

ez a felgyorsulása és leállása nem más, mint a *feltartóztatathatlan vég* dinamikája. Ahogyan a kínai írásjelek ecsetvonásai is addig a pillanatig tartanak, amíg a kalligráfus fel nem emeli az ecsetet a papírról. Amikor a kínai színész elindít egy mozgást, tudja, hogy milyen mozdulatnál áll majd meg – a zene pedig a gyorsulásával jelzi, hogy melyik az a pillanat, amikor meg kell állni. A kínai színész számára kimérhető a mozdulat, a pillanat vége. Kimérhető, hol áll meg a Lady Anna kezébe adott kard az első felvonás második jelenetében. *[Mi nem tudjuk kimérni, és sokszor el sem hisszük, hogy eljön. Azt sem, hogy eljött.]*

Qian Zhonshu, az 1998-ban elhunyt író és irodalomtörténész tavaly angolul is kiadott, *Patchwork: Seven Essays on Art and Literature* című tanulmánygyűjteményének egyik fejezete Lessing *Laokoónját* értelmezve (Duncan M. Campbell fordításában, Leiden–Boston–Singapore, 2014, 79–113. oldal) arról értekezik, hogy annak ellenére, hogy az európai és a kínai esztétikák egészen más fogalmi keretek közt kanonizálódtak, műfajfogalmaink például egészen elütnek egymástól, bizonyos esztétikai jelenségek különös módon mégis mutatnak valamiféle rokonságot. Lessingnek a *Laokoón-szoborcsoport* végtelenségbe merevedett halálos vonaglása, a szobrászat, a festészet és a színház kapcsán kifejtett *tér–tárgy–forma* fogalmai – lévén a térhez kötött művészi formákról beszélünk – a tradicionális kínai

színház kifejezőformáihoz talán még közelebb is állnak, mint a Lessing után megváltozott európai színházi tradíciókhoz. Qian Zhonshu a Lessingtől való eltávolodás kapcsán Diderot-nak az 1761-es udvari kiállításról (*Salon de 1761*) szóló beszámolóját idézi. Diderot – írja Qian Zhonshu – figyel a mozgást ábrázoló szobrászat egyik paradox jegyére: egy nyilazó Cupidót nézve rákérdez – az európai elme számára *ironikusan*, kétséges azonban, hogy a kínai professzor meglátta-e itt az iróniát –, vajon miért van az, hogy a Cupido-szobrok és -festmények sosem ábrázolják a nyíl célba találását, miért csak a nyílvesztő kilövése előtti utolsó pillanatot. A Lessing utáni európai elme számára a mozdulatsor eleje, a *tett előtti tétovázás*, a távol-keleti számára pedig – a Lessing előttivel még analóg módon – a mozdulatsor vége (illetve a megszakítása), a *tett elkövetése utáni zavarodottság* töltődne fel esztétikai értékkel. Wang Xiaoying III. Richárdjában egyetlen lassuló tempójú jelenet van: Richárd haldoklása, Zhang Dongyu egészen európaias színészi bravúrja.

[Tamás dicséri a színészt. Ekkor már a Kossuth és a Szent László utca sarkán állunk, az imént jöttünk át a zebrán. Elbúcsúzunk. Ő megy balra, a szállására, én egyenesen tovább, az enyémre. „Kár, hogy nem tudsz maradni holnapig... a Bocskári Vízkeresztjére...” Majd legközelebb, mondom. Mert nem tudom, hogy nincs legközelebb. Vége. Valahogy lesz.]

Kolozsi László

Bartók plusz Rémálom

MISKOLCI OPERAFESZTIVÁL, 2015

Nemcsak Andersenről, de a gyerekirodalom számos nagynevű szerzőjéről derült már ki, hogy sajátosan viszonyult a nemiséghez. A szívfacsarás bajnokának, Felix Saltennek legkedveltebb hőse, Bambi is egészen más színben tűnik fel előttünk már akkor is, ha az eredeti, a szexuális aktusra a legkevésbé sem homályosan utaló szöveget vesszük kézbe, akkor meg végképp, ha tudjuk, hogy a budapesti születésű szerző meséje mellett legolvasottabb könyve a nyolcéves kis bécsi kurtizán életét tárgyaló mű. A sajátos fantáziavilága miatt is kissé furcsa *Alice*-történetek matematikus szerzőjénél, Lewis Carrollnál több száz meztelen lánykát ábrázoló fotót leltek fel a hagyatéék gondozói (bár ő valószínűsíthetően nem létesített szexuális kapcsolatot a modellekkel), és pedofiliával vádolták a prűdnek mondott vik-

toriánus Anglia erkölcsvédőmezői a *Pán Péter* szerzőjét, J. M. Barrie-t is. Andersen életéről is többet tudhatunk annál, mint hogy a rút kiskacsa meséje önéletrajzi ihletésű: a nagy dán meseíró a naplójában tárta fel személyiségének némileg ijesztő mélységeit. Kétségtelen, nemcsak a német romantika alkotásai-ból, de sajátos, enyhébb perverzcióktól nem ment világából is merített, amikor mesét szőtt. E. T. A. Hoffmann és Hauff, a két legismertebb német romantikus szerző, akit – nem mondhatni, hogy joggal – meseíróként is szívesen emlegetnek, a lélek tárnáiban folytatott munkája során nem kevés rémálmodhozott a felszínre.

Andersen mintha élvezetét lelte volna a gyengébbek, az elesettek, a jó bukásának megmutatásában. Csányi Vilmos etológus szerint az ember az agresszi-



Egy anya története Zsótér Sándor rendezésében

óra a legérzékenyebben reagáló lény, így minden, még az olyasfajta érzelmi agresszió is, amit Hans Christian Andersen vagy majd később egy másik nagy dán, Lars von Trier bemutat – jelesül a jó bukásának rajza –, mély, nehezen eltörölhető nyomot hagy az ember tudatában. Az agresszív elbeszélést, mint egy traumát, fel kell dolgoznia. Andersen a népszerűségét többek közt ennek a mechanizmusnak is köszönheti: meséi megviselik nemcsak a gyermek, de a felnőtt olvasót is. Eklatáns példa az érzelmi agresszióra – a manipulációt sem nélkülöző megindító elbeszélésre – az önmaga által a legjobb meséi közé sorolt *Egy anya története*.

Az idei Miskolci Operafesztivál szervezői már nem írtak ki Bartók mellé semmilyen nevet – ez már egy ideje nem szokás –, nem volt direkte kimondott összefűző elv, mely szerint a darabokat egymás mellé válogatták, én mégis úgy érzem, az általam látott öt előadást ez a sajátos romantikus látásmód – a tárna-mélyből előhozott rémálmok megjelenítése – rendezte, kötötte össze. Majd mindegyik ál-meseszerezése, felnőtt-mesének mondható alapja ez a rendszerező elv, ami az idei fesztivál műsorát nem egyszerűen opera-előadások egymás mellé tologatásává, hanem fesztivállá tette. És most mindegy is, hogy mint re-

cenzens sejti, ez nem volt szándékolt. Mindenesetre az ideai válogatás, ha nem is megnyerőbbnek, de maradandóbb élménynek mutatkozott, mint az előző évek szemlézése; bár messze nem olyan bőséges – és nem olyan kimagaslóan magas – a válogatás színvonala, mint eme jeles esemény csúcseveiben, némi előremutató változás, a fesztivál karakteresebbé válása már jól látszik. Illetve – mindegy is, hogy akarva vagy akaratlan – a felsejülő koncepció jobban láthatóvá tette.

Andersen felnőtt-lelkeket, főleg anya-lelkeket súlyosan megterhelő anya-drámájából – mely a gyászmunkát tárgyalja – Fekete Gyula alkotott különös kortárs művet; zavarban van a recenzens, ha műfaji besorolással kell szöszölnie. Az Andersen-mese hősnője elveszíti gyermekét, könyörgőre fogva az éghez fordul segítségért, adja vissza, majd amikor már majdnem meghallgattatik kívánsága, visszahőköl, arra gondolván: lehet, hogy a sors ellen lép fel, és azt kívánja vissza az élők közé, akinek már nincs dolga ott.

Zsótér Sándor plasztikus terekkel, látszólag közérthető, könnyen értelmezhető jelképrendszerrel dolgozott. Ugyanakkor éppen ez a látszólagos közérthetőség a Fekete Gyula-műnek és a rendezésnek is a csapdája. A színpadkép egy kétszintes lakást mutat, négy elkülöníthető térrel: a jobb felső szobában tűnik fel először az Anya, majd végigvonul a gyász stációin, melyek megfeleltethetők az egyes

szobáknak. A szobákban a négy őselem képviselőihez fordul, azoknak mondja el bánatát, velük lép interakcióba. De nem olyan egyszerű Zsótér képlete, mint elsőre látszik. Nem csupán arról van szó, hogy ezek az elemek a természetbe, valamiféle őslényeghez vezetik vissza az anyát, hogy rádöbentsék, el kell engednie gyermekét. Maga a mű – egyrészt a nemrég elhunyt Beney Zsuzsa kiváló szöveggönyve, másrészt Fekete Gyula zenéje – is összetettebb: nem csak ezoterikus olvasatot kínál. A gyász stációt átélő Anya mellett megjelenő nők a női sors és szerepek különös megtestesülései, mondhatni, minden segítő egy-egy női szerep és nő-alak metaforája. Az Éj a szexualitásban, a párkapcsolatokban alakuló nőé, a Tó a feladataival egyedül maradóé, az önmegvalósítóé, a Csipkebokor a légyságé, a gyengédségé – ily módon e különös zenés darab nem csupán egy anya-dráma, hanem a modern nő-szerep megragadására tett kísérlet is. Mely, ezt külön érdemes hangsúlyozni, zenében is jól elkülöníthetővé teszi e szerepeket, annak ellenére, hogy muzsikája egyneműbb, egysíkúbb, mint a korábban közzétett Fekete Gyula-operáké (ki tudja, mi lapul még a szerző fiókjában, hiszen e mű tíz éve készült el, mégis ez volt az ősbemutatója). Míg az *Excelsior* stílusjátékok szövedéke, több zeneszerző több művére is utaló színes zenei forgatag, itt egyetlen stílust, a musical-stílust utánozza Fekete Gyula, és nem parodizál, nem karikíroz. Az *Egy anya története* olyan, mintha a szerző – recenzens úgy sejtí – először is magának akarta volna bizonyítani, hogy meg tud írni egy Stephen Sondheim-musicalt. Bár nem is Sondheim, hanem Claude-Michel Schönberg, *A nyomorultak* írója jutott először az eszembe. Ugyanis a nők áriáinak jelentős része ebben a műben Claude-Michel Schönberg (mollban íródott) crescendóra hasonlít a leginkább (a legismertebb példa talán Fantine Halál-áriája), a pianissimóban induló első szakaszt egy újabb hangszerekkel bővülő, erősödő szakasz követi, hogy aztán elérje az ária csúcshangokban kiteljesedő forte részét – mint ebből is kitetszik, ehhez a Fekete-darabhoz is nagy-szerű énekesnők szükségeltetnek. Nehéz megítélni a kottát nem látva, de úgy éreztem, az Anyát adó Frankó Tünde a záró részekben éppen ezekkel a magasan, hosszan kitarított hangokkal maradt adós, mindenesetre érettségének, érzékenységének köszönhetően mégsem állítható, hogy alkalmatlan lett volna e szerepre: meg tudta jeleníteni az Anya bánatát, érzelmi hullámvázát. A két másik fontosabb szerepet adó hölgy, a Tó alakítója, Lukács Anita és Nádas Soma mint az Éj ehhez a Schönberg-utánérzéshez tökéletes választásnak tűnt: hangjuk magabiztosan szólt, pontosan érezték, hogyan kell egyensúlyozni ebben az opera és musical között ingadozó műben, mikor van szükség musicales lágyításokra, mikor operás hangra, hogyan tudják megóvni az alkotást egy Susan Boyle-hasonmásversenyre íródott darab látszatától (ez nem minden alkalommal sikerült). A férfi szerepek is Schönberget idézték: a kemény férfihang a lány férfihanggal lépett pástra. Blazsó Domonkos még nem látszott elég nagy formátumnak, még nem volt elég erőteljes a jobb for-

mában játszó, szerencsésen minden úrifíús manírtól megszabaduló Dolhai Attilához képest. Fekete Gyula műve, Zsótér Sándor néhol egyébként némi komikumtól sem ment (a Tó hullámvázás-imitálása szándékolt esetlenséget sejtet) rendezése remélhetőleg nem áll meg Miskolc határában, és a közreműködő partner, a budapesti Operettszínház is rövidesen másorra tűzi. Megérdemelné, hogy szélesebb körben is ismertebb legyen.

Jiří Nekvasil grandiózus *Turandot*-színpadképének két oldalán háromemeletnyi nézősört alakított ki a Népnak. Szerintem a Nép értelmezését, mely mindvégig a dráma minden jelenetében részt vesz (még Liu zsánerjeleneteibe is odatolakszik), beszűkíti, ha a kétoldalt ülők ruházata Mao-zubbonyra vagy a derék agyaghadsereg viseletére hajaz. A Nép itt olyan, mint egy szobor. Mely csak a nagy, sűrített pillanatokban – például Kalaf belépésekor – elevenedik meg. És éppen a darab időtlenségét, időn és helyen kívüliségét erősíti. Akik valóban kínainak látszanak, az a miniszterek hármasa, ám produkciójuk a rendezésben nem más, mint cirkuszi előadás (és cirkuszban manapság a kínaiak a legjobbak). Nekvasil *Turandot* hercegnője a darab elején a színpadkép fölött lebeg, majd egy óriási, a színpad közepét betöltő, a színpadon elhelyezett nézősorok között álló tojásból (mely fölött apja áll, illetve gubbaszt, mint egy kakas) lép ki. Ez a *Turandot* majdnem földön kívüli, de legalábbis nem e világi lény, vagy három méter hosszú karjaival, olló-kezelével, hatalmas fehér lebernyegével. Mintha éppen ezért is tartana az emberi nemtől. A tojás, a születés helye a színpadkép legfontosabb eleme ebben az érdekes, ámbár lenyűgözőnek azért nem mondható rendezésben. Úgy vélem, Wagner *Ringjében* felfedezni a csillagkaput, a bolygóközít nem olyan nagy trouvaille, mint a *Turandotban*: Nekvasil rendezése nem is merül ki abban, hogy a nem e világgal akarjon valami univerzalista, rendkívülit láttatni (Kalaf nagyon sokáig nem is mer *Turandot*ra pillantani); éppen attól lesz érdekes, hogy egyre jobban gravitál a valóságos, a nem képzeletbeli felé. Rácsodálkozhatnánk, hogy lám, még egy kisebb cseh színház is, mint a brnói, milyen minőséget produkál (nem feledhető ugyanakkor, hogy Janáček városa hozta az előadást), ha nem azt látnánk Magyarországon, hogy egy olyan városi színház, mint a miskolci, a szegedi is tud jelentősebb előadásokat összerakni, mint a jóval nagyobb keretből működő állami Opera. Mindenesetre mivel ez a nagyszínházra tervezett produkció nem fért volna be a miskolci színházba, a társulat komoly árat fizetett: bár a hangosításért nem érheti szó a ház elejét, a hangzás, a zenekar jelentős része mégis elveszett a Jégcsarnok hatalmas terében. De az minden hangosításbéli torzulás ellenére hallható volt, hogy Maida Hundeling, *Turandot* alakítója nagy formátumú énekesnő (hangszíne engem Misura Zsuzsára emlékeztetett), aki nem e világi erőket megmozgató lényvé formálta a hercegnőt. Vele szemben Kalafként csak egy jelentős énekes állhatta meg a helyét, és Oleg Kulko az volt. Nem kifejezett bársonyos és szép orgánus, de a formálása kifogástalan, hatalmas odaadással, elszántsággal, ugyanakkor tisztán és megindítóan énekelte a *Nessun dormà*. A Berio-féle befejezéssel



A trubadúr Galgóczy Judit rendezésében

játszott művet egy egészen kiváló karmester, Jakub Klecker vezette fel.

A Jégcsarnok terébe képzelte el Galgóczy Judit Verdi szintű meseként is értelmezhető operáját, *A trubadúr*. A fekete-fehér kosztümökkel, nyers, hatalmas négyzeteket formáló térelválasztókkal alakított térben megformált rendezés működött ugyan, és egyes szűkebb, bensőségebb jelenetekben különös drámai erőt mutatott, mégsem tudott igazán egyedi lenni. Mondhatjuk, hogy ez az a Verdi-mű, amit rendkívül nehéz kimozdítani a saját világából, amit nehezen lehet időben tologatni, ami nemigen tűri meg a komolyabb koncepciókat (az utóbbi időben csak Alvis Hermanis múzeumi teret mutató, salzburgi rendezése volt emlékezetes, melyben a Leonorát adó Anna Netrebko teremőrré transzformálódott), ám megrendezéséhez mégis elengedhetetlen lenne egy, a történetét tekintve valóban kissé kusza, zeneileg viszont nagyon erős alkotást végigkísérő, végigvezető, értelmező gondolat. Létay Kiss Gabriella (Leonora) ebben a nagyon tágas térben nagyobb erő kifejtésre kényszerült, mint a brnói előadás vendégei, de mind ő, mind az Azucenát adó Ulbrich Andrea tisztességesen végigküzdötte magát nehéz szerepén. A Manricót alakító Hector Lopez Mendoza Strettáját valószínűleg nem túl sokan várták szorongva, ám az ária mégis olyan kellemes emlék maradt, hogy kedvéért a recenzens is hajlandó eltekinteni az előadás egyéb – hangokban is megnyilvánuló – gyöngeségeitől.

A beszámoló elején Hauffot említettem, és az a Brjusov-mű, melyből Prokofjev írta minden ízében modern operáját, *A tüzes angyal*, bizonyos értelemben hauffi ihletettséggel: ebben is megjelenik ugyanis a sátáni, a sötét erő. Silviu Purcărete rendezésében – a bemutató után magam is magasztaltam jelen lap hasábjain is – a főszereplő maga az ördögi megtestesülése: Mephisztó. Ő vonja bűvkörébe a szereplőket,

ő az események külső irányítója, és éppen ezért volt érdekes, jelentős ez az előadás. A felújítás e szerepet jelentéktelenebbé teszi, tette, ezért a felmelegített verzió némi csalódást okoz. Annak ellenére, hogy a Ruprecht szerepére Miskolcra hívott sztárvendég (sztárnak egyébként azért mondható, mert feltűnt egy James Bond-filmben is), Sebastien Soulès jó formában – ha nem is tökéletesen, olykor bizonytalanul képezve a baritonnak túl mély hangokat – énekelt.

Ahogy a gyakran mesének nézett Hoffmann- és Hauff-művek, *A tüzes angyal* is tudatdráma, azaz mintha nem is a valóságot jelenítené meg, hanem valakinek, a nézőnek, a szerzőnek a tudatát: mintha a szereplők nem eszmélnének, nem egymással társalognának, hanem csak úgy lennének és megnyilatkoznának. És Bánffy Miklós egykori első *Kékszakállú*-rendezése

is mintha azzal játszott volna, hogy – ha akarjuk – a vár a lélek vára, a szobák a lélek titkos kamrái, és a mese egy érett férfi tudatában játszódik. A recenzens véleménye szerint Bartók operája, *A kékszakállú herceg vára* nem az a mű, amelyet feltétlenül az ősbemutató eredeti formájában kell színre vinni. Míg egy Lully-operához vagy egyáltalán egy *opera seriához* hozzátartoztak a kéztartások, a kosztümök, a gyertyák vibrálása, és szerzőik azt más formában el sem tudták képzelni (ezért sokat adhat a mű megértéséhez egy *opera seria* eredeti verziója), a *Kékszakállú* ellenállhatatlanul modern mű. Vagyis oly mértékben vonzza a gondolati és értelmezési kísérleteket, s annyira nem ad hozzá semmit az egyébként Bánffy-albumokból is megismerhető eredeti díszlet, hogy hamvába holt kísérletnek látom, gondolom Szinetár Miklósét, aki ezzel operálva rendezte meg az egyfelvonásost. Meglehet, elkenyésztetett a berlini Komische Oper előadása, vagy a Theater an der Wiené (ahol a címszerepet Bretz Gábor alakította), mindenesetre ezt a miskolci kísérletet – talán azért is, mert Szinetár Miklós nem elégedett meg a Bánffy-háttérrel, hanem bevonzolt még a színpadra egy kanapét és egy íróasztalt is – ernyedtnek, erőtlennek láttam és hallottam is (még ha Szilágyi János Kékszakállúja nem volt is teljesen érdektelen). Egyedül a zenei megvalósítást lehetett értékelni: Selmeczi György remekül vezette ajtótól ajtóig a zenekart a tuttikban, amely dermesztő erővel szólalt meg (különösen az ötödik ajtónál).

Mindenesetre ez az előadás is illett az opera és a rémmese közti kapcsolatról kialakított koncepcióba, gazdagította a képet, és felmutatta, hogy Balázs Béla darabja is a lélek mélyéről felhozott anyagból dolgozik. De nem mutatott meg olyan lélekmélyi ékköveket, mint a brnói *Turandot*, amely az idegentől való félelemről is regélt, vagy a női lélek összetettségéről mesélő Fekete Gyula-zenemű.