

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
Czukor 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)
Pesti Ésti (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 rózsakertben 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”, énekl nek. 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 álláspontjuktól és saját útjuktól!

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

már látják saját vesztüket. El tudnánk-e képzelni, hogy Manrico ne rohanjon ki Castellor várából a túlerő ellen, hogy anyját mentse? Hogy Alvaro *A végzet hatalmában* ne álljon ki párbajra Carlos ellen? Hogy a herceg ne akarná elcsábítani Gildát, vagy hogy Rigoletto szép csendben továbbálljon megbecstelenített lányával, és egy másik városban keressen munkát? Nem, mindez teljességgel elképzelhetetlen.

apród megjelenése, amiből az apa számára nyilvánvalóvá válik, hogy lánya mégis itt van, sőt a Gildával énekelt duett közepén kihagyják Monterone megjelenését is. Egyik rosszabb húzás, mint a másik. Verdi szándéka szerint az első váltja ki a kétségbeesett „Cortigiani!”-áriát, a második pedig a Bosszúkettőt. Mintha Alföldit zavarná ez a két, túlságosan valóságos mozzanat, nem tudná beilleszteni koncepciójába, de nem is találta ki

Ivan Kusnjer
(Rigoletto),
Szakács Ildikó
(Gilda),
Ilona Kaplova
(Maddalena) és
Paul Gaugler
(Herceg)

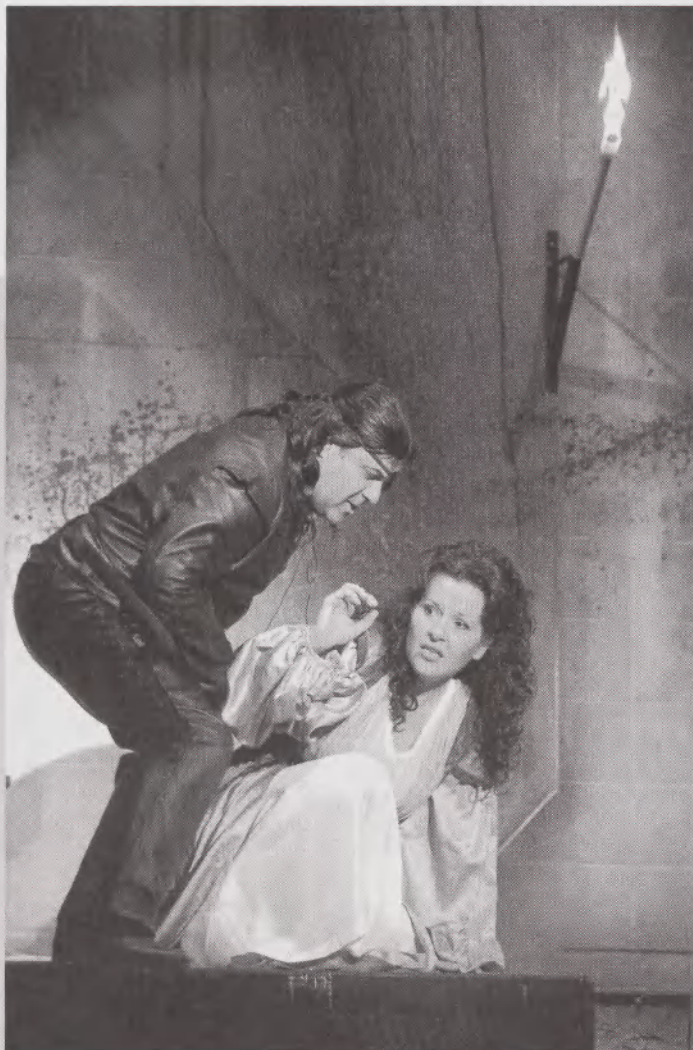


Alföldi Róbert a *Rigolettót* „normális” darabnak fogta fel, amelyben „normális” emberek szerepelnek. A történetet pedig szimbolikus történetnek. Holott a figurák éppen nem ilyenek. Rigoletto az udvarban valóban visztasztító talpnyaló, otthon azonban szeretetre méltó apa, aki lánya érdekében súlyos kompromisszumot köt. S a darab *az ő szemszögéből* épp arról szól, hogy két életét, két személyiségét *kénytelen egyesíteni*. (Nem véletlenül szokták két különböző jelmezben, egy bohócruhában és egy szolid utcai öltözékben játszani.) A történet, a szituációk és az alakok pedig egyszerre szimbolikusak és valódiak. Amikor meglátjuk a színpad közepére betölt négyszög alakú kis kertet, ahol Gildát elzárva tartják, egyszerre érezzük át bezártságérzetét, és kelt bennünk kétségeket a létra. A létra, amellyel majd az udvaroncok megszöktetik a lányt, s amelyet maga Rigoletto fog. Nos, a létrával (s a darab egész konkrétságával) nem is tud mit kezdeni Alföldi.

A második felvonás elején a herceg bosszús, mert nem találta a házban Gildát, s a rendezés szerint lerúgja szándálját. Az egyik a jobb oldali lépcsőn landol. Pár perc múlva a lányát kereső Rigoletto jön, s van egy mondatocskája: „Nem az övé.” Az előadásban kihagyja ezt a mondatot, pedig épp ott van az orra előtt a szandál, amire rá is illene. De komolyabb bajok is vannak. Kimarad az

semmi meggyőzőt a helyére. Furcsa az is, hogy az udvaroncoknak szóló ária alatt a rendező kiküldi a címzetteket, holott bent maradván sem akadályoznák poénját, hogy az ária végén felgyullad a nézőtéri világítás, és Rigoletto immár *a közönségnek* könyörög. Az opera záró jelenetében megkettőzik Gildát: a zsákban (nota bene: ugyanabban a zsákban, amelyben őt a hercegnek mintegy felszolgálták) csak egy holttest van, Gilda lelke pedig az égből énekel. Indokolt, bár nem eredeti megoldás.

Persze behozhatatlan hátrány, hogy a darabra nem találtak énekeseket. Rigolettónak amúgy is csak egy képtelen bariton felelne meg igazán, egy kontaminált személyiség, egy „Leonard Gobbi”, egy „Tito Warren”, aki egyszerre hangfenomén és „lélekkfenomén”. Megvallom, én ilyen még nem láttam, bár talán egyszer hallottam. Ivan Kusnjer világos, fakó hangja nem kölcsönöz súlyt és fényt a figurának. Hosszú pályával a háta mögött a szólam kunsztjait nagyjából kiismerte, s többségében *jelzi őket*, ám erőteljesen megvalósítani nem képes. A két versenyszereplő közül Szakács Ildikó középfajú szopránjában nincs semmi tisztaság, hamvaság, és éneklése sem tükröz eleganciát, lelki nemességet. Bukásán nem kesergünk. Paul Gaugler – Alföldivel együtt – nem döntötte el, kicsoda is ez a herceg. Kíméletlen kényúrnak gyöngé, ahhoz, hogy lehengerlő szépfiú



Veréb Simon felvételei

Enrique Pina (Malatestino) és Miksch Adrienn (Francesca)

legyen, hiányzik a sármja. Hátraesett tenorja kényszeredett benyomást kelt, egyedül azt csodáljuk, hogy ezzel a rossz technikával végig bírja énekelni a szerepet és a magas hangokat. A legjobb még a Sparafucilét éneklő Jevhen Sokalo masszív basszusa tűnt, bár Asterix-szerű figuráját vérmérséklet szerint láthatjuk féltelmetesnek vagy mosolyogtatónak. A tapasztalt karmester hírében álló Ivan Parik keze alatt a muzsika építménye darabjaira hullott. Az énekesek állandóan szétcsúsztak, a tempók lelketlenek, üresek voltak. Ha a rendező nem tudott megbirkózni a darabbal, a dirigens mintha ezt meg sem kísérelte volna. (2015-ben Plzeň lesz Európa Kulturális Fővárosa, s akkor az ottani operaház szeretné megrendezni az Operaverseny döntőjét. Nos, ezzel az operai kultúrával nehéz lesz.)

Akár e produkció ellenpárjának mondhatjuk a Szegedi Nemzeti Színház előadását, Zandonai *Francesca da Rimini*-jét. Az opera nem remekmű, de mesterdarab. Míves, szakszerű muzsika. Szerzője innen is, onnan is tanult egy kicsit, dallamépítést az olasz hagyományból, zenekarkezelést Wagnertől, a legtöbbet mégis Richard Strausstól. Az első felvonás végén „fénymásolja” A rózsalovagból az ezüstrózsa átadásának ragyogását. S közben a két szerelmes, akik először találkoznak, hallgat, mint a sír. A szövegíró Tito Ricordi, aki oly sok Verdi-partitív-

rát nyomtatott, lángeszű ügyfelétől nem tanulta el a szigorú dramaturgiai szerkezetet és az alakok pontos megrajzolását. A darabot betanító és dirigáló Pál Tamás szerint a mű problémája a tagolatlanság, az, hogy szerzőjének „fontosabb a kötés, mint a tagolás”. De könnyen lehet, hogy Zandonainak nem is volt szándékában „hagyományos” operát írni. A mű inkább úgy hangzik, mint egy hatalmas szimfónia, amelyben az énekhangok mint egy-egy hangszer szólalnak meg. De nem úgy, ahogy azt a *Fidelio*-ban Beethoven tette! A dallamok itt jól énekelhetőek. Míg a klasszikus olasz operában az énekhang áll mindenek, elsősorban a zenekar fölött, s míg aztán Wagnernél lényegében ez megfordul, addig Zandonai teljesen harmonikus összhangot teremt. Ez azonban nagyon messze van a klasszikus értelemben vett operai összhangtól. A szegedi produkció erénye, hogy zenei értelemben teljesen létrejön ez a harmónia. Pál Tamás nem igyekszik elnyomni énekeseit, és nem is kíséri őket alázatosan, hanem jó arányérzékkel fonja egybe a hangszereket és a *hangszálasok* szólama-it. Interpretációjával azt mondja: a szerző nem fölírja a színpadi dramaturgia szabályait, hanem helyükbe a zene észjárását, logikáját állítja. A rendező, Juronics Tamás a műnek ezt a sajátosságát vagy nem hallotta meg, vagy későn vette észre, amikor eredeti elképzelésén már nem lehetett változtatni. (A karmester sokkal könnyebben változtatható.) Ezért hát ő – kénytelen vagyok megismételni a mondatot – úgy rendezte meg a *Francescát*, mintha egy „normális” darab volna.

Holott nem az.

Szerelmesek vágyódnak, sérült kisöcs szemétkedik, udvarhölgy együtt érez, púpos férj először gyanakszik, de aztán öl. Az előadás szimbolikus jelenete, amikor a második felvonásban Paolo az ablakból nyilazza az elenséget. Mindkét tenor látható kedvvel lödözi a vesszőket, ám az embernek nem a küzdelem heroizmusa jut eszébe, hanem hogy ez a móka valószínűleg kimaradt a gyerekkorukból. A színpadi megjelenítés realista, sokszor naturalista – miközben a muzsika stílusa és még inkább *felépítése* egyáltalán nem az. Amit látunk, az „egészen jó”, miközben az Egész – nem jó. Ez az opera, és legfőképp ez a zenei megfogalmazás más megjelenítést kívánna. Talán groteszket, talán szimbolikusabbat, amely merészebben rugaszkodik el a konkrétumoktól, egy „szimfonikus rendezést”, amely sokkal inkább a zenéből indul ki, és nem a szövegtől.

Egy efféle megközelítést kifejezetten indokolt volna a szereposztás. Elsősorban Miksch Adrienn a címszerepben, akinek éppen nem a lelkéből születik meg a zene, az ének, hanem magas színvonalú énekkultúrája rajzol elénk egy lelket. És Vadász Dániel is, akinél technikájának ugrásszerű fejlődése nyit új távlatokat, s aki fürdik az élvezetben, hogy mi mindent képes ábrázolni pusztán a hangjával. A rendező a veterán Székely Lászlót, a Vaszy-korszak egyik meghatározó tervezőjét választja, s vele együtt a nagyvonalú artiztikumot. A valódi korhűséget az igazi korszerűség helyett.

Juronics Tamás ügyesebb kézzel nyúlt anyagához, mint Alföldi a *Rigoletto*-hoz. Zeneileg összemérhetetlen a két előadás, de színpadi értelemben összemérhető. A Verdi-operánál a rendező idegensége izgalmas kudarcot hozott. A *Francescánál* a mélyebb megértés vagy a bátorság hiánya unalmas sikert.