

MÁROK TAMÁS

# Élet és halál határmezsgyéjén

■ VERDI: SIMON BOCCANEGRA ■

Verdi *Simon Boccanegrája* leginkább a halálról szól. Pontosabban az élet és a halál között húzódó határmezsgyéről.

Az első kép egyik meghatározó eseménye, hogy Maria Fiesco, Boccanegra titkos hitvese, Jacopo Fiesco lánya meghal. Illetve a lány már a darab kezdetekor halott, ám ez csak a kép hozzávetőlegesen háromnegyedénél derül ki. Boccanegra főképp azért vállalja el a dózse tisztséget, mert azt reméli, hogy ezzel méltó lehet szerelmesére, megkaphatja őt. Amikor azonban ezt a döntést meghozza, annak már nincs értelme, hisz Maria meghalt. Ám mindez csak később, *túl későn* derül ki. Fiesco a Boccanegrával énekelt kettősében elhallgatja a halálhírt, de a tiltott szerelemből született gyermeket kéri Boccanegrától. Az azonban elmondja: a lány évekel ezelőtt eltűnt, nem találja. Kimondatlanul arra utal, hogy valószínűleg nem is él már, mindenesetre ebben az életben, Boccanegra és Fiesco *valós életében* nem léteznek.

A címszereplőt háromszor érinti meg a halál. Kétszer Gabriele Adorno támad rá (sikertelenül), egyszer pedig kancellárja, Paolo Albiani mérgezi meg.

Fiesco másfél felvonáson át „bujkál”, s amikor újra a saját személyében jelenik meg a színen, Boccanegra ezekkel a szavakkal ismer rá: „Kiemelkednek a sírból a holtak?”

Amelia mint eltűnt gyermek kerül meg, ő pedig örökre elvesztettnek hitt édesapjára talál rá.

Gabriele Adorno gondolkodás nélkül megöli Lorenzinót, aki részes szerelmesének elrablásában.

Paolo Albiani saját magát átkozza meg, s e szörnyűség terhétől úgy próbál menekülni, hogy megmérgezi Boccanegrát, aki erre az iszonyúságra rákényszerítette.

Kovalik Balázs számára ez a határmezsgye a legfontosabb a partitúrából. Legtehetségesebb operarendezőnk első Verdi-opusában mindvégig e vékony ösvényen egyensúlyoz. Eredetileg háttérbe szorult a darab másik, nyilvánvalóbb témája, nevezetesen, hogy a hatalom miképp befolyásolja az ember sorsát, egyéniségét, s hogy miképpen változik a hatalom természete attól függően, hogy milyen személyiségű ember birtokolja. Kovalik ezúttal mellőzni szándékozott ennek színpadi végiggondolását, a való élet azonban fölülbírálta őt. A szegedi premier estéjére, április 6-ra esett ugyanis a Medgyessy–Orbán-vita, s az bizony a bemutatót agyon is nyomta: jó fél ház volt csak, a szünet után pedig még kisebb. A vélhetően kevésbé politikus, kitarató nézők jártak jobban, ezt bizvást mondhatom, hisz az előadás után fölvetelről a kormányfőjelöltek vitáját is megnéztem. Ha pedig meggondoljuk a furcsa tény, miszerint a vitát Orbán nyerte, ámde a választásokat mégis Medgyessy, akkor már tényleg a *Simon Boccanegra* kellős közepében vagyunk, amely azon a napon fölért egy kampánycsendésértessel. Hogy azonban ezek a párhuzamok távol álltak a rendező elgondolásától, annak az a bizonyítéka, hogy koncepcióját már évekkorábban Debrecenben megvalósította.

A *Boccanegra* első kérdése, hogy ki is a címszereplő. Operai értelemben föltéve a kérdést: milyen énekes énekelje? Két lehetőség van. Az egyik, hogy Simon tehetséges tengerész, egyszerű hajós, aki navigációs képességeit jól hasznosítva a hatalomban, mintegy felnőtt az államfői feladathoz. Ezt a (gyakoribb) fölfogást képviselte világszínvonalon az utóbbi évtizedek legnagyobb magyar Boccanegrája, Miller Lajos, akinek alakítását hál' istennek hanglemez is őrzi. A karcsú, elegáns, lírai bariton természetesen közvetíti a lelki nemességet, az alak gazdag érzelmvilágát, és persze kevés benne a brutalitás, a nyers erő. A másik lehetőséget legpregnansabban Lawrence Tibbett mutatja meg, akit a harmincas évekbeli Metropolitan előadásain készült felvételekről ismerünk. Tibbett az Előjátékban mint oroszlán tör be a színpadra két kurta mondatával (*Un amplesso... Che avviene? – Öllelek... Mi történt?*). Óriási volumenű, sötét hősbariton zendül meg, s egy pillanat alatt nyilvánvalóvá válik, hogy nagy formátumú, kivételes erejű férfi lépett színpadra, aki a legtöbbre hivatott. Ő nem felnőtt a feladathoz, hanem beteljesíti a lehetőséget, mely természetesen adatott neki.

A szegedi produkció nagy értéke, hogy két teljes értékű címszereplőt talált – ráadásul épp a két ellentétes típusból. Busa Tamás hangja hősi színezetű, ám egyénisége inkább lírai. Bensőségesen közvetíti az alak vívódásait, lánya iránti szeretetét, ennek megfelelően sok hangszínnel, dinamikai árnyalattal énekel. Bede-Fazekas Csaba hetvenedik éve környékén is szálfegyenes tartással, épp hanggal jelenik meg a színen, s voltaképpen mindvégig egyetlen férfias tónust használ. A nyitó képen – ahol Boccanegra körülbelül harmincéves – sikerrel titkolja a korát, a húsz évvel később játszódó felvonásokban azonban látványban, mozgásban, tartásban tökéletesen képviseli az erőteljes államférfit, akit épp hanyatlásának kezdetén látunk. Galambósz haj, nemes fej, büszke tartás – igazi nagyszabású, reprezentatív személyiség, akire mindig muszáj figyelni, akinek a pusztja jelenléte is érdekes. Az intakt bariton ugyanezt a varázst sugározza, ugyanezzel a fenséggel szól. A múlt időt anyyi jelzi, hogy néhány magas piano hangot csak forte képes megszólaltatni. Bede-Fazekas átütő a két nagy összecsapásban Fiescóval, ám alakításának csúcspontja a tanácsstermi nagyjelenet. Itt Boccanegra ereje teljében mutatkozik meg (akárha Bánkot látnánk az összeesküvők között), politikusként fölényesen uralja a helyzetet, népezerként könnyedén lesz úrrá a tömeg ellenséges indulatain, s még pszichológiából is jelesre vizsgázik: Adornónak nagylelkűen visszaadja a kardját, az „alapos gyanúba keveredett” Paolóval meg saját magára mondatja ki az átkot. Ritkán találkozni manapság olyan művésszel, aki mindvégig fölényesen uralni képes ezt a jelenetet hangilag és színészilag egyaránt. És képes közvetíteni a szerző olyan végletes utasításait Paolo lelki megkínzásának jelenetében, mint „con forza terribile” (iszonyú erővel), „con tremenda maesta e con violenza sempre piu formidabile” (rémítő fenséggel és egyre félelmetesebb erővel).



#### Szendrényi Éva díszlete

A *Boccanegra* eredeti változatát 1857-ben mutatták be, de az első előadások csak gyér sikert arattak. Verdi azonban Arrigo Boitóval közösen 1880–81-ben, tehát közvetlenül az *Otello* előtt átdolgozta a darabot. A tanácstermi jelenetet teljes egészében ekkor komponálta. Az elemzők általában kiemelik, hogy ez mennyivel komplexebb és drámaibb a többi résznél, s hogy ily módon a *Boccanegra* zenéje heterogén. Észre kell azonban venni, hogy nem a két kor szak zenéje válik el ilyen élesen. A Fiescóhoz, Boccanegrához és Paolóhoz kapcsolódó muzsikának mindvégig hatalmas drámai töltete van, korszerű a formája, míg Amelia és Gabriele jelenetei sokkal konvencionálisabbak.

A két nagyszerű címszereplő mellé Szegeden találtak egy fölvilanyozó Fiescót is. Rác István az utóbbi években a magyar operaszínpad vezető basszistájává küzdötte föl magát. Ezeket a hasábkon is hírt adtam róla, hogy legutóbb a *Don Carlos*ban Polgár Lászlóhoz mérhető Fülöpöt énekelt. Most Fiesco szerepében épp azt találta meg, amit eddig hiányoltunk nála: az éneklés drámai töltését. Basszusa sötét és áthatolhatatlan, mint a Fiesco-palota lefüggönyözött termei, de ez a gyönyörű matéria végre főnemesi indulattal szólalt meg. *Boccanegra* és Fiesco duettjeiben gigászok csatáznak. Ehhez mérhető összecsapás talán csak a *Don Carlos* Fülöp–Főinkvizítor-kettősében valósul meg. Bede-Fazekas, Busa és Rác a zenedráma ünnepévé avatták ezeket kettősöket.

Kovalik nemcsak a *darabot* rendezte meg, hanem az *arról alkotott véleményét* is, ami furcsa mód ezúttal rímél a szereposztásra. Erre már Benedek Mari jelmezei is utalnak. A két ellenfél, *Boccanegra* és Fiesco végig feketében van. Az első képben Simon köpenye alól kilóg fehér inge, de ez a szín később eltűnik róla, csak a végén tér vissza. A hatalmat egy páncélokkel bordázott zubony jelképezi, mely véd – de szorít, fojtogat is. Amelia az átlagos Verdi-hősnőhöz képest sokkal aktívabban vesz részt a cselekmény alakításában. Ő tűzpiros ruhát kapott. A teljesen sablonos tenorfigurát viszont halovány kékbe öltöztetik, és plexirúdból készült kardot adnak a kezébe, vállát műanyag lapokból álló elna-

gyolt antantszój nyomja. A szerelmi kettősben a padlóra heveredik, áriája után a *Boccanegra* szobájában található bordásfal tetején bújjik el. Papírmásé figura, de nemcsak a sztori, hanem a zenei ábrázolás szintjén is. Az első szereposztásban ráadásul egy Belmonte-hang szólaltatta meg, úgyhogy jelenetei végképp elvesztették komolyságukat.

Amelia a Simonnal énekelt kettős alatt pajzsszerű rácsot köt a derekára. Meglehetősen direkt jelzése ez a távolságtartásnak, s a poén, hogy ugyanis a felismerés után leveszi, bizony gyengécske.

Albianinak és Pietrónak a színdramaturgia szerint nemigen maradt más, mint a zöld, némi sötétkéssel keverve.

Kovalik Szendrényi Éva tervei alapján a *Boccanegrát* egy lerobant fürdőszobában játsszatja. Persze érteni véli az ember, hogy a fekete csempékkel borított nagyobb falfelületek holmi gránitszerű fenséget hivatottak jelképezni. De hát az utalás igen távoli, az első asszociáció viszont nagyon erős. A felület nem nemes, és épp elegendő éltünk a koszos szocializmusban ahhoz, hogy egy elhanyagolt vizesblokk *ab ovo* rossz érzést keltsen bennünk. Ha ettől el tudunk tekinteni – ami nehéz –, akkor a színpadon sok erős pillanatot kapunk. Újra megcsodáljuk vagy megbosszankodjuk Kovalik azon meggyőződését, hogy darabhangsúlyait nem oda teszi, ahol megszoktuk, és azt a képességét, hogy erős pillanatokot teremtsen ott, ahol nem várnánk.

A rendező alapkoncepciójának megfelelően háromszor hoz színre egy szereplőt, aki a partitúrában nem szerepel: a halott Maria Fiescót. Az első képben kinyitja a Fiesco-palotát, és meglátjuk, amint Simon zokog elhalt hitvese fölött. S miközben ő Mariát siratja, a nép dózsénak kiáltja ki: az emelvény előregurul, a nép kétoldalt örömujjong, Simon ezt a „pokol visszhangjának” hallja. Ez Verdi legnagyobb pillanatainak egyike, olyan, mint az *Otello* harmadik felvonásának vége: egy ember egyszerre ér karrierje csúcsára és magánélete mélypontjára, s e kettő elválaszthatatlan egymástól. Ahogy ott fekszik szemünk előtt a tetem, iszonyú erővel rémít el bennünket e pillanat hátborzongató igazsága.



Vajda Júlia (Amelia) és Busa Tamás (Simon)

Másodszor természetesen a nagy Amelia–Boccanegra-kettősben jelenik meg az anya, aminthogy a szövegben és a zenében oly nagyon jelen is van. Ezt a párjelenetet Kovalik végletesen kifeszíti. A kölcsönös fölismerés után nincs semmi összeölelkezés, apa és lánya mint eltévedt vándorok bolyonganak a színpadon, miközben a forgó ide-oda viszi őket, mintha a fölismerés, a viszontlátás csak álom, illúzió volna. Az egymásra találás zenéjét a rendező az előzménnyel, az életben való fájdalmas, magányos bolyongással illeszttrálja, s ezzel kiemeli a dráma valós idejéből. Csak a duett legvégén ölelik meg egymást megnyugodva, csak ekkor térünk vissza a reális időbe s térbe.

„Dobja” viszont Kovalik a tanácstermi jelenet nagy fordulátát, amikor Amelia Adorno és Boccanegra közé veti magát, megakadályozva szerelmesét egy gyilkosságban. A lány hátul lép színre, s az eredeti szituáció elvész. Iszonyú nyomaték kerül viszont a záróképre. Paolo önmagát sújtó átka előtt hosszú, fekete papírcsíkok ereszkednek alá a zsi-

nórpadlásról. A kancellár a földön fekvé gyötrődik a dózse szavaitól, s amint megátkozta önmagát, sorban leszakítja ezeket a „sorsnyelveket”, végül beléjük is gubancolódik.

A szobajelenetben Simon háromszor is iszik a méregpohárból. Nem fatális véletlenről van itt szó, hanem a sors törvényszerű működéséről. Mintha Boccanegra szomjazná a halált.

A legérdekesebb azonban a finálé. A színen fehér ruhás emberek fekszenek keresztül-kasul. Az ötlet ismerős a *Turandot*ból, itt azonban más a funkciója. Boccanegra sejtésünknek megfelelően megszabadul a hatalom páncélzubbonyától, ismét nyitott fehér ingben áll előttünk. Amelia és Adorno hatalmas fejdíszekkel áll mereven, messze tőle. „Jó halni így, a te hű karjaidban” – éneklí Simon, amikor azonban fölnéz, látja, hogy nem Amelia, hanem Fiesco kezét fogja. Feledhetetlen pillanat. Élete végpontján egyetlen ember van mellette, az, akit halálos ellenségének gondolt, aki elvette élete boldogságát. „Halni sehogyan sem jó, a halál borzalmas” – kiáltja Kovalik. A fehér inges alakok életre kelnek, és kezüket nyújtják Simon felé. A halál kapujában megjelennek az általa megölt emberek lelkei, hogy magukkal vigyék őt. A Pokol szelét azonban elfújja egy angyal. Maria bukkan föl, és végre egymásra találnak a szerelmesek.

Boccanegra *élete* itt véget ér, *sorsa* azonban még nem. Fiesco is fejdíszet húz, a jegyepár mellé áll, bejelenti a népnek Boccanegra halálát és Adorno dózsei megbízatását. Genovát ismét a patriciusok vezetik. Boccanegra elbukott. Hatalom, szeretet, apaság egy pillanat alatt semmivé foszlik. „Látod, Uram, Jézus, ennyi az élet” – éneklí a katolikus temetéseken. Persze ez talán nincs expressis verbis megkomponálva. De félreérthetetlenül kiolvasható a darabból.

Gondolatgazdag *Boccanegra*-rendezését Kovalik Balázs sokjelentésű fináléval koronázza meg. De nem ötletpetárdákkal, hanem átgondoltan egymás mellé rakott üzenetekkel, amelyek nem Verdi ellenében, hanem őt kibontva és továbbgondolva zárják le a remekművet.

## VERDI: SIMON BOCCANEGRÁ (Szegedi Nemzeti Színház)

DÍSZLET: Szendrényi Éva. JELMEZ: Benedek Mari. KARMESTER: Bartal László. RENDEZŐ: Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Bede-Fazekas Csaba/Busa Tamás, Rácz István/Gábor Géza, Vajda Juli/Rálik Szilvia, Urbán Róbert/Kóbor Tamás, Réti Attila/Andrejcsik István, Gábor Géza/Altóry Tamás, Piskolti László.

Révész Róbert felvételei