEN (The Stranger, 1946)

DUNA