

Molnár Szabolcs

Párkányárnyék

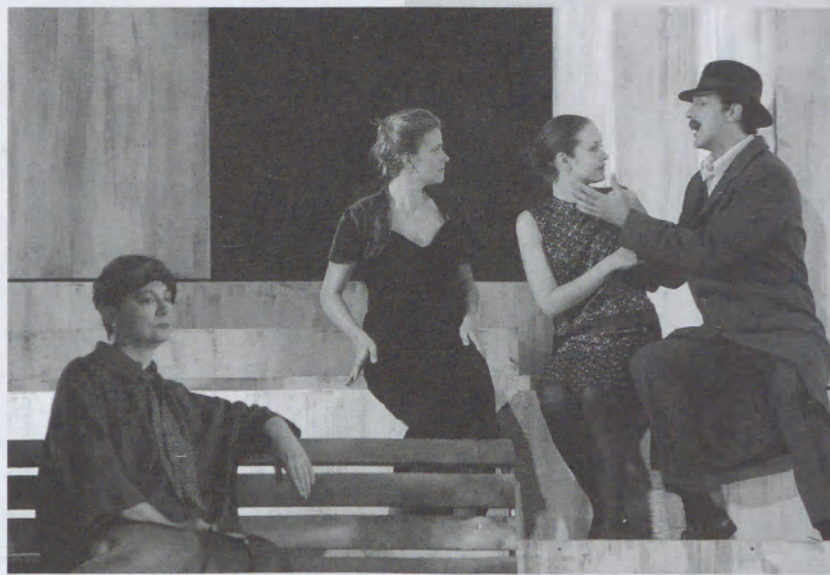
SÁRI JÓZSEF: NAPFOGYATKOZÁS

A háttérben egy börtönépület homlokzatát látjuk. Az ablakok alá hosszan elnyúló, majdnem függőleges árnyékot vetnek a párkányok. Dél van. Otto Katz önmaga ellen vall, hogy soha el nem követett bűnöket varrjanak a nyakába. Hamarosan fölakasztják. Ezzel az ízig-vérig operai jelenettel kezdődik Sári József zenedrámájának második felvonása.

Ízig-vérig operai jelenetből – ha szigorúan vesszük – nincs is több a 2000-ben Pforzheimban, 2009-ben Budapesten bemutatott *Napfogyatkozás*ban. Van viszont tíz (de inkább több) másmilyen jelenet, melyek sehogy sem akarnak színházivá, operaivá válni, feltűnően nem törnek teatrális hatásra, nem igazodnak elemi dramaturgiai konvenciókhoz. A darab szerzői igen látványosan képviselik e dramaturgia iránti közönyüket, hangos képek sorát pergetik le a nézők előtt, ám nem igen derül ki, hogy miként kell nézni, miként kell hallgatni őket. Még az sem teljesen világos, hogy kell-e egyáltalán figyelni rájuk vagy sem. Dramaturgiai ügyetlenkedésnek, botladozásnak vélhetnénk, ha mindez véletlenül állna elénk. Ám véletlenül szó sincs.

Otto Katz jelenete a szándékolt kivétel. Az opera egyetlen klasszikus dialógusa – a többiben ugyanis párhuzamos monológok vannak – a kihallgatás. Miközben a librettó valóságkelemből szőtt fikció, addig a Katz-jelenet fikcióból (regényből) szövődő történelmi realitás. A perbe fogott kommunista a *Sötétség délben* Rubasovjának szavait idézve üzeni barátainak, hogy a regény főszereplőjének vallomásához hasonlóan az övét is kikényszerítették. Otto Katz életének utolsó napján Koestler (ellen)utópiának olvasott műve tényirodalommá változik.

Mit fog fel mindebből a néző? Tudhatja-e, hogy az énekesek legnagyobb igyekezetük ellenére sem mindig érthető szövegéből mely sorok állnak idézőjelben? Mikor beszél Katz a saját nevében, és mikor idézi Rubasovot? Még a legempathikusabbak is a darab hibájának (tehát ügyetlenségnek, botladozásnak) vélték a *Napfogyatkozás* megvalósíthatatlan, előadhatatlan és kivitelezhetetlen rétegzettségét. Nem vették komolyan, hogy Sári és a librettót író Gutjahr darabja a XX. század dokumentatív lenyomata (mementója, rekviemje stb.) kíván lenni, melyben a szerzők az egyes tényelemeket a keletkezésük pillanatában ábrázolják. Abban a pillanatban tehát, amikor még csak elenyészően kevesen látják e tények valódi jelentését, értelmét. Mert – kérdezhetnénk – ki értette meg annak idején Otto Katz 1952-es vallomásának minden részletét? Nyugodtan kijelenthetjük, hogy lényegében senki. Ugyanez a nyugtalanító helyzet állt elő a budapesti Operaház színpadán. A kibogozhatatlan kávéházi jelenetet például nemcsak a nézők nem értik, a kávéházban önfeladten trécselő, duruzsoló értelmiségű elit



(a magyar irodalmi élet színe-java) sem veszi észre az asztalok között átvonuló fekete ruhás tömeget, e hátborzongató árnyékkórust.

Magam (egy próba megtekintésén túl) három alkalommal néztem meg a produkciót (a premiert november 28-án, majd december 4-én és 13-án). Másodjára már tudtam, hogy mire megy ki a dramaturgiai játék, képes voltam magamat függetleníteni a szokványos elvárásoktól. A mű azonnal életre kelt, a színpad értelemmel telítődött, a játék és a mozgás szerkezeti tartása világossá vált. A szöveg érthetőbb, a jelenetek szekvenciája ritmikus

Nincs mi
exhibicio
Sokáig ta
igazság n
kitakaró
Ami műv
Fogalma
olvasni a
meglehet
ösztönöz

Köncz Zsuzsa felvételei

részlet egy kis exhibicionizmus nélkül – de az
 izmus még nem művészet.
 tott, amíg rájöttem, e műfajban a meztelen
 m valódi meztelenségnek, hanem obszcén
 ásnak hat.
 szetnek rossz, az önéletírásnak is az.
 sincs, hogy ötven év múlva lesz-e valaki, aki
 arná majd bármelyik könyvemet. Azt azonban
 sen pontosan tudom, hogy engem, mint író, mi
 z írásra: száz mai olvasót cserélnék el tízre, aki



Jelenetek az előadásból

és dinamikus lett, a zene kitisztult, felvette természetes tempóit és dinamikai arányait. Úgy is fogalmazhatok, hogy másodjára kialakult az első benyomásokat értelmezhető tényekké átalakító történeti távlat. (Az utolsó előadásom sajnos sok kopásra utaló jelenségre is fel kellett figyelnem.)

Sári József operája nem a *Sötétség délben* történetéből indult ki, a librettó nem regényadaptáció, hanem szuverén irodalmi mű, mely a regény szerzőjét, Arthur Koestlert állítja a figyelem fókuszába. Koestler élete ugyan bővelkedik izgalmas, drámai szituációkban, Gutjahr azonban egyiket sem bontja ki részletesen, inkább csak fel-felvilant egyet-egyét. Nem szó drámai fikciót sem a spanyolországi bebörtönzés, sem a Koestler–Németh Andor-barátság, sem Koestler szerelmi élete, sem a Koestler család története köré, sőt, még epikus értelemben is csak vázlatot adott a zeneszerző kezébe. Koestler figurája tehát sem irodalmi, sem operai értelemben nem hős, nem ő a darab főszereplője, ő pusztán tükör vagy fénytörő prizma, melyben vagy melyen keresztül a fogyat-



Szkárosy Zsuzsa felvétele

kozó fény viselkedését megfigyelhetjük. Mintavételi eszköz.

Sári Józsefnek épp erre volt szüksége, hiszen ő nem a kétségkívül izgalmas sorsú íróról, hanem a XX. századról akart operát írni. Melyet eleink a XIX. század végén – nem is teljesen alaptalanul – a fény századának gondoltak, s melyből aztán a történelem legsötétebb évszázada kerekedett ki. Nem várt negatív hatású csillagászati konstelláció – mondaná Sári József. *Sötétség délben* (*Darkness at Noon*) vagy *Napfogyatkozás* (*Sonnenfinsternis*).

A fény eltérülésének történelmi tragikumai kézenfekvően és nyilvánvalóan a XX. század *eszme- és politika-*történetében mutatkozik meg, Koestler pedig leginkább ennek erőterében élt, ebben mozgott, próbálta alakítani, bírálni. Mindig valamilyen direkt viszonyba került a politikummal, az eszmékkel. Kalandjai eszmetörténeti kalandok, csalódásai eszmetörténeti csalódások. Elsősorban eszmékkel flörtölt, és csak másodsorban asszonyokkal, pénzzel vagy hírnévvel. Más kérdés, hogy az utóbbiakból könnyebb lenne drámát vagy operát írni.

Sári József (1935) kétszer annyit élt a XX. században, mint a darabját Budapesten színpadra állító rendező, Kovalik Balázs (1969). Utóbbi – a rendezéséből ez derül ki – a XX. század eszme- és politikátörténeti terheltségét könnyedebben kezeli, s nem melleleg hisz az egyéb történetek történelemformáló erejében. Természetes, hogy Kovalik történelemképe ráakodik Sári Józsefére, a rendezői koncepció pedig a darabra. Ez a pluszréteg azonban nem könnyíti meg az amúgy is „megvalósíthatatlanul és kivitelezhetetlenül rétegzett” alapmű megértését.

A librettó emlékképeket jelenetbez. Az utolsó kép Koestler öngyilkosságát meséli el, ebből tudható, hogy mindaz, amit korábban láttunk, az összes emlékképből lett kiválasztva. Azok a jelenetek is emlékképként jelennek meg, melyekben Koestler semmilyen szerepet nem játszott (például a kis Löwy és József Attila öngyilkossága vagy Otto Katz kihallgatása), minden emlékképben jelen van a képet felidéző Koestler: együtt látjuk őt gyermekkorai önmagával, édesanyjával vagy a kivégzésére váró Katzsal. Tényleg úgy viselkedik, mint egy prizma vagy egy tükör. Kovalik azonban továbblép, az emlékfolyamban óhatatlanul megjelenő szimbolikus, lírai, irracionális, pszichológiai mozzanatokra is felhívja a figyelmet, olyan részletekre, melyekkel a librettó szándékosan nem foglalkozik. A szöveggönyv gyakran szürreális, ám mégis könyörtelenül tárgyilagos világa mellett jelképekkel, gesztusokkal, érzelmekkel, reflexiókkal benépesülő belső táj jelenik meg a színpadon, Arthur Koestler világa. Színpadi értelemben e két világ viszonya nem egyértelmű. Az *opera* prizma-szereplője az *előadás* hőisévé válik, ám e hősnak nem írtak sem szöveget, sem zenét. Ezzel magyarázható, hogy Kovalik a jelenetek között regény- és önéletrajzi részleteket olvastat a nézőkkel, hosszú Koestler-szövegeket vetít a leeresztett függönyre vagy magára a díszletre. Amit a darab nem teremt meg (tudniillik Koestler személyiségét), azt az okos, ironikus, önreflexív, kendőzetlenül őszinte szemelvények részben pótolják. Paradox helyzet, hogy a színpadi hőst Kovalik olyankor „állítja elő”, amikor az őt megszemélyesítő énekes fizikailag jobbára nincs is jelen, hisz tükörje a függöny.

Az előadás központi szimbóluma a kék szín. Jelentését viszonylag könnyű megfejteni. A férfi (szimptomatikusan József Attila) kékbe öltözött asszonyokat üldöz szerelmével. Koestler nagypapája kék hajtókás, kék kesztyűs figuraként, mitikus alakként bukkan fel, majd süllyed el. A gyermekkor biztonságát és felhőtlenségét a kékbe öltözött anya és egy guruló kék labda jelképezi. Koestler önéletrajzi könyvének – *Nyílvessző a végtelenbe* – angol címe (*Arrow in the Blue*) lehetett a rendezői ötlet forrása. A kék tehát a vágyak, a szabadság, a határtalan-ság, a végtelen messzeség, a gyermekkor szimbóluma,

mellyel Kovalik (szemben Sárival) nem az eszméknek, politikának kiszolgáltatót emberi sorsról, hanem a privát történelemben megmutatózó erőről akar beszélni. Kovalik érezhetően szívesebben foglalkozik Koestlerrel, mint a XX. századdal.

A válogatás nélkül mindent és mindenkit elpusztító történelmet, az emberi lélek mélyén szunnyadó atavisztikus gonoszt egy őskövületi (tehát az embernél régebben a földön tanyázó) lény, a krokodil jeleníti meg. Dimenziójában gigantikus, kivételében azonban mégis ártatlannak tűnik. Felfújható, a tengerparti nyaralások vágyképére, a fürge motorcsónakkal vontatott óriásbanánra emlékeztet. Sári kíméletlen, törzsi dobzenéje elpusztíthatatlannak mutatja, Kovalik kipukkantható lufinak. Koestler szabad akaratából, öngyilkossággal semmisíti meg a benne is szunnyadó gonoszt. Kovalik szerint az áldémonokat mi növesztjük nagyra, bármikor megszabadulhatunk tőlük. Kovalik humanista optimizmusa nem a darabból táplálkozik.

Sári József zenéjében találunk illusztratív, hangulatfestő, szituációteremtő mozzanatokot. Ez a zene képes érzékeny pszichológiai megfigyelések közvetítésére, számos eszközzel érzékeltet érzelmi állapotokat. Ám elsősorban nem ilyen, s mintha nem is akarna ilyen lenni. Sajátosan zenei logikát követő, gondosan struktúrált, színpadi figurák nélkül is komplex, zárt zenei egységekből építkező szimfonikus tablók sorát hallottuk, melyben épp a figuráktól való függetlenedés miatt kompozíciós értelemben is kevés tér marad az énekszólamnak. Sári József kevés olyan helyet hagyott üresen a partitúrában, melyet magának az énekesnek kell kitöltenie. Nem alakított ki lekötetlen, szabad zenei „vegyértéket”, az énekeseket elborítják a hangok.

Sári muzsikáját operákban ritkán hallható polifonikus gazdagság jellemzi, eredendően kontrapunktikus szerzői hajlama a darab zenei témáin is komoly nyomot hagyott. Olyankor is ellenpontozó feldolgozásra alkalmas témafejekkel dolgozik, amikor a kontrapunktikus kidolgozás elmarad. Amikor pedig a zenei szövet komplexitása kibontakoztatja a tematikus anyagban rejlő lehetőségeket, a muzsika óhatatlanul elidegenedik a színházi környezettől, a zenekari ároktól. Elfogadom, hogy sokak számára ez rideg, hűvös, érzelemmentes zeneként jelent meg, én emocionális értelemben kifejezetten gazdagnak, áradónak hallottam, és gyakran jutott eszembe Alban Berg *Wozzeck*-jének líraisága, közvetlen szépsége.

Horgas Péter a diktatúrák tribünépítészeti mániáját karikírozó, három síkban mozgatható díszletet tervezett. Tulajdonképpen hátborzongató, hogy ez a csupasz, lélektelen monumentalitás milyen természetesen képes keretezni szerelmi együttlétet, börtönt, kávéházat vagy utcát. Megleptek az absztrakt térben az énekesek, amint Angelika Höckner realista jelmezeiben és az August Everding Bajor Színházi Akadémia maszkmester szakos hallgatóinak hiperrealista maszkjaiban jelentek meg. Cser Krisztián úgy nézett ki, mint Radnóti Miklós, Geiger Lajos, mint József Attila, Tóth János, mint Walter Benjamin. Perencz Béla még jellegzetes szakállától is megvált, hogy hasonlítson Arthur Koestlerre. Ez a fajta történeti hűség-illúzió Kovaliktól szokatlan, ám a Sári-Gutjahr-darab szellemétől korántsem idegen. (Ez is egy példa arra, hogy a rendezői világ és a

darab világának viszonya színpadi értelemben mennyire tisztázatlan.) Operában az is szokatlan, hogy a figurákat kinézetük, nem pedig megszólalásuk vagy megnevezésük alapján lehet azonosítani. Ismét felmerül a kérdés, hogy érdemes-e a színpadi történeteket egzakta módon felismerni.

Hamar Zsolt remek munkát végzett. A hangzást, a tempókat, a dinamikát folyamatosan újraszabályozta, így egyre csiszoltabb hangzásképpel találkozhattunk. Sokat fejlődött menet közben a kórus is.

Perencz Béla szájába a darab egy csomó nem természetes, operaiatlan mondatot ad, máskor meg csak néma rezonőrként van jelen a színpadon. Így kellene megfelelnie annak a vonzó Koestler-képnek, melyet Kovalik skiccel fel a jelenetek közé. Azt hiszem, hogy ez színészilag lehetetlen. Perencz énekesi szempontból sincs könnyű helyzetben. A darab ugyanis nemigen tart igényt nemes baritonjára, hiszen nem Koestler a hőse. Furcsa, hogy a rendezés még el is mélyíti (például az amerikai interjú jelenetében) az énekes színpadi jelenlétének anomáliáit.

Nyári Zoltánnak jutalomjáték Otto Katz szerepe, és mind színészilag, mind vokálisan maximálisan kitölti a figura kereteit. Németh Andor szerepének van némi íve, melyet érezhető igyekezettel próbál megragadni Palerdi András. Hajnóczy Júlia (Dörte, Koestler első felesége) átvonul a színen, hangjának színtelen éle aggodalomra ad okot. Reveláció viszont Kiss Tivadar örülési jelenete (a kis Löwy). A fiatal énekes a szemünk láttára veszti el eredendő és alkati optimizmusát, arcáról eltűn-

nek az el nem tüntethető mosolygödröcskéék. Dadogó áriájában lírai tenorját karaktertenorrá modulálja. Emlékezetes volt még Fodor Gabriella (Mamaine), Geiger Lajos (József Attila), Kovács Annamária (Az anya) és Gábor Géza (Funkcionárius) éneke és alakítása. Vajon látjuk-e még őket ebben az ellentmondásosságában is rendkívül gazdag darabban és előadásban az elkövetkezendő évadok valamelyikén?

SÁRI JÓZSEF: NAPFOGYATKOZÁS (Magyar Állami Operaház)

Szövegkönyv: Elisabeth Gutjahr. **Fordította:** Csákovics Lajos. **Díszlet:** Horgas Péter. **Jelmez:** Angelika Höckner. **Karigazgató:** Szabó Sipos Máté. **Karmester:** Hamar Zsolt. **Rendező:** Kovalik Balázs.

Szereplők: Perencz Béla, Tassonyi Balázs, Palerdi András, Geiger Lajos, Nyári Zoltán, Kiss Tivadar, Gábor Géza, Tóth János, Hajnóczy Júlia, Schöck Atala, Kovács Annamária, Fodor Gabriella, Szüle Tamás, Szolnoki Apollónia, Várad Zita, Asztalos Bence, Gémes Katalin, Sánta Jolán, Cser Krisztián, Clementis Tamás, Ambrus Imre, Egri Sándor, Búra Attila, Fenyvesi Attila, Gál János, Takács András, Réder Katalin, Nagy Gabriella, Baukó Gabriella, Németh Mónika, Garamvölgyi Zoltán, Becsei Dániel, Nagy Dávid.

Márok Tamás

Elhúzódoó gyermekbetegségek

II. MEZZO OPERAVERSENY ÉS FESZTIVÁL

A tehetség kegyetlen dolog. Áll két ember a rivalda közepén, énekelnek, játszanak, lepegetik szmokingjukon a takarót, jeleznék, hogy fájnak. Dolgoznak keményen, mégse figyelünk rájuk. Tekintetünk arra a harmadikra szegeződik, aki a rendezői jobbon háttal ülve, némán könyveket lapozgat, majd unottal félredobja őket. Valahogy ő érdekel bennünket, nem az a másik kettő.

A szegedi Mezzo Operafesztivál gáláján játszódott le ez a kis jelenet a *Bohémélet* nyitó képében. A néma filozófus Chul Jun Kim, a koreai basszbariton volt. Később, mikor már szólam is jutott neki, jelentékeny hang szólalt meg. Egyszer ugyan rosszul lépett be Colline-ként, de ki törődik vele? Éppen erről szólna a verseny. Hogy van, akire figyelni kell, és van, akire nem.

Már tavaly, az első Mezzo-gálán is föltűnt, hogy a gála is mennyire része a versenynek, 2009-ben ez a benyomásunk megerősödött. A két győztes, Kristin Sampson és Nyári Zoltán a *Traviata* első szerelmi kettősével próbálkozik, és az eredmény kiábrándító. Sampson épp hangjának legfőbb erényeit, sötét színét és drámai erejét nem tudja megmutatni a duettben, Nyári tenorja pedig nem szól szépen a kényes magas fekvésben és lírai hangvételnél. Ha nem énekelték volna el ráadás-ként az *Andrea Chénier* mutatós szoprán áriáját, illetve a Kleinzack-legendát a *Hoffmann meséiből*, fölvetődne a kérdés: miért épp ők nyertek? Persze relatíve még így is sokkal jobbak voltak, mint a gyöngyei hangképességű Friedrike Meinel és a tavaly óta az összeomlás jeleit mutató Marc Haffner, akik önképzőkori jellegű *Carmen*-finálét produkáltak.