SEDIÁNSZKY NÓRA

FIGARO ITT, FIGARO OTT

MOZART OPERÁJA

Galgóczy Judit csaknem valamennyi opera-rendezése a műfaj megújítására, korszerűsítésére tett, figyelmet keltő és érdemlő kísérlet, izgalmas munka; az ő nevével fémjelzett előadások szinte kivétel nélkül abba a vonulatba sorolhatók, amely szakítani kíván az operák évszázados, mára meglehetősen elavult hagyományokat követő, *muzeális* jellegű előadásmódjával. Galgóczy az opera-előadást elsősorban *színházként* értelmezi, melynek igen fontos - de nem egyedülálló - alkotóeleme a zene, s ilyen értelemben korszerű, a jelenre alkalmazva is érvényes élményt szándékozik nyújtani közönségének. Néhány éve Szegeden rendezett egy sajátos szellemiségű, nagy vihart kavart *Carment,* mely a mítosz időtlenségét hangsúlyozta, s a *szenvedélytörténet* végső lecsupaszítására vállalkozott, nemrég pedig a budapesti Operában vitte színre a korábbi megmerevedett felfogásoktól eltérő, érdekesen és elgondolkodtatóan újra-fogalmazott *Parasztbecsületet* és Bajazzókat. *A* Figaróval sem ez a rendezőnő első találkozása: a Szegedi Nemzeti Színházban már színre vitte Mozart különleges erőpróbát és kihívást jelentő remekművét. *A* klasszikust kortársunkká tevő, a mozarti modernséget kibontó és felerősítő előadás a 1992-93-as évad egyik kiemelkedő sikere volt.

A fentiek alapján nagy várakozással ültem be *a Figaro házassága* operaházi előadására: nem az emlékezetes szegedi előadás reprízére, egyszerű „áthelyezésére" számítottam természetesen, de azt gondoltam, az előzőhöz hasonlóan izgalmas, az eredeti mű szellemének megfelelően intellektuális töltésű, hol gyengéden, hol csúfondárosan ironikus hangvételű produkciót fogok látni. Ehhez képest, be kell vallanom, az előadás végén csalódást éreztem: mintha sok korábbi Figaro-előadás jobbára stílusos, elegáns, alapjában véve mégis meglehetősen jellegtelen lenyomatát láttam volna - azaz éppen a Galgóczy-rendezésekre olyannyira jellemző *érdekesség, egyediség* hiányzott a produkcióból. Megpróbáltam hát eldönteni, mi is lehet az oka annak, hogy minden idők egyik legizgalmasabb, legösszetettebb (és tegyük hozzá, az egyik legszínvonalasabb librettójú) operájából ezúttal csupán ilyen jól megcsinált, korrekt, a személyes mondanivalót azonban nélkülöző munka született.

A Figaro rendezője több értelmezés közül is választhat. Tekintheti anyagát forradalmian merész, egyéni hangvételű műnek az emberek közt fennálló viszonyokról, társasági és emberi struktúrákban egyaránt; vérbeli intrikakomédiának; avagy fanyar-érzelmes, gyöngéd-ironikus vallomásnak és látleletnek a szerelemről, valamint más, bennünk és körülöttünk bujkáló érzelmi betegségekről. *A Figaro* szereplőinek viszonyai éppolyan bonyolult struktúrát alkotnak, mint a park labirintus-ösvényei, egymásba futó sétányai, alléi. Ennek a szövevényes, egyszerre le-nyűgöző és rémítő, életveszélyes struktúrának a kibontása és megmutatása, *a maga korába ágyazva, de a mi korunknak (bármely kornak) tükröt* tartva - ez lehet a *Figarót* színpadra állító rendező számára az egyik legfontosabb kihívás. Mert a produkció érzékelhető fáradtsága, enerváltsága nem a *korhűség* (Csikós Attilának a rokokó aprólékosságát, kifinomultságát idéző belső és külső terei, Vágó Nelly pompásan egyénített ruhaköltményei) számlájára írandó. Galgóczy Judit pontosan fogalmazott, amikor egy interjúban arról beszélt, hogy a Carmennel, ezzel a valódi őstörténettel ellentétben, amelyet toposzjellege, végzetszerűsége az antik mítoszok időtlenségével rokonít, *a Figaro házassága* elvá laszthatatlan attól a közegtől, amelyben született és játszódik, másképpen szólva: *a Figaro* mint történet így, ebben a formában sohasem jöhetett volna létre a XVIII. század nélkül. Igaz, a szegedi előadásban Juhász Katalin kicsit lepusztult, elhagyatott kastélyt formáló, kevéssé specifizált és erősen stilizált díszlete inkább csak távolról idézte az adott kort - de mégis *megidézte,* legalább egyfajta plasztikus háttérként, amely előtt eljátszhatják játékaikat a már-már abszurdba hajlóan túlcicomázott, túlöltöztetett szereplők. Nem, a különbséget *akkor* és *most* között leginkább abban vélem felfedezni, hogy a szegedi előadás valóban újrafogalmazás, újragondolás volt a javából, amely a *„folle journée"* életmetaforává való tágítására„ a viszonyok napjainkban oly-annyira ismerős abszurditására helyezte a hang-súlyt. Igen, míg a szegedi *Figaro* abszurd, szellemes, egyszerre frivol és érzékeny komédia volt a javából, amelyben a humor, a sziporkázó ötletek (mint például a végig jelen lévő, a magasból lassan aláereszkedő fák) belső szervezőelvet jelentettek, addig a budapesti előadás decens csordogálását, 'kulturált kivitelezését csupán élénkítik a képi poénok (az áriája végén az ablakban a hátsó felét mutató, elérzékenyült Grófné) és a különböző egyéb sziporkák. Érdekes módon itt valahogy több a túlzott harsányság is az ötletek kivitelezésében (lásd Almaviva és Figaro kényszeredett bratyizása); mintha így próbálnák pótolni az ezúttal hiányzó lendületet és következetességet.

Busa Tamás (Figaro), Gémes Szilvia (Susanna) és Ötvös Csaba (Almaviva) (MTI-foto - Földi Imre felvétele)

Összességében véve kára produkcióért, mert a szituációk megkomponálása, a szereplők bravúros térbeli mozgatása, a karakterek árnyalt és szellemes kidolgozása még így is egy mindig, minden körülmények között *színházban* gondolkozó rendező szakmai tudásáról és igényességé-ről tanúskodik. A felhozott kifogások ugyanis elsősorban Galgóczy Judit korábbi munkáinak és saját korábbi Figaro-rendezésének fényében értelmezhetők igazán. Mint operaházi produkció *a Figaro házassága* valóban stílusos, kulturált, elegáns és színvonalas, s csupán attól a rendezőtől tűnik kevésnek, aki gyakran vitára és mindig gondolkodásra készteti előadásai nézőjét.

A szereplők is többnyire a helyükön vannak: rokonszenves megoldás, hogy az énekesek nagy része fiatal, hiszen Mozart zenéje különösen igényli a természetes, friss, üde hangokat - feltéve, ha azok megfelelő virtuozitással és professzionális tudással párosulnak. Sárkány Kázmér és Busa Tamás hangban és színészileg is hozzák a figurát, különösen Sárkány Kázmér a helyzet valódi „spiritus rectora"; agyafúrt cselszövő, mesteri irányító, ugyanakkor esendő, sebezhető szerelmes is. Almaviva grófként Ötvös Csabát volt alkalmam látni-hallani: az övé is stílusosan megoldott alakítás, hiányzik azonban belőle az a formátum, amely a szoknyavadász grófot valóban nehezen kivédhető és nehezen felejthető csábítóvá, Figaro méltó ellenfelévé teszi. (Az átdolgozás során Mozart és Da Ponte egyik legfontosabb „fegyverténye" volt a gróf karakterének elmélyítése, megnövelése.) A grófné szerepében Felber Gabriella méltósággal van jelen, de igazából mind alkata, mind hanganyaga inkább Wagner-hősnők, súlyos drámai szoprán szerepek megformálására predesztinálja, semmint a szomorkás bájú, síró-nevető, graciőz ladyére. Gémes Szilvia Susannája ideális megtestesülése volt annyi intrika és zűrzavar elragadó okozójának: üde, kellemes hangja, muzikalitása az est egyik kellemes meglepetése. Az előadás legmaradandóbb élményét színészi-énekesi szempontból egyaránt Gémes Katalin nyújtotta Cherubin szerepében. Mesterien ábrázolta a kamaszkor, az első érzelmi-érzéki élmények frusztrációit, a mindenkibe és senkibe sem szerelmes apród belső kuszaságát, esetlenségét és épp a kamaszság tétovaságából fakadó varázsát; két áriája pedig megmutatja, hogy az énekesnő tökéletesen birtokában van a már említett hangbeli frissességnek, tisztaságnak és természetességnek éppúgy, mint a szerephez nélkülözhetetlen virtuozitásnak és technikai felkészültségnek. A kisebb szerepekben Sudlik Mária (Marcellina), Rácz István (Bartolo), Rozsos István (Basilio) és Péter Anikó (Fanchette) kidolgozott, pontos karaktereket szólaltattak meg, hangilag korrektül, szellemesen, egyéni ízzel.

Az Operaház Figarója tehát élvezhető, nézhető, fogyasztható, kellemes produkció. Csak az a kár, hogy nem lett ennél kicsivel több, hisz elvileg minden adottság meg lett volna hozzá.

ZALA SZILÁRD ZOLTÁN

CSELÉDLÉPCSŐ A WALHALLÁBA

WAGNER: RING-TETRALÓGIA

Valamikor régen, az aranykorban - így szoktuk mondani - volt olyan személy a színházban, az Operánál s főleg a Királyi, Állami, Nemzeti Operaháznál, aki felelősséget vállalt az előadásokért, sőt a színre kerülő produkciók minden eleméért. A rendező - ha a szájhagyomány nem hazudik - akkoriban alkalmazott volt, egy összművészeti-össztársadalmi termék készítője, kivitelezője: szakmunkás maga is, mesterségének tudója, tapasztalatokban gazdag színházi ember, aki tudta, mert megtanulta, mit és miért kell neki a színpadon, mondjuk így: elrendeznie. Ha valóban megtanulta a mesterségét, ment minden, minta karikacsapás. Ha nem - ma legalábbis így képzeljük, mert igen kevés dokumentum maradt ránk ezekről a valójában jelentéktelen momentumokról -, belépett a folyamatba a főrendező, és helyretette azt, ami nem működött, vagy nem úgy működött, ahogyan az intézmény elvárta volna. Ezenfelül ott volt a direktor, az intendáns... tényleges hatalommal rendelkező, potens személy. A cenzúra is működött - mint mondják-, s finomabb vagy durvább utakon érvényesült a mindenkori politikai elvárás is.

A kollektív emlékezet szerint javarészt jó, a nézői elvárásoknak megfelelő előadások jöttek létre anno. Az egymást követő generációk pedig - szerencsés esetben - újra meg újra találkoztak a nagy és megfejtésre váró remekművekkel. Az emberek tudták, milyen operákat írt Wagner, legalábbis azok, aki egyáltalán eljártak operába. S tudni lehetett, melyik darab miről szól. A néző, mivel akkoriban nem volt divat a szájbarágás, maga alakíthatta ki saját olvasatát: rendben volt a világ.

Valahogy így képzeljük el az aranykort, de tudjuk, egymást követték ilyen-olyan, ma már aranykornak minősülő korszakok. És nem is mindegyikük kedvezett Wagnernak. A Tóth Aladár-Nádasdy Kálmán-Márk Tivadar-triász nevével fémjelzett éra idején, például, történelmi okokra hivatkozva egyáltalán nem vagy alig játszották szerzőnk műveit.

Az aranykor egyébként szüleim, nagyszüleim emlékei szerint tökéletes volt. S az volt szavahihető tanáraim szerint is. Nádasdyék mindent tudtak a színházról s az opera műfajról, és csodálatos előadásokat csináltak. Az én gyermekkoromból rémisztő ivótülkök, vadbőrökben feszítő testes énekesek, tehénszarvak rémlenek fel, és a színpad szent szörnyetegei: Delly Rózsi, Eszenyi Irma, Joviczky, Fodor, Faragó.

Az ezüstkor ezzel szemben hanyatlást jelentett, mivel rendezőként nagyrészt epigonokat juttatott szóhoz. A látványosságot egy-két, hatalmas erőfeszítéssel színpadra állított orosz-szovjet darab képviselte. A repertoár egyenetlen volt, nagy énekesek szerepeltek közepes előadásokban. A korszakot Wagner Ringjének felújítása ezüstözte meg, amelyet hosszú várakozás, böjtjellegű éheztetés után mutattak be Békés András akkor modernnek számító, emlékeim szerint pszichologizáló és stilizált rendezésében. Emlékszem a lelkesedésre: végre volt mit hallgatniuk a Wagner-rajongóknak, volt miről beszélni, vitatkozni.

Aztán jött egy időszak, nevezzük a rend kedvéért „vaskornak", amikor a fontosabb előadásokat főleg prózai színházakból hívott vendégrendezők állították színpadra a Népköztársaság útján. Ascher Tamás és Ljubimov Mozartot rendezett. Ács Jánostól kaptuk *A bolygó holland/t,* Ruszt Józseftől a *Trisztán* új olvasatát, a Ferencsik-búcsúztató Parsifalt pedig nem Mikó András miatt szerettük. De már ez is a múlt.

A kilencvenes években kezdett ismét időszerűvé válni egy új *Ring,* ám ez már az Operaház történetének legújabb, rekonstrukció utáni korszakához tartozik. Ez utóbbit magamban bakelitkornak szoktam nevezni, holott minden bizonnyal van szakszerűbb és komolykodóbb terminus is, hiszen hozzánk is elért a posztmodern operajátszás divatja s vele együtt az új, divatos terminológia.

Az utóbbi évek budapesti opera-előadásait rendezői generációváltás jellemzi. Az aranykorból ittmaradt egyetlen múzeumi s éppen ezért kellemes zamatú *Bohémélet* mellett magukat túl-élt ezüstkori maradványok alkotják a repertoár