

Érzelmeket kell játszani

BESZÉLGETÉS FISCHER ÁDÁMMAL

– Pál Tamás vitaindítója fölveti, hogy az operák zenei interpretálása a mai divat szerint visszatér a művek eredetijéhez, a rendezők viszont sportot űznek abból, hogy eltérnek az eredeti cselekménytől, sőt meghamisítják azt.

– Vagyis más-más ideológia vezényli a vizualitást és az akusztikát.

– Igen. Egyrészt maguk a rendezők diktálják a divatot, másrészt a kritikusok is erre terelik őket. Az úgynevezett rendezői színház, rendezői opera saját feltűnési lehetőségük, szélsőséges önmegvalósításuk része.

– Vagyis a kritikusok heccelik a rendezőket.

– Pontosan. Ráadásul a divatot diktálók legtöbbször nem ért a zenéhez, nem tud kottát olvasni, nem veszi észre, ha egy kvartettben megváltozik a hangnem, vagy ha tonika–domináns váltás következik, pedig ezekben van a darab előadásának kulcsa.

– Igaza van, csak nem veszi figyelembe, hogy a színház komplex művészet, ahol mindenki maga súlyozza ki azt, mennyire fontos neki a zene és a látvány. Nekünk, zenészeknek a zene természetesen sokkal fontosabb, mint a közönségnek. Ez az alapprobléma, amivel szembe kell nézni. Nekem a *Don Giovanni* mint történet annyira pontosan meg van komponálva zenében, hogy fáj, ha attól eltér valaki. De azt is tudom, hogy a színház több ezer éve arról szól, hogy milyen asszociációkat kelt a közönségben. Az a feladata, hogy asszociációkat keltsen, örök emberieket vagy aktuális asznapiakat. Az operának meg az volt a feladata évszázadokon keresztül, hogy az énekesek énekeltek, és nekik írták a zenét. A zene sohasem volt annyira fontos, mint ahogy azt mi szeretnénk. A kérdés az, hogy a színházi vagy az operai tradíciót kövessük.

– Eszerint régen sem a zeneszerző volt a sztár, hanem az énekes.

– Nem mint személy, hanem mint énekhang. A kulcs-történet a *Lucio Silla*. Mozart Milánónak írta, ott adták elő. A mannheimi herceg elirigyelte, azt gondolta, hogy ő is van akkora arisztokrata, mint a milánói herceg, és

egy az egyben megvette az egész előadást Mannheimnek, díszletestől, jelmezestől. Azzal a különbséggel, hogy új zenét íratott hozzá a házi zeneszerzőjével. A történet csavarja, hogy ez a szerző Johann Christian Bach volt, és a mannheimi *Lucio Silla* is jó opera. Tehát az opera-előadás nem a zenéről szól, hanem arról, hogy énekelnivaló kell az énekeseknek. Nem az áriához kerestek énekest, hanem az énekesnek írták az áriát.* Mozart szerződésében az állt, hogy idejében meg kell jelennie, és áriákat kell komponálnia az énekeseknek. Minden énekesnek írt egy áriát. A *Don Giovanni*-ban nem két áriát írt Don Ottaviónak, csak egyet. A bécsi változathoz írt egy másikat, mert az ottani tenorista sokkal gyengébb volt, mint a prágai, nem tudta elénekelni az eredeti ária koloratúráit. Most van két gyönyörű ária, és én képtelen vagyok bármelyiket kihagyni. Szembemegyek Mozart akaratával, eszerint hűtlen vagyok hozzá. Az áriák testre szabott öltönyök voltak. Nekünk az „öltönyök” maradtak meg, ezekhez kell megtalálni a megfelelő „testet”.

– Előfordult, hogy Mozart eleve két áriát írt...

– Néha Mozartot is meg kell védeni önmagától. Egy-szer levélben panaszkodott a papájának, hogy muszáj az egyik ária helyett másikat írnia valamelyik hülye énekesnőnek. Az a legjobb ária, lehetetlen kihagyni. Meg lehet oldani a darabot két áriával is. Jelentsük ki, hogy ha mind a kettőt játsszuk, az nem Mozart? A „zeneszerző akarata” valahogy önállósult, vallássá lett. Akkor is erre hivatkoznak, ha egyáltalán nem erről van szó.

– Tehát nem lehet azt mondani, hogy az eredetit játszunk, mert nem tudjuk, mi az eredeti. Vagy nincs is.

– Persze, ez illúzió.

– Viszont évszázadokon át működött egy előadói konvenció, amelyet egy általánosan érvényes világnézet és stílus táplált. Ma már egyik sem létezik, és a felújítások valójában újraértelmezések. Ez a fogalom korábban ismeretlen volt.

Az operavivában eddig megjelent írások: Pál Tamás (július), Molnár Szabolcs és Márok Tamás (augusztus), Rockenbauer Zoltán (szeptember), Kolozsi László (október).

* Idén év elején Salzburgban előadták az összes *Lucio Silla*-operát – mind a négyet. Mozart művében a karmester Marc Minkowski a címszereplő utolsó áriáját „hűtlenül” Bach operájának utolsó áriájával helyettesítette. Az ok: Mozartnak az ősbemutatón gyöngye énekes jutott, Baché viszont a kor egyik legjobbja volt, és ez a különbség megmutatkozik a két ária minőségében, Bach javára. (A Szerk.)

– Nem ez a baj. Azért vannak új rendezések, mert nincsenek új darabok.

Megváltozott a művészet iránya. Kilencven éve nincs olyan új, népszerű opera, amely a kánon részévé vált volna, az utolsó a *Turandot* volt. Most már a harmadik-negyedik generáció kérődzik a folytonos újraértelmezéseken. Magam és a szakmám ellen beszélek, ha azt mondom, hogy olyan művészeti formáról van szó, amelyik megváltozott, és talán nem kellene ennyi opera-előadás a világon. Viszont csak Németországban majdnem száz olyan színház van, amelyik operákat játszik. Ezeket etetni kell előadásokkal. Új darabok helyett új rendezésekkel. Történetileg az „új darab” is fából vas-karika. Egy opera-előadás valamikor akkor is „új darab” volt, ha nem volt az. Amikor Haydn Eszterházán vezényelt egy Sarti-operát, maga írt áriákat az ott jelen lévő énekeseknek. Mozart is írt áriákat mások operáiba. Nem lehetett ugyanúgy játszani egy operát, ha más volt a társulat. Egyetlen személyben egyesült a karmester és a zeneszerző. Akkor kezdődött a „baj”, amikor kétéváltak. Mendelssohn, amikor Bachot adott elő, még nem törődött annyira „a zeneszerző akaratával”, mint azt ma gondoljuk. Az volt a hozzáállása, hogy mi az, amit használhatunk belőle, mi az, amit nem. Először Toscanini jelentette ki, hogy a legfontosabb a zeneszerző akarat. Vele kezdődött el az a fajta karmesterség, amelyik már nem zeneszerzés. Toscanini a zenetörténet legnagyobbjainak egyike, de szerintem az általa kialakított új előadó-művészeti stílus mára már kezd zsákutcává válni. Vallást csinált a zeneszerző akaratából. Ez részben mindannyiunk vallása, én is ebben nevelkedtem. A rendezők viszont úgy gondolkodnak, mint Mendelssohn. Ők azt mondják, hogy itt van ez a sok generációval ezelőtt készült darab, mi az, amit meg tudok mutatni belőle a mai generációnak. Ez a rendező ideológiája. A karmesternek más az ideológiája. És a két ideológia összecsap.

– *De a karmester ideológiája is fikció, hiszen az eredeti hangzásképp sem állítható elő. Nem is tudjuk, milyen volt. Másfajta a hangszer, mindenütt más az akusztika. Egy interjúban említetted, hogy amikor a Jürgen Flimm rendezte Ringet vezényelted Bayreuthban, és az Erdei madár hangját „alakító” énekesnő a színpadon énekelt, ez kihívás volt, hiszen Wagner ezt a színpad mögé írta elő, ami úgy egészen másképp szólt. Ráadásul a Festspielhausban tabu az akusztika. Lehet így ragaszkodni valamilyen eredetinek vélt hangzásképphez?*

– Nem lehet, és nem is kellene. Olyan lenne, mintha egy megdermedt pillanatfelvételt őriznénk tovább. Ha korabeli logikával gondolkodom, abszolút nem probléma más módon oldani meg az Erdei madarat. Wagner idejében az előadás állandóan alakult a próbák alatt. Alakultak a hangok, és változott a szöveg. Ma azt mondja a rendező az egyik szereplőnek, hogy ne onnan énekeljen, a színpadnak arról a részéről, hanem innen. Annak idején ilyen esetben a karmester azt mondta, jó, akkor ezt a két ütemet hangszereljük át, vagy hagyjuk ki. És helyette írt egy másik zenét, mert így lett jó és egységes az előadás. Később ez a zene rögződött. A probléma az, amikor egy ilyen rögzített helyzet túl szép, nem lehet elszakadni tőle. Én sem tudok elszakadni a *Don Giovanni* vagy a *Varázsfuvola* pillanatképeitől. Attól, ahogy azt leírták és előadták. Ez olyan, mint egy

Biblia. Megpróbálom elérni, hogy ne változzék, mert számomra azáltal, hogy ismerem és szeretem, minden egyes eltérés csalódás és vereség.

– *Milyen eltérésre gondolsz? Tudnál olyan példát mondani, ami számodra elfogadhatatlan?*

– Nemrég volt egy ilyen esetem, amikor kiborultam Münchenben, ki akartam szállni, és csak azért nem tettem, mert a szememre vetették, hogy miért nem tájékoztam előre, hiszen az előadás – a *Don Giovanni* – korábban is műsoron volt. A rendezés szerint a második felvonásban Donna Elvira tudja, hogy Leporello öltözött be Don Giovanni ruhájába, vagyis átlát az álruhán. De ebben az esetben a szextettben annak, hogy „pietà, pietà!”, vagyis hogy védi „Don Giovannit” a többiek bosszújától, semmi értelme sincs. Nekem ez nagyon fontos rész, nem tudom úgy vezényelni, hogy ne legyen őszinte. Persze ha a rendező kellően megmagyarázza, hogy miért csinálja, bele tudok valahogy menni, de akkor is fáj. Lehet, hogy az ilyesmi nem egészséges, lehet, hogy elfogult vagyok, mint a legtöbb karmester. Olyan ez, mint amikor a sebész nem operálja meg a saját családtagját. Előfordulhat, hogy bele kell metszeni az operába, mert attól kel életre, de mi nem tudjuk megtenni, mert az a mi húsunk és vérünk.

– *Talán az járhatott a rendező fejében, hogy Elvira szégyelli a színlelését, és ezért veszi védelmébe a „bűnöst”?*

– Önmagából kifordult, örült alaknak akarta mutatni, aki tudja, kivel van dolga, mégis beképzeli magának, hogy az maga Don Giovanni. Elmagyarázták nekem, csak nem tudtak meggyőzni. Pontosan tudtam, hogy nem arról van szó, amit el akarnak velem hitetni. A rendező egyszerűen nem érezte, hogy itt mi történik a zenében. Én megsértődtem a „családtagok” nevében amiatt, hogy a rendező nem szereti a szextettet. És aki a *Giovanni* szextettjét nem szereti, az egyéb aljasságokra is képes. Ezek érzelmi dolgok. Azt kérdeztem, minek kell ide a *Don Giovanni*. Ahhoz, hogy egy érdekes és jó opera-előadás jöjjön létre, nem kell egy túl jó opera, aminek minden üteme szentség. Épp az ellenkezője kell. Akkor állítsunk össze egy zenét abból, ami oda való, keressünk innen meg onnan, ahogy a filmzenészek is összeállítanak valamit.

– *A példád az apró érzelmi finomság megnyilvánulása, megkockáztatom, hogy egy kivülről észre sem veszi. Sokkal inkább azok az esetek vitatottak, amikor az ortodoxiától való eltérés a szöveg és a látvány éles ellentétében jelentkezik.*

– Elvileg igaza van Pál Tamásnak abban, hogy ha egy darabot nem ortodox módon adnak elő, megváltozik az értelme. Csakhogy nem lehet mit csinálni. A *Così fan tutte* elején, amikor a nő hűségéről van szó, és a két férfi azt éneklé Alfonsónak, hogy ha nem hiszed, hogy a nők hűségesek, akkor húzd ki a kardodat, akkor ebben benne van, hogy kihúzza a kardot. Mozart a kardkihúzást pontosan illusztrálja a vonós tizenhatodokkal. Ha a végéskig ortodoxok akarunk lenni, akkor szükség van a kardra, nélküle nem érvényes a zene.

– *Pál Tamás a Faust példáját hozza föl, aki méregpohárról énekel, de Alföldi rendezésében pisztollyal akar öngyilkos lenni. Én ezt bagatellnek gondolom. Sokkal lényegesebb az öngyilkossági készletés mint állapot létrehozása. Ha minden korabeli tárgyhoz ortodox módon ragaszkodnánk, múzeumi előadások jönnének létre. Ennyire a közönség sem ortodox.*

JOBBRA:
A Hermann házaspár
rendezte
Così fan tutte



LENT:
Senta a képzeletbeli
Hollandival
(Harry Kupfer
rendezése)

JOBBRA LENT:
Clari-tapsrend
(Cecilia Bartoli és
Fischer Ádám)



Wilhelm Raab felvétele

– Alapvetően érzelmekről van szó. Elvirának ambivalens érzésekkel, féltékenyen kell szeretnie Don Giovannit, enélkül nincs darab. Ebből rá kell ismerem a saját féltékenységre. Hogy a szereplők milyen ruhát viselnek, modern vagy régi világban élnek, az teljesen mindegy.

– Egy interjúban azt mondtad, hogy a modern vizualitást szereted, csak az átértelmezéseket nem, különösen a számodra legfontosabb művek esetében. „El a kezzel a Don Giovannitól!”

– Nem ezt mondom. Az alapbaj, hogy a mai gyakorlatban az akusztika szentség, a vizualitás pedig modern módon átalakítható. Ez skizofrén előadásokat hoz létre.

– Vagyis a Don Giovannihoz is „hozzá lehet nyúlni”.

– Erről beszélek egész idő alatt. Nem lehet úgy előadni Mozartot, ahogy a maga idejében előadták. Az ember hiába akarja harmincéves korában azt a biciklit, amit öt éves korában nem kapott meg. Mit tudsz kezdeni a három zenekarral a báljelenetben? Ez arról szól, hogy a különböző kasztok különböző

táncokat járnak. Ha ezt egy az egyben fölállítod, ma nem fogják érteni. Szerintem ma senki nem tudja a karmesteren kívül, sőt, a karmester sem, hogy Mozartnak hány színpadi zenésze volt. Sok nem volt, az valószínű. A menüettben vannak kürtök, oboák és vonósok. A második zenekarban vonósok, és a harmadikban is, plusz kürtök. Mozart ezt úgy oldotta meg, hogy a menüettzenekar kürtösei átmennek a másikba, és ott játszanak háromnyolcadban. Szerintem ezt a szakemberek kilencven százaléka sem tudja, mert sohasem láttam színpadon. A zenekari tagok sem tudják. Ott állnak a menüett

nem szórakozik, hanem kultúrkinccset fogyaszt. Ezért itt sokkal jobban bejönnek a konvenciók. A konvenciók megsértése általában probléma, csak hogy nemzetközi viszonylatban sincs tisztázva, mi számít „sértésnek”. Itt volt a Claus Guth-féle Don Giovanni. Egy lelkileg és testileg véresre sebzett ember halál előtti örült, romboló és önpusztító menekülése önmagától, a világtól, a tettei elől. Mozart nem ezt írta meg, de ez „benne van” a Don Giovanniban.

– Semmi baj sincs ezzel elvben, akkor sem, ha nem erről szól a zene. Megmarad érdekes színházi eseménynek. De ezt senki sem meri bevallani. Az inkvizíció



A Traviata Andrea Breth rendezésében

kellős közepén mint kürtök, játsszák a háromnyolcadukat. Megkérdem tőlük, miért kezdenek egyszer csak háromnyolcadban játszani. Fogalmuk sincs, csak a hangokat játsszák. A zenének az adja az értelmét, hogy a harmadik zenekar koncertmestere odamegy az első zenekar kürtöseihez, és szól nekik, hogy jöjjenek át hozzájuk „besegíteni”, mert nincs elég emberük. Ezt bele lehet rendezni a darabba, ebben az esetben azt csinálom, amit Mozart akart. De ki a fenét érdekel az ilyesmi? Ha száz százalékgig ortodox vagyok, egyúttal teljesen időszerűtlen is. Amikor az utolsó képben a Figarót játssza a házi zenekar, az annak idején egy aktuális vicc volt pár hétig, aztán elfelejtődött. Ha ugyanúgy csinálod, az ma nem jelent semmit.

– Mindenfelét ki szoktak rá találni, például táskarádiót.

– Semmi baj a táskarádióval, de nem lesz rá reakció, nem fog nevetni a közönség, mert nem ismer rá az önparódiára.

– A magyar néző, ellentétben a nyugatival, általában nem nevet a legviccesebb dolgokon sem, amin máshol hullámokban kacagnak, mert mereven néz operát, úgy, mint aki

hőhérai és áldozatai egyaránt azt mondták, hogy ők a valódi igazhitűek. A rendező is azt hangoztatja, hogy igazhitű, és csak azt akarja, amit a zeneszerző. Holott nem muszáj azt akarni. A rendező létrehoz egy előadást, ami önmagában lehet jó. Marthaler nem titkolja, hogy nem a darabot játssza, hanem a saját gondolatait.

– Brook sem a Carment rendezte, hanem a Carmen tragédiáját.

– Ez is teljesen rendben van. Csalódnai azok fognak, akik úgy szeretik a Carment, a Don Giovannit vagy a Fideliót, ahogy megszokták, és valami mást kapnak helyette. Akkor azt mondják, csalás. De a színház értelme soha nem az, hogy valamilyen várakozással menj be, hanem az, hogy beülsz, és kapsz valamit, ami jó.

– Egy zenésznek és operai szakembernek egyaránt kiváló művész azt mondta Katharina Wagner Erkel színházi Lohengrinje után, hogy elveszi a néző boldogságát.

– Milyen néző boldogságát?

– Aki nem kapja meg ezt a misztikus, gyönyörű történetet.

– Aki ezt mondja, eleve tudja, mit akar látni.

– A Lohengrin szerelmi kettőse elején hangosan fölnevettem, mert a boldogság áhítatát sugárzó újházások helyett két, egymást idegesítő ember énekelt. Egy fiatal pár ült előttem, és dühösen hátrafordultak, hogy mit nevetgélek.



FENT: A Guth-féle sebesült Don Giovanni
LENT: Kovalik Balázs Aida-rendezése Zágrábban
JOBBRA FENT: A Ruszalka Stefan Herheim rendezésében

A végén megkérdeztem tőlük, tetszett-e neked az előadás. Mondták, hogy nagyon. Nem zavarta őket, hogy ezek ketten ott fent láthatóan nem szeretik egymást? Nem, miért, kellett volna? Ők most látták először, nem tudták, hogy „mást kellett volna látniuk”.

– Ez alapvető dolog. A színház mindig kortárs, mindig változik, szinte naprakészen, az adott estére. A rendezők e szerint az elv szerint dolgoznak – egymásnak. Jön hozzám az egyik, és olyasmiről beszél nekem, amit én nem tudok, máris védekezik valamivel szemben, amivel nem is támadtam. Ő abban érdekelt, hogy változtasson, én abban, hogy „hithű” előadást hozzak létre, ami viszont ellentmond a színház szellemének.

– *Úgy érzem, hogy megérted a korszellemet, de közben fáj neked.*

– Fáj nekem, de nem lehet mit tenni, és nem is lenne igazi színház, ha úgy játszanák a *Don Giovannit*, mint kétszáz évvel ezelőtt. Természetesen annak a nézetnek is lehet igazsága, hogy klasszikusokat csak klasszikus,

korhű előadásban szabad előadni. Ez azzal járna, hogy – mivel, ugye, kilencven éve nincs új, népszerű opera – az operajátszás ma csak a „klasszikusokat klasszikusan” elvét jelenthetné. A közönségnek mindig lesz olyan kemény magja, amely csak ilyen előadásokra járna. Csakhogy ha az operajátszás múzeum marad, akkor az operába is annyian fognak járni, mint a múzeumokba, és ez a nézőszám nagyságrendekkel kisebb, mint amiből a mai, főleg Németországban létező operajátszási struktúrát fenn lehet tartani. Akkor sok operaházat be kellene zárni, összeomolna minden, zenészmunkahelyek szűnnének meg tömegesen, abbamaradna az utánpótlásképzés. Ez az, amit senki nem mer igazán



bevállalni. Engem boldoggá tesz egy remekmű hagyományos, akár koncertszerű előadása is, de a közönség nagyobb részének ez nem elég. Ennek a letagadása önbecsapás, amire sajnos hajlamos a klasszikus zenei világ.

– De akkor mi az optimális „színházi” megoldás?

– Megmondom, mikor jön létre igazi színház. Amikor nem aránytalanul jó a zene. Csináltam egy Paisiello-operát Zürichben, a *Ninát*, nagyszerű előadás volt. Utána pedig Halévy *Clari* című darabját, az is remekül sikerült. Senki sem ismerte az eredetit. Úgy nyúlhattunk bele, ahogy szükségesnek tartottuk. Paisiellóba beletettünk egy extra Mozart-áriát, mert tudtuk, hogy Mozart is írt Paisiellónak, és mert egy Bartolinak Paisiello is írt volna egy új ariát. Az Halévy-operába is belekerült az a hárfás ária, amit Rossini *Otello*jából vettünk át, föl is dobta. Úgy készítettük az előadást, mint régen: kvázi megszerkesztettük a darabot aszerint, hogy melyik hang szólt jól.

– Általános elvárás, bár mostanában ez alól is egyre több a kivétel, hogy az ismeretlen vagy kevésbé ismert operákkal

„bármit lehet csinálni”, de a népszerű, nagy slágerdarabok tabuk. Andrei Șerban mesélte el, hogy annak idején a Metropolitanben boldogan hagyták „szórakozni” a Benvenuto Cellinivel, de a *Faust* előtt figyelmeztették, hogy semmi eredetieskedés, és amikor nem vette figyelembe, botrány lett. Pedig épp a remekművek azok, amelyeket a kor szellemében kell megszólaltatni, hiszen azért remekművek, mert örök érvényűek és naprakészek. Velük szemben mégis a „prima la musica, poi le parole” elvet kell érvényesíteni.

– Számomra mindig azok voltak a legjobb produkciók, amelyekben tudtam kezelni a zenét, és a zenének nem volt kiemelt pozíciója az előadáson belül.

– Sohasem a zenével van probléma, bár újabban már ahhoz is hozzányúlunk, hanem a szüzsével. A nürnbergi mesterdalnokok problémát okoz a németeknek, mert szeretnék úgy eljátszani, hogy ne a német kultúra és ezáltal a németiség felsőbbrendűség-tudata jöjjön ki belőle. A ti ideji MűPa-előadásotok a rendező Michael Schulzcal is erre futott ki: a nagy nemzeti apoteózis helyett egy kedélyes bajor sörfesztyáállal végződött.

– Nem volt vele meglegedve, tulajdonképpen szégyellte, hogy nem nagyon tudott vele mit kezdeni.

– *En ezt jónak láttam, mert megértettem a szándékot, és az adott színpadi lehetőségekhez képest profi módon volt megcsinálva. Katharina Wagnert is lehet vitatni, de a gondolat koherenciája és a kivitelezés színvonala a rosszul megcsinált, konvencionálisan üres előadások elé helyezi. A Messterdalnokokat is, a budapesti Lohengrint is.*

– A Lohengrin első felvonása szerintem érdekes volt. A berlini fal lebontása mint ötlet: új dimenzió. Senki sem hitt benne, hogy ez bekövetkezik. Ez nekem nagyon bejött. Viszont lehet, hogy Budapesten ez nem volt olyan élmény, mint azoknak, akik ott voltak Németországban, amikor megnyitották a falat. En ott voltam. Ez nagyon emberi dolog az előadásban. Sokszor előfordul, hogy valaki nagyon szépen kitalál valamit az elejére, de ahogy halad előre, ugyanaz már kevésbé illik a későbbiekre. Ilyenkor történik a baj. A második és harmadik felvonás már nem volt olyan erős, mert nem tudta végigvinni a gondolatot. A csalódást, hogy Lohengrin olyan, amilyen. Az elején az ember örül, hogy forradalom van, és itt egy fiatal Orbán Viktor, és akkor most nézzük meg, hogy a végére mi lett belőle. Hát igen, az lett, amilyenek ismerjük, de ez érzelmileg nem elég. Lehet, hogy többször kellett volna megnézni az előadást, de az volt az érzésem, hogy csak az első felvonást gondolta végig, az volt a koncepció.

– *Ebből azért azt látom, hogy az átértelmezést nem eleve, „zsigerből” utasítod el. Meg lehet fogalmazni általánosságban, hogy mi az, amit ab ovo elutasítasz?*

– Akkor van baj, ha az alapvető érzelmek nem jelennek meg. Ha megjelennek, attól kezdve azt csinálisz, amit akarsz. Aida szereti Radamest, Radames szereti Aidát, és Amneris féltékeny. Ennyi. A háttérben ott a pénz, a dicsőség, a háború, ami eltérhet a megszokottól, a vallási és ideológiai vagy éppen „szocialista realista” beállítottságnak megfelelően, lehet polgárháború, vallásháború vagy akármi. De a másik oldalon ott a szerelem. Annak meg kell jelennie, és akkor vagyok dühös, ha ezt valaki fölborítja. Ha nem mutatja meg nekem, hogy a hős örlődik a két véglet között.

– *Ez nagyon megnyugtató, mert Kovalik Balázs zágrábi Aidájában éppen hogy nagyon erős a szerelem, ezt még sohasem láttam ebben az operában. Nehéz is hitelesen megcsinálni, mert a szerelmesek először a harmadik felvonásban vannak kettesben, és rögtön konfliktushelyzetben, hiszen előzőleg hivatalosan kihirdették Radames és Amneris házasságát. Kovalik viszont az előjátékban Aida és Radames között beállít egy intim, nagyon gyengéd szerelmi jelenetet. Ezzel szemben a háború minden eddigi hősiesség, dicsőséges, honvédő diadal és díszszemle helyett igazi mocskos öldöklés, emberáldozat, etnikai tisztogatás, és az uralkodó elit cinikus nacionalizmusa. Ettől Radames tudathasadása még drámaibb. Megkockáztatom, hogy bár nem láttad, az előadás megfelelne az operaszínházról vallott felfogásodnak. Viszont afelől sincs kétségem, hogy az ortodox operavallás híveinél kiverné a biztosítékot.*

– A háborúval sokan játszanak az Aidában. Volt egyszer egy nagy összeveszésem, amikor Hitlerrel mutatták filmen a bevonulási induló alatt.

– *Az illusztráció. De Kovalik nem illusztrál, hanem megjelenít, és nem történelmi analógiát hoz föl példának, hanem a mindenkori háborús pszichózis kvintesszenciáját*

mutatja meg. A nagy bevonulás a politikai elit orgiája, és közben látjuk az etnikai tisztogatást. Mi közünk ma egy díszszemléhez, amelyen kötéltre fűzött néger foglyokat hajtának föl? Peter Konwitschny bécsi Don Carlos-rendezésében az Operaház közönségforgalmi tereiben zajlik az „autodafé” – ez is az elit fogadása –, amit megzavarnak a „flamand” tüntetők, elfoglalják a nézőteret. A jelenet alatt nyitva vannak az oldalajtók, a nézők tetszés szerint ki-be járnak, bentől élőben, az előcsarnokban képernyőn követhetik az eseményeket.

– Hallottam róla, azt mondták, azért volt borzalmas, mert megzavarta, élvezhetetlenné tette a zenét. Ez nem az a Don Carlos, amit az ember gyerekkora óta vár.

– *Igen, a nézői elvárás, amelyet már említettél. Viszont azt is mondtad, hogy karmesterként azokat az előadásokat szereted, amelyekben a zenének nincs kiemelt pozíciója. Kényes téma: a zene mint szentség. Azt mondog, Mozart idejében átírták, Toscanini óta – többnyire – nem, de már ez sem egészen biztos. Viszont sokan, például Fodor Géza, óva intettek tőle. Ő többször leírta, hogy ha megtörténik, az lesz a vég kezdete. Márpedig vannak rá jelek, hogy megtörténik. Kinek van igaza?*

– Ha elsőrangú a zene, akkor Toscanininek.

– *De ugyanaz a zene sem ugyanaz, ha más karmester vezényli.*

– Ma mi is sokkal kevesebbet nyúlunk bele a zenébe.

– *Tempók?*

– A tempónak mozognia kell! Az, hogy a tempómozgásokat mennyire fontosnak tartom, ki fog derülni abból a most megjelenő új, koppenhágai Mozart-kiadásból, amelyen hat vagy hét évig dolgoztunk, és az összes Mozart-szimfóniát tartalmazza. A belegyorsítások és belelassítások alapvető fontosságúak. Eddig csak lustaságból nem csinálták, mert azt mondták, hogy ha nincs odaírva, akkor nem is kell. A dinamikai hangsúlyokat, a pianót és fortét is sokkal szabadabban kezelem, mint mások. Egy helyen „átinterpretáltam” két hangot a Linzi szimfóniában. Egyszerűen akkor és ott nem szólt jól az akkord. Akkor eldöntöttem magamban, hogy mivel Mozart nem írta oda, hogy az C alto vagy C basso trombita, játszhatjuk a hangokat egy oktávval feljebb is. Sokkal szebb lett az egész.

– *Az inkvizíciót vonja a fejére, aki észrevehetően változtat?*

– Sajnos a legsötétebb középkorban élünk. Mondhatom azt, hogy Jézus Krisztus nem volt Isten? Azt kell mondanom, hogy a Jézus Krisztus istenségét azzal tudom legjobban leírni, ha embernek ábrázolom őt. A saját világomból nem tudok kiszállni.

– *Kesselyák Gergely Don Giovanni-rendezésében a záró szextettet kórus énekelte, nyilván a Fidelio-finálé vagy a 9. szimfónia feloldó örömnünepének mintájára. A rigorózan hozzáértő kritika nehezen fogadta el.*

– Nem olyan nagy baj, ha valaki kóruossal énekelteni.

– *Elég jelentős változtatás...*

– Persze. De sok rendező ennél jóval többet változtat. En az említett kettős mércét – a zenei és a színházi ideológia ellentétes felfogását – sokkal nagyobb bajnak tartom. Emiatt nem értjük meg egymást. En a változtatás híve vagyok, főleg ha nem túl jó a zene. Akkor jobb a lelkiismeretem.

– *Egy salzburgi Szóktetés a szerájából-előadásban Szelim pasa klubdelután tartott, és török zenével kedveskedett*



1. A Don Giovanni fináléja
Kesselyák Gergely rendezésében
2. A Don Carlos Peter Konwitschy
rendezésében
3. A Schilling Árpád rendezte Rigoletto
Münchenben
4. A nürnbergi mesterdalnokok
a MŰPában

a bentlakóknak. Mozart abbamaradt, aztán folytatódott...

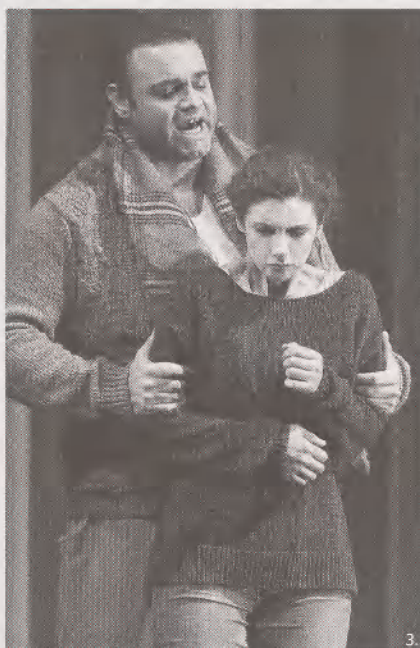
– Miért ne, ha ettől az eredmény jobb lesz? Csak az a baj, hogy általában nem lesz tőle jobb. A változtatásoknak következményeik vannak. A *Così fan tutte* egyes előadásiban a nők tudják, hogy az „albán” udvarlók az áruhás vőlegényeik. Rendben, de akkor ezt nemcsak másképp kell játszani, hanem másképp kell vezényelni is, és ez az, ami engem zavar, sokkal inkább, mint az, hogy hol játszódik a darab. A Herrmann házaspár, Karl-Ernst és a felesége így rendezték meg. Szerintük ez arról szól, hogy a nők megpróbálják belerángatni magukat az illúzióba. Nekem ez nem meggyőző. Sokkal rosszabbnak tartom, mint azt, ha a darab a Holdon vagy egy mocsárban játszódik.

– Nyilván nem tartják hihetőnek, hogy a nők egy öltözék miatt nem ismerik föl a szerelmüket.

– Az álruha hagyományos színpadi konvenció...

– ...amit hagyományosan elfogad a néző.

– Egyszer írtam erről. Az a baj, hogy hétköznapi realista módon képzelik el a cselekményt, holott úgy kellene, mint egy álmot. A *Rigoletto*-ban Gildát megölik, aztán egyszer csak föléled, elénekel egy rendkívül nehéz duettet, és utána megint viszszaal. Ezt a németek a XIX. században természetellenesnek tartották, és inkább kihagyták a végéről a kettőst apa és lánya között, ami a legnagyobb baromság, mivel ez csodálatosan szép duett. Ma már nem hagyná ki senki. Két rendezői megoldás van rá. Az egyik, hogy úgy történik, mint a mesében vagy az álomban, ahol el lehet fogadni igazságként, hogy valaki föléled és viszszaal. Vagy elkezdenek tudományoskodni, eszerint van olyan orvosilag igazolt szúrásirány, amittől nem rögtön következik be a halál.



Mezey Béla felvétele

Wilfried Hósi felvétele

Pető Zsuzsa felvétele

Na, ez az, amivel az idegeimre mennek. Megpróbálják betuszkolni a történetet a realista színházba

– Schilling Árpád szürreális költői megoldást választott müncheni Rigoletto-rendezésében. Gilda a végén kilép a saját holttestéből, föláll, és elsétál. Mondhatni, a virtuális, örökkévaló énje énekel. Rigoletto pedig a képzeletbeli holttest fölött zokog. Egyébként ez is színházi konvenció, számos előadásban sétálnak így el a halottak, és térnek vissza esetleg több jelenettel később mint néma tanúk. Az álom is konvenció. Annak idején Ponnelle Izolda visszatérését a harmadik felvonás végén Trisztán víziójaként rendezte meg. Kupfernél pedig a Hollandi volt álomfigura, Senta képzeletének szülötte. Azóta olyan sokan csinálták így, hogy a bolygó hollandi tavalyi bayreuthi felújításának rendezője kijelentette, elege van az álmokból, nála a címszereplő nagyon is valóságos. Ez az újabb kori operai rendezéstörténet: tézisek és antitézisek története.

– Vannak darabok, amelyeket állandóan álomnak rendeznek. Például *A varázsfuvola*, a kigyótól kezdve. Ez is lerágott csont lett.

– Visszatérve a zene átírásának kérdésére: Márton Dávid a drezdai Állami Színházban megrendezte *A Rajna kincsét* néhány hangszerrel, énekes és prózai színészek szereplésével, teljesen fölforgatva mindent, összevissza sorrendben, zenekari részeket zümmögő kórusral helyettesítve. Nagyon élveztem – egy bécsi változatot láttam belőle az Ünnepi Heteken –, és nem volt belőle botrány.

– Ha nem állítja, hogy ez Wagner műve, akkor senkit nem ér csalódás. De általában azzal csalogatják be a közönséget, hogy az eredeti címet írják ki.

– Rheingold címen ment. Szerintem nincs értelme felháborodni és rendőrért kiabálni. Egyetlen opera eredeti partitúrája sem semmisül meg attól, ha másképp adják elő. *Duchamp* sem az eredeti Mona Lisát festette át bajuszosra. Mondjuk, a németek már hozzászoktak a legdrasztikusabb kiforgatásokhoz.

– Azért, mert náluk túl sok az opera.

– A botrány előbb-utóbb elül. A Boulez–Chéreau-Ring mekkora fölháborodást keltett, aztán etalon lett belőle.

– De vannak, akik azt hiszik, hogy valami a botránytól lesz jó. Nem minden jó, ami botrányos. Meg kell mondani, ha rossz. Semmi sem azért rossz vagy jó, mert követi vagy elveti az elveket. Persze nekem annyira fontos a *Don Giovanni*, hogy ember legyen a talpán, aki eltávolodva tőle valami újat és szebbet tud vele mondani. De én elfogult vagyok, mert zenész vagyok. Mi, zenészek nem azért vagyunk, hogy a művészet problémáit megoldjuk. Mi az általunk érzett igazságokat próbáljuk megvalósítani. Hogy ez tetszik-e vagy sem, nem a mi dolgunk, hanem a kritikusoké és a zenei menedzsereké. Ezért nem szeretek menedzserpozícióba kerülni. Amikor vezető pozícióban vagyok, nem lehetek művész. Művészként kitűzhetem magam elé, ha valamit szeretnék megvalósítani. Igazgatóként vagy intendánsként nem szabad megtennem, mert fönáll a veszély, hogy önmagamot csapom be. Ahelyett, hogy bevallanám: azért tűztem ki egy darabot, mert szeretném elvezényelni, mindenféle igazolásokat találok ki, például hogy a közönségnek ez kell. Magyarázok, hogy mit miért csinállok. Az az ideális, ha a karmester karmester marad, az intendáns pedig ellenőrzi őt. A magam dolgában lehetek szubjektív. Ha viszont mások életsorsába szólok bele, akkor nem.

– Ha meghívnak vezényelni, kapsz hozzá rendezőt?

– Valószínűleg a rendezőt hívják először. De ez sem egyforma, más Bécsben, mint – mondjuk – Brüsszelben. Az intendáns eldönti, hogy milyen irányba viszi a színházat, és aszerint szerződteti a művészeket.

– Hogy indulsz neki egy új előadásnak? Gondolom, nem úgy, hogy ismered a darabot, és reprodukálod a tudásodat.

– Például a *Traviatát* teljesen át kellett értékelni Brüsszelben. Egész másképp vezényeltem, mint korábban. Másképp nem működött volna.

– Ezt hogy kell érteni?

– Andrea Breth, a rendező az elején nagyon bizonytalannak akarta láttatni Alfredót, ehhez nekem sokkal halkabbra kellett vennem a zenét annál, ahogy meg van írva. Amikor Alfredót dühroham fogja el, jobban belegyorsítottam.

– Eszerint nem fikció a harmonikus együttműködés.

– Jó esetben nem. Mindketten elmondjuk, hogyan képzeljük, milyen megoldások lehetségesek, és együtt eldöntjük, melyik jobb.

– Előfordulhat, hogy meghallgatod, mit akar a rendező, és esetleg azt mondd, hogy ebben nem tudsz részt venni?

– Megeshet. Megnézek egy rendezést az illetőtől, és nem vállalom a közös munkát. Az intendáns rizikója, hogy kiket próbál összehozni. Például Stefan Herheimmel nagyon jól dolgoztunk együtt a *Ruszkán*, és lesz egy közös periódusunk, eldönthetjük, mit akarunk csinálni. Herheim fantasztikusan jó rendező. Azt mondtam neki, olyan darabot csináljunk, amit én szeretek ugyan, de nem nagyon. Most úgy néz ki – még nem végreles –, hogy *A bűvös vadászra* esik a választásunk, amit szeretek, de nem tartom kőbe vésett szentségnek. Könnyebb dolga lesz, mondtam, mintha a *Fideliót* csinálnánk, mert nem fogom úgy érezni magam, mint a sebész, aki a családtagját operálja.

– Herheim általában bonyolultan és aktuálisan értelmezi a darabokat. Vizionál, de mindig kapcsolódik a valósághoz, a körülöttünk levő világhoz.

– A brüsszeli *Ruszkának* olyan volt a színpadképe, hogy ha kimentél a színházból, ugyanabban a stílusban épült házakat láttál, és ugyanazt a leromlott prostituáltnegyedet. Amikor a rendezést elvitték máshová, ott már nem hatott úgy.

– Az időbeli elmozdulásoknál fokozottan így van. Az általad említett *Traviata* egy mai, meglehetősen perverz bordélyban játszódott. *Violetta* ma nem lehet finom társasági kokott, mert ez annak idején egyfajta társadalmi szerep volt, luxusprostituált, aki egyszerre megvetés és csodálat tárgya. Ma nincs ilyen, mást kell kitalálni helyette.

– Az a baj, hogy a társadalmi megvetést ma már nem értik meg. Jön az apa, és azt mondja, hogy amíg nem szakítasz a fiammal, addig a lányomat nem tudom férjhez adni. Erre ma azt mondjuk, hogy ha valaki ezért nem veszi el a lányt, akkor ne is vegye.

– Szerintem az operai szüzsék konvencióját el kell fogadni. Ettől még föl lehet ruházni őket a mai élet és viselkedésmód konvencióival. Nem kell félni a korok közötti feszültségektől.

– Érzelmeket kell játszani. Ami a konvenciókat illeti, azokat nem mindig a szellemi kihívás töri meg, hanem a szomszéd színház. Az, hogy harminc percre van egy másik operaház, amelyik ugyanazt a darabot játssza.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOLTAI TAMÁS