

Koltai Tamás

# Új és eredeti

MOGYESZT MUSZORGSZKIJ: BORISZ GODUNOV

Teljes a zűrzavar a Muszorgszkij-opera változatai körül, nem csoda, hogy szinte mindenki eltéved a hivatkozások dzsungelében. Még komoly források sem tudnak megegyezni arról, hogyan nevezzék a kronológiának (vagy a konvenciónak) megfelelő átdolgozásokat, némelyik a Rimszkij-Korszakov javaslati alapján átkomponált, először 1874-ben előadott *Borisz Godunovot* nevezi „eredeti változatnak”, és a korábbi, '69-es (de először már 1929-ben bemutatott) változatot „ős-Borisznak”, némelyik éppen fordítva. Ha az elnevezésekhez ragaszkodunk, könnyű összeveszni azon, hogy játszották-e Magyarországon az „eredeti *Borisz*” vagy sem – a mostani bemutatót követően valaki beírta az újságba, hogy a debreceniek ne kérkedjenek az elsőbbséggel, mert a Magyar Állami Operaházban korábban már műsoron volt –, ezért jobban tesszük, ha címkézés helyett a tényekről beszélünk. (Annál inkább, mert az első két változat után további változatok születtek, Muszorgszkij halála után előbb Rimszkij-Korszakov hangszerelte újra a darabot, majd mások is – a Miskolci Operafesztiválon a Helikon Színház előadásában Sosztakovicsét hallhattuk –, ami pedig az előadás-variációikat illeti, a húzások és jelenetcserek tekintetben szinte végtelen az összevisszaság és az önkény.)

Nos, Debrecenben csakugyan a kályháig mentek vissza, ezt az 1869-es *Borisz Godunovot*, amelyben – például – nincs benne a szandomiri jelenet, a „szerelmi szál” Marina Mnyisekkel (azt Rimszkij-Korszakov íratta meg Muszorgszkijjal az 1874-es bemutatóra), még soha nem játszották Magyarországon, az Operaházban sem.

A ráakódásoktól megtisztított „őseredeti” *Borisz Godunov* maximálisan követi a Puskin-tragédiát, amely a maga nyelvi-dramaturgiai fölépítésével – Fodor Géza szerint – a világirodalom legtömörebb drámája. Muszorgszkij *első kottakézirata* – maradjunk ennél a remélhetően eligazító megjelölésnél – hasonló zenedramaturgiai teljesítmény, amelyet nem befolyásoltak az operai konvenciók, a korabeli színházi bulvár csillogásra, látványosságra és felszínességre serkentő elvárásai. Szimptomatikus, hogy nem aratott sikert. Azóta is – ha egyáltalán – a hígtott *Borisz* kelendőbb.

A karmester Kocsár Balázs és a rendező Vidnyánszky Attila ezt a tömör, nyelvi lapidáris, a népdrama és a magánkonfliktus között egyensúlyt tartó, a kettőt folyamatos kölcsönhatásban kibontó drámai beszédmódot követi. Fölfedező erejű, hogy a monumentális „nagy-

opera” a hangszerelési és scenikai „hatásosság” viszszaosztásával sűrű, lefojtott, belülről izzó „kamaraoperává” vált, anélkül, hogy elveszett volna a zene expresszivitása és a játék dinamikája. A nagy, tömbszerű hangzások és formák ökonómiája érvényesül, a harangkondulást egy óriási színpadi harang teszi jelképpé, az ortodox szláv pietizmus auráját egy háttérben magasodó ikon hozza be (a keresztény ritualitás más szimbólumai hiányoznak), a nép heterogeneitását kifejező kórus leginkább korlátozott mozgásra, árkokba kényszerítve, egy tömbben variálja hangulatát és viselkedését. Mindez reális elemek és stilizáció együttállását jelenti. A mindvégig változatlan, enyhén emelkedő színpadot árokkal és járásokkal tagoló játéktér – tervezője, az új átírás szerint, Olekszandr Bilozub – semleges helyszín, a súlyos, ünnepélyes monumentalitást a méretes ikon (Tarkovszkij *Borisz*-rendezésében volt hasonló, Mária és a kisedet ábrázolta), illetve a megemelkedő harang kölcsönzi a képnek. Szép pillanat, ahogy a legvégén a (korábban Bolondnak nevezett) Félkegyelmű a fölemelkedő harang öble alól bukkan elő, és siratja el Oroszországot. (Egy szakmabeli néző találó megjegyzése szerint még jobb lenne, ha ő lenne a harang nyelve.) A színpadi tér egyetlen hibája, hogy nincs mélysége; noha elől meghosszabbítja az oldalt a zenekari árok fölé emelt híd, a cárevics „gyerekszobája”, de hátrafelé nincs kellő távlata, pedig úgy tűnik, mintha még volna hely a színpadfenék felé terjeszkedni.

Vidnyánszky hatalmi drámát ábrázol, politikai – időnként ironikus – metaforákkal. A függőnyt az elején a szürke eminenciás Sujszkij húzza föl, és a végén ő engedi le, ezzel a szálakat mozgó manipulátorként keretezi a cselekményt. A cári hatalom szimbóluma a koronázáskor az uralkodó mögé állított többszörös héjszerkezet – egyszerre emlékeztet elvágott Matroska babákra és a szentek mögé az ikonokra festett architektúrára –, amit a későbbi cárok, az ál-Dimitrij és Sujszkij is „felpróbálnak”. A babamotívum a Kocsmárosné esetében is ismétlődik, Bilozub népművészeti folklórfigurának öltöztette, magán viseli a kocsmapultot, nyakában tálca, a flaskák a zsebeiben, ruhájának mellrése két fiók. A Pimen által írt krónika embermagas könyv, minden alkalommal úgy kell fölállítani és lebontani (túl nagy zajjal); a végén – ahogy a sztálini időkben meghamisították a „zavaró” dokumentumokat és fotókat – kitépik belőle a manipulált történelemnek ellentmondó lapokat (ez Borisz haldoklásával egyidejűleg

zajlik, és bár nincs rajta fény, így is megoldatlan, hogy egyszerre legyen értelmezhető ellenpont, és mégse zavarja a főcselekményt). Boriszt, abban a pillanatban, hogy meghalt, eltakarítják, elhurcolják a trón mögé, hogy máris jöhessen az új uralkodó – ez önmagában beszédes jelzés, de kissé váratlan, mert korábban nem bukkantak fel a hagyományos ceremonális stílust ilyen nyersen, ahistorikusan, pamfletszerűen fölsebző gesztusok. Finomabb üzenet a kromi „forradalmi” jelenet értelmezése, amelyben a kaszára kapott tömeget – hatásos, ahogy a kaszák lassan, mintegy „észrevétlenül” tünedeznek elő – lefegyverzi az új hatalom, amelynek érdekében a nép, korábbi demonstrációs szándékát az ellenkezőjére váltva, fellépett.

Mindent egybevetve Vidnyánszky rendezése egyszerű, nagyvonalú, beszédes és mindenekelőtt letisztult. Ugyanez elmondható az énekes-színészi teljesítmények jó részéről is. A címszereplő Nyikita Sztorozsev nem tartozik az igazi, nagy volumenű, „kormos” hangú orosz basszusok közé (ami a „nagyoperai” *Borisz*-előadásokban feltűnőbb lenne), de mind vokális, mind fizikális adottságai megvannak az árnyalatok kibontásához. Ehhez képest nem teremt különösebben bonyolult karaktert, alig érinti meg a cár lelkiismereti válsága, inkább nyugodt méltóság és melankólia lengi körül, ami mindenesetre jobb, mintha teátrális örületekbe hajszolná magát. Fach-társa, a nemes hanganyagának és

Nyári Zoltán (Sujszkij) és Nyikita Sztorozsev (Borisz)



Mátiné András felvételei

jó technikájának birtokában felszabadultan, kifinomult valőrökkel éneklő Makszim Kuzmin-Karavajev fiatal a kolostorban körmölő krónikás-remete Pimen szerzetesnek, és a szólam teljesítésénél sokkal többre nem is vállalkozik. Az életkorok amúgy is kissé fejtetőre állnak az előadásban, Cselóczki Tamásról nehéz elhinni a húszas éveinek elején járó ambiciózus ifjút, így ő sem tud igazán mit kezdeni Grigorij Otrepjev, az ál-Dimitrij szerepével. A fő figurák statikusak maradnak, az előadás ebből a szempontból azok közé tartozik, amelyekben a rendező nem általuk, hanem a saját eszközeivel közvetíti mondandóját. Nyári Zoltán belső mozgékonyasággal, élesen fogalmazza meg a háttérbe olvadva nagy hatalmú intrikus Sujszkijt. (Gyanús alakok settenkednek körülötte, nyilván a besúgói.) Cseh Antal



jó színvonalon, svádával éneklő Varlaam áriáját, Bódi Marianna Kocsmárosnéja és Böjte Sándor Félkegyelműje is a helyén van. Akárcsak a pontosan teljesítő kórus.

Debrecen nem rutinból adott elő egy operát, hanem – szokásához híven – *eredetit* alkotott. A szó szoros értelmében.

**MOGYESZT MUSZORGSZKIJ: BORISZ GODUNOV**  
(Csokonai Színház, Debrecen)

**Dramaturg:** Kozma András. **Díszlet, jelmez:** Olekszandr Bilozub. **Rendező-asszisztens:** Bakai Barbara. **Karigazgató:** Pálinkás Péter. **Vezényel:** Kocsár Balázs. **Rendező:** Vidnyánszky Attila.

**Szereplők:** Nyikita Sztorozsev, Kun Ábel/Soós Előd, Kriszta Kinga, Ujvárosi Andrea, Kóbor Tamás/Nyári Zoltán, Fülep Máté, Makszim Kuzmin-Karavajev, Cselóczki Tamás, Cseh Antal, Hajdu András/Kóbor Tamás, Bódi Marianna, Böjte Sándor, Wagner Lajos, Ürmössy Imre, Vince János.