

Halász Glória

És a színház forog tovább

AMIKOR A SZÍNHÁZBAN VETÍTENEK

A művészetek evolúciójának útja sírkövekkel van kirakva. A film XIX. század végi megjelenésekor temették a színházat, a televízió ötvenes évekbeli térnyerésekor keresztet vetettek a mozira, és napjainkban, hogy az internetháló beszötte a világot, gyakorlatilag minden említett műfajt újragondolhatunk.

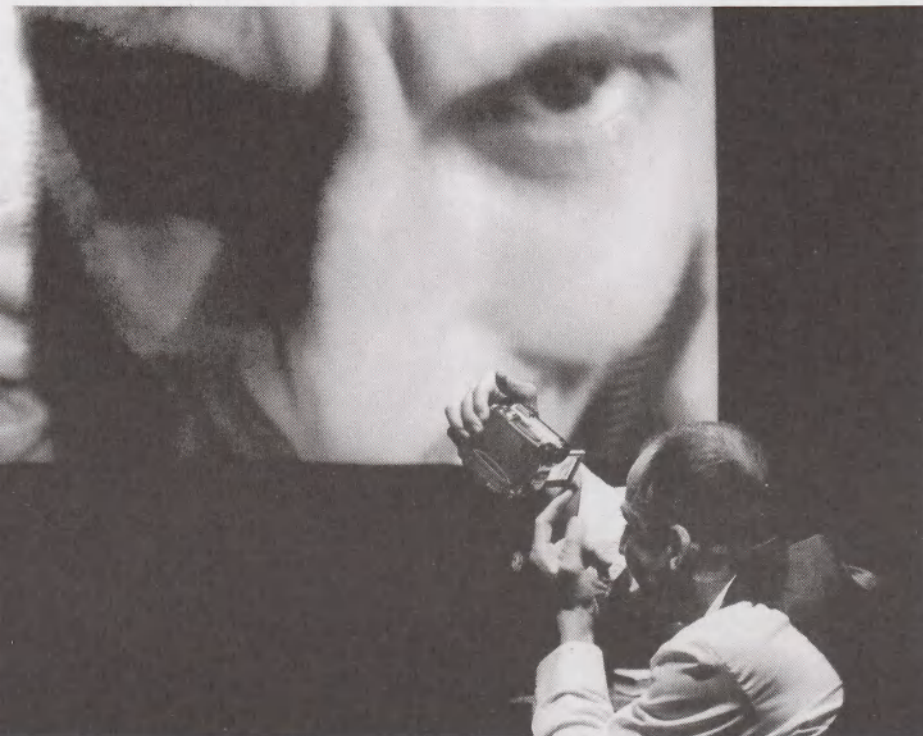
Az efféle pusztuláselméletek azonban, vitathatatlan igazságtartalmuk mellett, rendre zsákutcába tévednek. A „hátrányban lévő” művészetek ugyanis a megtermékenyítő együttélésre is képesek, a korábbi műfajok beépítik az újabbakat, tehát nem beszélhetünk teljes likvidálásukról. Némelykor ez persze abból is adódhat, hogy például a színház megkísérel versenyre kelni a XXI. század vívmányaival, olyan fordulatszámra pörögni, amely a háromdimenziós filmek nézőinek sem érdektelen. Ebből születhet életképes varázslat, hiszen bár közhely, de egyelőre úgy fest, hogy bár a moziban a technika segítségével néhai filmsztárokat is fel lehet támasztani, de az élő ember, így a színház sem megy ki a divatból. Persze mindez eredményezhet valamiféle erőltetett modernizmust is, ahol az említett versengési szándék gyorsan lelepleződik. A film integrálásán belül izgalmas találkozást szülhet, ha a színház, amellet, hogy nyelvezetébe építi például a mediális eszközöket, leginkább a videotechnikát, reflektál is rájuk, netán éppen azért használja ezeket, mert a klasszikus vagy kortárs darab, közvetve vagy közvetlenül, erről is szólhat, vagy pontosan erről szól. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy az egyik közösségi portálon végzett, reprezentatívnak egyáltalán nem nevezhető felmérésem során az előadásokban látott videotechnikát firtató kérdésre még a színházba nem sűrűn vagy hivatásszerűen járó ismerősök is legalább négy-öt példát soroltak fel. Ebből és persze a hazai és nemzetközi terepen tapasztaltakból is következik, hogy a videó visszavonhatatlanul része lett a színházi kultúrának. Sokan használják, sokféleképpen, különféle eredményekkel, távlatokat nyitó utakkal és zsákutcákkal.

A videotechnika, pontosabban a vetítés felhasználását tekintve többféle irányt különböztethetünk meg. A legősibb megoldás nyilvánvalóan abból a korból, a századforduló idejéből ered, amikor még a film műfaja is újdonságnak és egzotikusnak számított, és megjelenését követően szinte azonnal be is építették, leginkább háttérként, a szórakoztató vagy éppen a húszas évek avantgárdnak szánt expresszionista előadásaiba. A vetítést ebben az esetben *kvázidíszletnek* is mondhatjuk, beszéljünk akár olyan példákról, amikor speciális technikai megoldásokkal mintegy már meg is bontják, fel is szá-

molják az eredeti színházi teret. A vetítést egyszerűen háttérként, tehát valóban díszletként alkalmazó előadásokra nem, de az ilyen utat továbbgondoló, illúziót keltő produciókra kitérünk.

Feltűnő, hogy amikor már valóban videóról és nem filmről beszélünk, tehát a nyolcvanas években, amely átalakulás egyúttal demokratizálta, sokak által elérhetővé és könnyen kezelhetővé is tette a műfajt, akkor a kritikai, legalábbis a hazai kritikai diskurzus mennyire elutasítóan, a színház vetélytársaként kezelte. Néhány írásban még a kilencvenes években is megkérdőjeleződik a színházi előadás keretében, azzal szinkronban vetített videobejátszás befogadhatósága, mások pedig azt róják fel a színháznak, hogy „befeküdt” az elektronikus szórakoztatóiparnak. Az ellenvélemény képviselői ezzel szemben arra hivatkoznak, hogy a klipes esztétika, a sűrűség hatékonyabban juttatja el az üzenetet az ebben a kultúrkörben szocializálódott nézőkhöz. Mindenesetre az elmúlt nagyjából három évtizedben, a nyolcvanas–kilencvenes–kétezres években a videotechnika, a vetítés színpadi karrierje a megtagadástól a felfedezésen át a kiüresedésig vezetett. Ma, a színházi komplexitás korában az alkotók egy része szinte kényszeres igényt érez arra, hogy beépítse produkciójába, ám revelációszerűen vagy legalább indokoltnak hatni csak akkor képes, ha túlmutat önmagán.

A videót millióteremtő hatása mellett nyelvezetébe is integrálhatja az előadás; ezen belül kétféle irányt különböztethetünk meg. Az egyik esetben a technika nem feltétlenül a produkció világából fakad, nem kelt illúziót, sokkal inkább a *stilizálás*, *kiemelés* eszköze. Ilyen módon aláhúzhat, akár fizikailag fel is nagyíthat bizonyos dramaturgiai lényeges momentumokat: gesztust, cselekvést, helyettesítheti a klasszikus „félre” szerzői instrukciót, teret és formát adhat belső monológoknak, álmoknak, experimentális videomontázsként vagy egy video jockey keze alatt önálló életre kelhet, elmosva ezzel a színház és a film műfaji határait (például régebben a Mozgó Ház Társulás, a Természetes Vészek Kollektíva, napjainkban a TÁP Színház előadásaiban vagy kortárs táncelőadások absztrakt vetítéseiben). A szerkezeti egységeket, jeleneteket, felvonásokat elválasztó videobejátszás hasonlóan korai, de bizonyos esetekben még ma is használt megoldás, amelyet szintén a stilizáláshoz sorolhatunk. Az eddigiekben a kérdést vizuális oldalról közelítettük meg, de a formával együtt a videót érdemben beépítő előadások szükségszerűen annak ritmusát, szerkesztési és látásmódját is átvehetik.



Schiller, Kata felvétele

anyagát is megjelenítették, de a korabeli kritika ezt a megoldást még az átdíszletelést szellemesen lefedő, az otthoni videózás befogadói helyzetét a színházba át-emelő megoldásnak tartotta. Bár a törekvés előremutató, ekkor még valóban nem léphetett túl az egzotikus illusztráció vagy a stilisztikai ellenpont jellegén. A kilencvenes évek elejéről és közepéről, határon innen és túl is akadtak további példák videó alkalmazására. Soltis Lajos 1992-es újvidéki *Kurácsi mama*-rendezésében egy rokkant katona kamerával rögzített képet az adott előadás nézőiről, amelyet azután a produkció közben, a színpadi történésekkel párhuzamosan le is vetítettek, ezzel integrálva, sőt felelősként jelölve meg min-

BALRA: Egy őrült naplója (Budapesti Kamaraszínház)

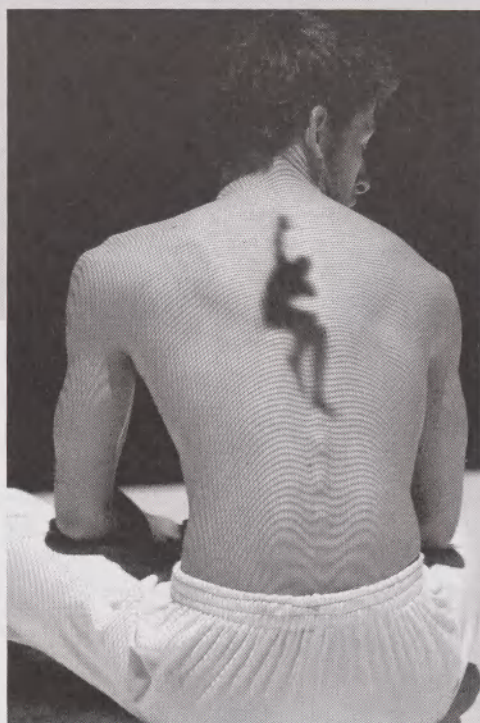
JOBBRA: PestiEsti (Trafó)

LENT: Titus Andronicus (Gyulai Várszínház)

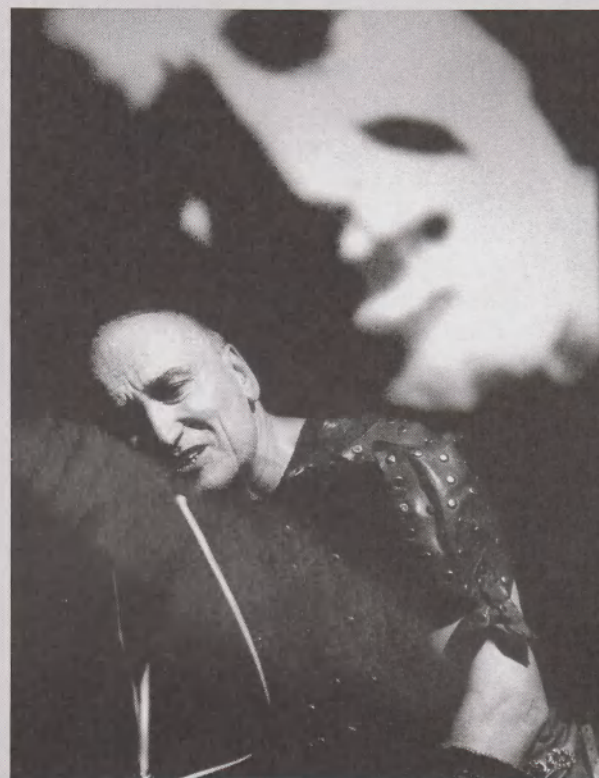
Emellett a színház bizonyos esetekben a média eszközeit nem csupán használja, de reagál is rá, *témául*, kiindulópontul választja, legyen szó akár egy olyan kortárs előadásról, amely a média köré szerveződik, vagy olyan klasszikus darabról, amelynek folyamatai megfeleltethetőek a média mai hatásmechanizmusának. A különféle utak természetesen nem egymástól függetlenül, hanem számos esetben egymásba folyva, összefüggően léteznek. Az említett három irányt – a vetítés díszletként, dramaturgiai elemként és témaként való alkalmazását –, mivel a lehetséges példák száma ma már szinte végtelen, néhány tipikusnak mondható és természetesen általam ismert hazai előadáson keresztül „pergetem le” – felrajzolva egyúttal annak a fejlődésnek a pályáját, amelyet a műfaj Magyarországon bejárt.

A következő utakat vizsgáljuk meg: olyan produkciókat, amelyek a színpad fizikai kereteit megbontva, új perspektívát létrehozva illúziót keltenek a vetítéssel; amelyek a videóra, a médiára témaként is reflektálnak, miközben azt alkalmazzák is; illetve amelyek a videót a stilizáció eszközeként vagy kiemelésre használják.

Bár már az 1980-as években is megjelent az új médium a színpadon, a Radnóti Miklós Színpad *Szingapúr, végállomás* (1988) című előadásában például a jelenetek között különféle hangulatú (háborús, akció-, pornó-) filmeket vetítettek, amelyek egyúttal a szereplők élmény-



Nincs ott semmi (Trafó)

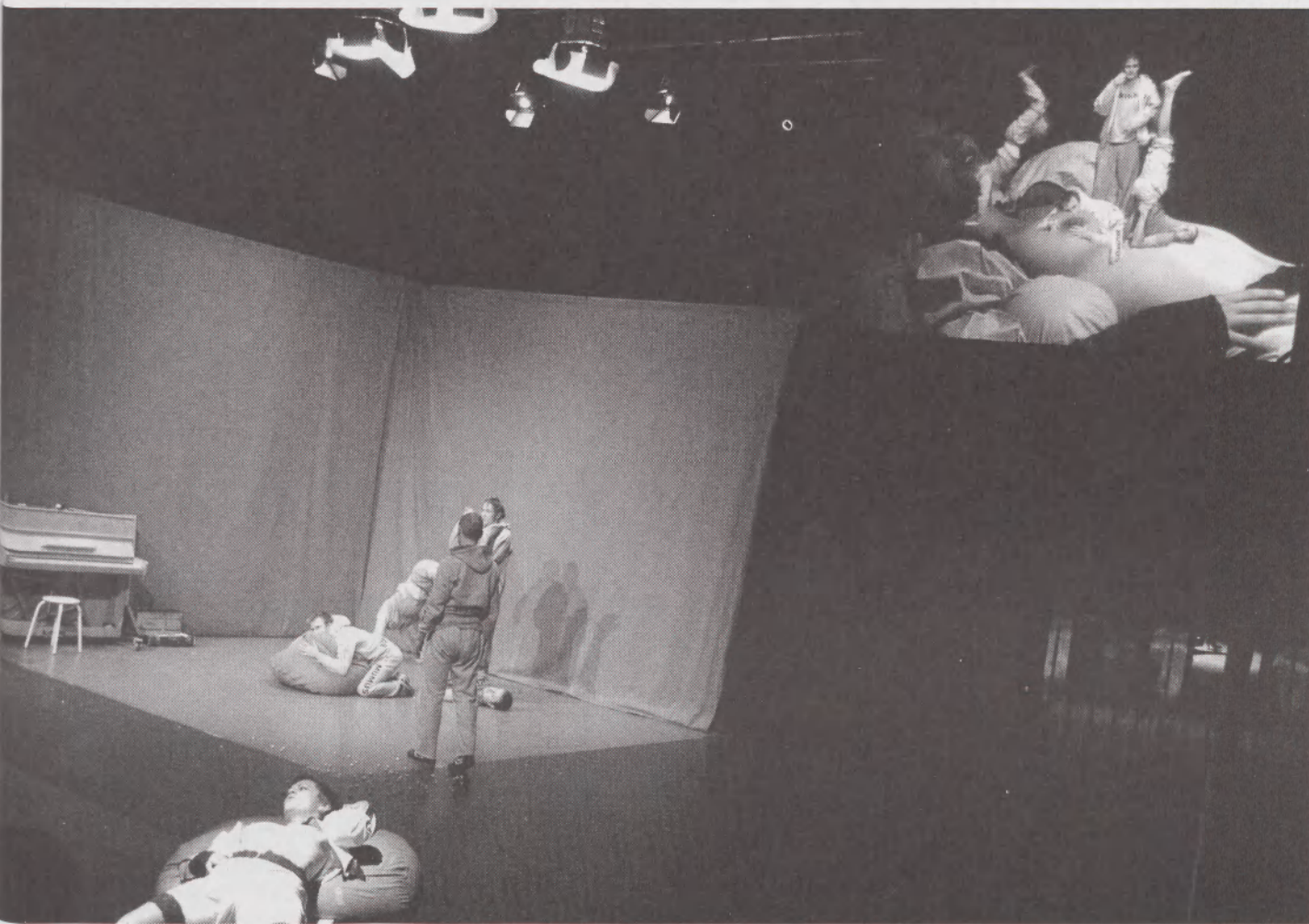


den embert a háború szörnyűségeiért. Tompa Gábor rendezése Gombrowicz *Operettjének* (1996) záró jelenetében a színeseket és a kialakult kaoszt már csak egy, a színpadra betolt televízióban mutatta meg – a megoldás a tévéhíradóhoz hasonlóan idegenített el az emberi tragédiától, tette azt szinte fikcióvá. Tehát bár szinte valamennyi irány jelen volt már ekkor, a nyolcvanas–kilencvenes években is, leginkább a rájuk pillantó értő szem, az új nyelv jelentőségének felismerése hiányzott.

A magyar színháztörténet „videós szekciójának” mindenképpen mérföldköve, sőt valamennyire kiindulópontja a tíz évvel későbbi, 1998-ban bemutatott *A velencei kalmár* Alföldi Róbert színpadra állításában, aki-nek rendezői munkásságában később is fontos szerepet játszott a vetítés, bár ez a munka a más alkotók által klasszikus színházi keretek között alkalmazott valamennyi megoldás fényében is emblematicusnak tekinthető. A színészek az előadásban színpadi deszkák közé süllyesztett kamerába mondták belső gondolataikat, amelyek a képernyőkre premier plánba kivetítve drámai hangsúlyt kaptak a lelket lemeztelenítő filmes eszköznek köszönhetően. Ugyanígy mutatták a Portia által kérőinek felkínált arany-, ezüst- és ólomládikák tartalmát, miáltal a Shakespeare-dráma mesevonulata is elemelten, virtuálisan, mégis a többi videós jelenettel egységet alkotva jelent meg a produkcióban. Továbbá

a szempontból a ma káoszához képest még gyermekkorúnak mondhattunk. Amellett tehát, hogy a kamera és a kivetítő egyes pillanatokot felnagyított, új dimenziókat is nyitott a színpadi valósághoz képest azzal, hogy bizonyos dolgok (például a ládikák) kizárólag a képernyőn voltak láthatóak. Bár az előadásban alkalmazott technika ma már sokkal fejlettebb, az alapját meghatározó gondolat felett aligha járt el az idő.

A híradós betétekhez kötődően például már *A velencei kalmár* kapcsán is el lehetett gondolkodni a média mindent átható és torzító metélyén, egy későbbi produkcióban pedig már témaként is megjelent mindez. 2000-ben mutatták be a Bárka Színházban a Schilling Árpád rendezte *Nexxt* című előadást, amely egy televíziós műsor, a Frau Plastic Chicken Show keretein belül közvetítette egy gyilkos elfogását. A valóság és a virtualitás nem csupán képek szintjén, hanem a játékban is folya-



Koncz Zsuzsa felvétele

izgalmasan szövődött bele a média az előadásba, amikor Antonio hajóinak elsüllyedését vagy a dózse beszédét híradós formában közvetítették. Utóbbi megoldás, mikor a kimerevített képen a dózse még „professzionális”, hivatalos valójában, a színpadon pedig már személyesen és kedélyeskedve volt jelen, leleplezte a dráma egyik kulcsfogalmát, a képmutató pózolását is – az előadás a valódi politikai színjátékok eszköztárát vette igénybe. A produkció így maximálisan kiaknáztta a videó által a dramaturgiai hangsúlyozásra s egyúttal a költői stilizálásra adott lehetőségeket, és magára a médiára is reflektált egy olyan korban, amelyet ebből

matosan egymásba játszott a produkcióban. Az előadásban helyet kaptak élő közvetítések, archív bejátszások, stúdióbeszélgetések, gyilkosságokat megörökítő *home video*-részletek. A nézők egyben a televíziós show nézői is voltak, valódi kameramanok rögzítették az „adást”, beleértve a műsorvezető összekötő szövegeit, amelyeket nem a nézőknek, hanem – a műfaj szabályainak megfelelően – a kameráknak adott elő. Mindezt a Max Madison nevű karakter azzal fejezte meg és fejezte be, hogy kis híján a teljes stábot kivégezte az előadás végén, a virtualitásból így rántva vissza a nézőket a véralóságba. Az előadásból 2001-ben egyébként mozi-

film is készült, amelyben a nézői pozíció lényegében már azonos volt azzal, ahogy a többség egy show-műsorral szembeül a televíziós csatornákon.

A *Nexxt* által felvetett gondolat és forma 2008-ban a Dömötör Tamás rendezte és a Kamara Savariában bemutatott *Czukur Show*-ban is visszatért, amelyben már egyértelműen a nálunk 2001 óta létező, mára már kikopott kibeszélő-show műfajának köntösében gondoltak újra egy létező drámát, Füst Milán *Boldogtalanok* című darabját. A kulisszák, az eszközök, a kamerahasználat sokkal visszafogottabb volt, az előadás kevésbé viszonyult dühösen és kritikusan a műfajhoz, mint Schilling produkciója, amely akkor inkább még a nyugati „kultúrkörből” meríthetett, holott a fogékony nézők agyát éppen az elmúlt egy évtizedben mosta tisztára a média idézett műfaja. (A *Czukur Show*-ból is készült azonos című film.) A Budapesti Kamaraszínházban pedig 2010-ben Christopher Marlowe *Doktor Faustus*-át adaptálták valóság-show-ra.

A felsorolt példák az eszközhasználaton túl tehát közvetlenül beépítették magát a műfajt, annak formai és tartalmi szabályait is, kettő közülük kifejezetten arra íródott. Előfordul, hogy egy klasszikus darab mechanizmusában ismeri fel a rendező a média effektusait, módszereit, ezért azok akár több száz éves művek esetében is érvényesen közvetíthetik annak gondolatait. Ilyen természetesen a már említett *A velencei kalmár* Alföldi Róbert rendezésében, 2003-ban Bocsárdi László pedig ilyen megoldásokkal rendezte meg Shakespeare *Titus Andronicus*-át, illetve Tompa Gábor 2008-ban a *III. Richárdot*. A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház előadásában több szinten és formában volt jelen a videó. A műfajok találkozásának kulcsszava minden bizonnyal az embert, az emberséget elsöprő, a hatalom elnyerésére irányuló folyamat volt – legyen az politikai vagy ideológiai uralom. A *Titus Andronicus*-ban egy szószékre rögzített kamera torzító közelségből vette a megszólalókat, szükségszerűen groteszk és leleplező képet adva a róluk. Ebbe beszéltek a „választási küzdelem” résztvevői, mintegy párhuzamot vonva egy valódi választási médiahajzával. Pálffy Tibor Aaron, a mór szerepében maga is a kamera mögé állt, ezzel is kifejezve, hogy ő a láthatatlan gyilkos a láthatatlanul gyilkoló folyamat mögött. A második felvonás jelentős részét kizárólag vetítve, virtuálisan mutatták: a Titus Andronicus (Blaskó Péter) leányát meggyalázó Demetrius és Chiron lemészárlását és holttestének feldolgozását a Gyulai Húskombinátban (lévén az előadás helyszíne a Gyulai Várszínház), majd anyjuk, Tamora által való elfogyasztásukat a vacsorán dokumentarista aprólékos-sággal és szentvelenséggel készített filmen láttuk. Jóval konkrétabb a formai áthallás a Tompa Gábor rendezte előadásban, ahol III. Richárd királlyá koronázását televíziós show-ként, annak minden kellékével, kamerával, operatőrökkel, sugógéppel működtetve nézhettük.

Kihagyhatatlan példa a hiteles színpadi kamerahasználatra a Sopsits Árpád által 2003-ban rendezett *Egy örült naplója*, amelyben a Bertók Lajos játszott Popriscsin önvizsgálatának eszközeként a színész többnyire magára irányította, bizonyos pillanatokban kimerevítette a képet, máskor testének vagy a térnek bizonyos részletei kerültek premier plánba. A megoldás ezúttal nem

kívánt reflektálni a média világára, sokkal inkább felidézte a kamera = töltőtoll elméletet, amely szerint a rendező (ebben az esetben az örület állomásain végighaladó szereplő), mint az író a tollával, kamerájával filmet, vagyis ebben az esetben naplót „ír” a vászonra. Bertók Lajos a kamerát mindenhova (az öltözőbe, a mellékhelyiségbe) magával vitte, vagy magára hagyta, esetleg ő hajolt a földre helyezett objektív elé. Mikor Popriscsin az örütekházába került, a kézikamera szerepét egy ipari kamera vette át, a szabad nézőpontét a fixen rögzített, ami által az individuum is megszűnt létezni. Színész és kamera ilyen mélységű és drámaiságú együttlétezésére az elmúlt években nem akadt példa magyar színpadon.

Az illúzióteremtésnek, az interaktivitásnak remek darabja a Tünet Együttes 2008-as *Nincs ott semmi, avagy alszának-e nappal az álmok* című produkciója. Szabó Réka táncelőadásában egy rendhagyó, tudományosan kikísérletezett videotechnológia teszi lehetővé, hogy a szereplők mozgásukkal, hangjukkal élőben irányítsák a vetítést, legyen szó a padlóra projektált saktábláról, hálóról vagy ugróiskoláról. Emellett az előadásban a táncosok bizonyos esetekben a maguk kicsiny és egyre dagadó árnyékával is „kapcsolatba léphetnek”, inckedhetnek, küzdhetnek. A tér vetítéssel való teljes átstrukturálására a francia Compagnie Adrien M-nek a Trafó Kortárs Művészetek Házában is vendégszereplő *Cinématique* című előadása hozható fel példaként, amelyben az alkalmazott interaktív videotechnika és az arra építő jelenetek mellett szinte feloldódnak a fizikai téri határai: szakadozott, négyzethálós felületről kiemelkedő különféle formák kerülnek a semmiből a semmibe menekülő szereplők útjába, miközben süllyed és szétnyílik a föld, a nézőtérrel párhuzamos sík merőlegesbe vált.

Visszatérve az írás bevezetőjéhez („az élő ember nem megy ki a divatból”), a TÁP Színház a Trafó *Képek Ideje Fesztiváljának* keretében 2011-ben bemutatott, *Hamupipőke* című, Kálmán Eszter rendezte előadásában a színészek nélküli színházzal kísérleteztek, a munkában a vetített animáció is szerepet kapott. A Harmadik Hang Háza pedig a *Peer Gynt* történetét dolgozta fel háromdimenziós formában, amelyben a vetített kép a szereplőkkel, a kellékekkel és a közönséggel is interakcióba léphet. A Krétakör Színház a *Pesti Esti* (2007) című előadásában a *blue box*-technika játszott fontos szerepet. A harmadik dimenzió pedig a Magyar Állami Operaház *A kékszakállú herceg vára* (2011) című produkciójában adta meg a kegyelemdőfést a néző alkotói fantáziájának, és tette a speciális szemüveggel nézhető színházi estét moziélménnyé.

Utóbbi példák közül kiderül, hogy a színházban alkalmazott videotechnika bizonyos értelemben valóban versenyt fut a mozival, nyelvezetébe beépíti a legújabb filmes megoldásokat – ahogy feljebb láthattuk, különféle minőségben és eredménnyel. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a folyamat buktatókat is rejt magában, ha az alkotók nem a gondolathoz rendelik a videót, a vetítést, hanem a videónak rendelik alá a gondolatot. Amennyiben a videotechnika rohamos terjedésének tendenciája folytatódik, néhány év múlva a hasonló tárgyú írások témája talán már nem a vetítés lesz a színházban, hanem a színházi elemek jelenléte a videoperformanszokban.

Idézett előadások (az említés sorrendjében):

Szingapúr, végállomás (1988) – rendező: Verebes István, Radnóti Miklós Színház
Kurácsi mama és gyermekei (1992) – rendező: Soltis Lajos, Újvidéki Színház
Operett (1996) – rendező: Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház
A velencei kalmár (1998) – rendező: Alföldi Róbert, Budapesti Kamaraszínház
Nexxt (2000) – rendező: Schilling Árpád, Bárka Színház – Krétakör Színház
Czukur Show (2008) – rendező: Dömötör Tamás, Kamara Savaria
Doktor Faustus (2010) – rendező: Káel Csaba, Budapesti Kamaraszínház
Titus Andronicus (2003) – rendező: Bocszárdi László, Gyulai Várszínház

III. Richárd (2008) – rendező: Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház
Egy örült naplója (2003) – rendező: Sopsits Árpád, Budapesti Kamaraszínház
Nincs ott semmi, avagy alszanak-e nappal az álmok (2008) – rendező: Szabó Réka, Trafó Kortárs Művészetek Háza
Hamupipóke (2011) – rendező: Kálmán Eszter, TÁP Színház – Trafó Kortárs Művészetek Háza (Képek Ideje Fesztivál)
Peer Gynt (2011) – rendező: Bársony Júlia, Albu István, Harmadik Hang Háza, Gödör Klub – Trafó Kortárs Művészetek Háza (Képek Ideje Fesztivál)
PestiÉsti (2007) – rendező: Nagy Fruzsina, Láng Annamária, Trafó Kortárs Művészetek Háza
Compagnie Adrien M: Cinématique – vendégjáték a Trafóban (2010)

Márok Tamás

Remekmű kontra mestermunka

KÉT ELŐADÁS AZ ARMEL FESZTIVÁLON

Nem a komponisták azonos nemzetisége miatt érdemes egymás mellé tenni az Armel Operaverseny és Fesztivál két olasz darabját. Még csak nem is azért, mert a verseny két legismertebb művéről van szó. A létrejött előadások problematikája indokolja, hogy egymás mellett értékeljük őket. S azért is, mert mindkettőt tehetséges alkotó állította színpadra.

A *Rigoletto* kifogott Alföldi Róberten. Az Armel Operaverseny és Fesztivál eddig legsikeresebb rendezője nem tudott megbirkózni Verdi operájával. A kudarc színvalóságos és tanulságos. Nyomban az elején szögezzük le a versenyhelyzet igazságtalanságát: Alföldinek nem álltak rendelkezésére megfelelő énekesek, karmestere pedig katasztrofális volt, Juronics Tamás viszont a *Francesca da Rimini*-ben első osztályú gárdával és osztályon felüli zenei vezetővel dolgozhatott.

Alföldi elképzelése elmondva tetszetősnek tűnt. Ez egy sötét történet, minden szereplőnek számos hibája, sőt bűne van. *Rigoletto* a hatalomhoz dörgölőző, megalkuvó alak, a herceg kényúr, Gilda túlfűtött, tele vággyal.

Ehhez képest, meglepetésként, a sötét történetet stilizált fehér díszletben játszatja el. Az udvaroncok (köztük *Rigoletto*) fekete öltöneyei egységes elképzelést tükröznek, ám vajon az élveteg herceg miért veszi körül magát gyászhuszárokkal? Persze neki magának nem sötét, hanem laza, törtfehér öltözék jut. Gildának logikai alapon sem marad más, mint a piros. A rózsakerben úgy jelenik meg, mint egy nyíló virág. Ruhája öntudatos, érzéki nőt mutat, aki jól ismeri a férfifinemre gyakorolt

hatását. Holott a történet arról a pillanatról szólna, amikor egy férfi (az álruhás herceg) a szürke kis egérben meglátja az érzékiséget, és a lány *épp ettől* virágzik ki.

Rigoletto tragikai vétsége nem a szolgálalkúság, hanem hogy lányát a külvilágtól elzártan neveli. Épp ez a karantén-effektus okozza majd tragédiáját, mert az első közeledő férfi ellen semmiféle egészséges rezisztenciája nem alakult ki.

Ugyanakkor kétségbe vonhatjuk-e, hogy az apának igaza van? Aligha. A kerti jelenetben logikusan fejti ki, hogy feleségét, aki szerette őt, támasza volt, elveszítette, s mostanra egyetlen ember maradt neki: Gilda. Érte dolgozik, érte él. „Az egész világom benned van”, éneki neki. S nincs-e igaza Gildának is, hogy enged nyiladozó nőiségének? Vagy akár a házvezetőnőnek, Giovannának, aki hozzásegíti egy randevúhoz? Verdinél (miként a legtöbb nagy színpadi szerzőnél) a drámát nem az mozgatja, ami a meséket, hogy vannak jók és rosszak, a rosszak rosszat akarnak, a jók pedig igyekeznek ezt megakadályozni. A jó és rossz erői nála az egyes embereken belül munkálnak. Minden kegyetlennek vagy könnyelmű kéjencnek ad egy őszinte, esendő pillanatot, s a legangyalibb alaknak is megmutatja egy bűnét.

Rigolettóval, mint a legtöbb Verdi-hőssel, nem az a gond, hogy ne lenne igaza. Épp ellenkezőleg! A problémát az okozza, hogy nagyon is igazuk van! S ezért képtelen szabadulni saját álláspontjától és saját útjától!

Verdi operáit az mozgatja, hogy hősei olyanok, amilyenek, és ezen képtelenek változtatni. Még akkor sem, ha