

Márok Tamás

Hogyan játsszunk operát?

„Szabad-e az új közönségnek másképp eljátszani egy operát, mint ahogy az meg van írva?”

Hát persze!

Újra és újra fölmerül, hogy az operákat úgy kellene eljátszani „ahogy azt a szerző megírta”. Abban a korban, olyan jelmezen-díszletben, a szereplők identitása, rangja, karaktere egyezzen meg a librettóbelivel. S hogy minden más fölösleges sallang, ráakódott szennyeződés, netán a szerző meghazudtolása.

Teljesen jogos Pál Tamás igénye, hogy a darabokat olvassuk el újra, nyugodtan, alaposan, figyelmesen. Kiemelem: a darabot olvassuk el! Amikor Peter Brookot megkérdezték, honnan vette Shakespeare-rendezésének koncepcióját, ezt felelte: „elolvastam a darabjait.”

Mindehhez két dolgot kell hozzátenni. Az első, hogy nincs két egyforma olvasat. Ugyanabból a darabból mindenki, főképp minden művész mást olvas ki. Sarkosabban fogalmazva: a darab absztrakt értelemben nem is létezik, csak az olvasatok. Vagyis annyi mű létezik, ahány olvasat. Még élesebben: a mű addig nem is létezik, amíg valaki el nem olvassa, nem értelmezi.

Ráadásul az opera, mint a színház egyik formája, *interpretációs műfaj*. Egy-egy alkotást a zeneileg képzett emberek persze úgy is föl tudnak fogni, sőt élvezni is tudják, hogy elolvassák a partitúrát. Ám a szerzők műveiket eleve nem pusztán olvasásra, hanem kifejezetten előadásra szánták. Arra gondolva komponálták, hogy valakik elő fogják adni. Valakik, akiknek egyedi adottságaik vannak: kitűnő muzikusok, vagy csak közepesek, sajátos a látásmódjuk, vagy nagymértékben támaszkodnak a tradícióra. Ráadásul énekelt művek esetében van egy, a hangszeres muzsikánál sokkal jelentősebb bizonytalansági tényező: maga az emberi hang. Kórusoknál is „fülbetűnőek” az eltérések, ám még nagyobbak a szólistáknál, akiknek képességeik, erényeik, gyengéik, hangszínük, frazírozásuk a hangszereknél lényegesen nagyobb eltéréseket eredményez. Ezt minden valamirevaló operaszerző belekalkulálta a munkájába, még akkor is, ha sok szerepről tudjuk, hogy kialakítását döntő mértékben befolyásolta az ősbemutató énekesének képessége.

Feltűnő az is, hogy ebben a vonatkozásban a komponisták milyen rugalmasak, sőt engedékenyek. A barokk korban az ékítményeket gyakran bízták az előadókra, s még a klasszikus olasz bel cantóban is igen nagy szerepe volt az énekes szándékának abban, hogy milyen változatot énekel, milyen kádenciát választ, vagy talál ki. Mozart a *Don Giovanni* bécsi premierjére aggály nélkül írt egy másik áriát a tenornak, aki az ősbemutató *Il mio tesoro*-ját túl nehéznek találta. Verdinek nem volt különösebb kifogása az ellen, hogy ambiciózus dalnokok műveibe magas hangokat iktas-

sanak. Enrico Tamberlik, a neves tenor találta ki például, hogy *A trubadúr* Strettájában két magas c-t kell énekelni. Amikor aztán Verdi hozzájárulását kérte ehhez, a Maestrónak nem volt különösebb ellenvetése, állítólag azt mondta: „Nem a szerző dolga, hogy vitatkozzon a közönséggel.”

A színház elsősorban jelen idejű műfaj, az előadások a ma közönségének szólnak. Mármost a színházi formák közül éppen az opera az, ahol a legkevesebb az új, mai kompozíció, s ahol túlnyomó többségben régen született műveket játszanak. Nehéz vitatni tehát a mai színház törekvését arra, hogy ezeket ma érvényes formában jelenítse meg. Az előadás és a rendezés koncepcióját persze csakis az eredeti mű alapos elolvasása alapján, beható megismerése után lehet kialakítani. Ahogyan érvényes kritikát írni szintén csak a mű mélyreható ismerete alapján lehet.

A szerző eredeti szándékának ismerete lényeges. Ami nem jelenti feltétlenül azt, hogy a színpadra állítóknak ezt maradéktalanul el is kell fogadniuk! Ha azonban egy előadás ezt figyelmen kívül hagyja, netán bizonyos pontokon szembemegy vele, ezt csak gondos elemzés *eredményeként* tudom elfogadni. A baj az, hogy ez sokszor nem eredmény, hanem eleve elhatározott cél. De talán még ez is indokolható, hisz a legnépszerűbb operákat számtalanszor állították már színre ugyanúgy, s megint, úgymond, a szerző eredeti szándéka szerint eljátszani végtelenül unalmas volna.

Ráadásul indokolatlan is.

Hisz épp a nagy karmesterek és zeneesztéták emlegetik oly szívesen a remekművek végtelen belső gazdagságát. Ha ezt elfogadjuk, akkor ugyan miért utasítanánk el, hogy ebből a gazdagságból minden előadás mást tár föl?

Esterházy Péternek gyakran a szemére vetették, hogy „bonyolultan” ír. „Nem arról van szó, hogy bonyolultan akarok írni – mondta erre. – Én csak szeretnék elmesélni egy történetet, ennek során azonban bonyodalmak lépnek föl.” Ha egy rendező el akarja mesélni *nekünk*, mondjuk, Aida történetét, és arra jut, hogy meg kell változtatnia a kort és a szereplők foglalkozását – én azt könnyedén el tudom fogadni, ha a dolog működik. Jó pár éve egy olasz operaházban (ha jól emlékszem, éppen Rómában!) a rendező úgy vitte színre a *Toscát*, hogy cselekményét a fasiszta Rómába helyezte, azaz nem a XIX század elején, hanem a XX. század közepén játszódott. A második szereposztás bepróbálta a darabot, egy héttel a bemutató előtt érkeztek meg a sztárok (Marton Éva volt a címszereplő), s az *Opera* magazin akkori beszámolója szerint pillanatok alatt könnyen beilleszkedtek a szokatlan koncepcióba, mert az jól volt megcsinálva.

Megkockáztatom: Puccini *Toscájának* lényege nem a kartográfiai pontossággal meghatározott helyszínek, a hajszálpontos időpontok betartásában van, sokkal inkább a kegyetlen rendőrfőnök, a gyönyörű, ám hiszékeny énekesnő és a szabadságszerető festő viszonyrendszerében, érzelmeiben. Verdi azt írja a *Rigolettóról* egy levelében: „Éppen ez a főhős érdekel engem, aki nevetséges, torz külsejű, de emberi érzésekkel van teli.” Mantováról, hercegi palotáról, XVI. századról szót sem ejt.

A mostanság gomba módra szaporodó koncertszerep, félszenírozott előadásokat a műfaj szempontjából nehéz üdvözölni. Ezeket csak speciális feltételek mellett, mint kivételeket tudom elfogadni. Például ha ez az ára, hogy egy ritkán hallott, sorozatban eladhatatlan mű megszólaljon, vagy ha egy-két világnagysá-

Egy jó operarendezőnek zeneértőnek kell lennie, de vérbeli operakarmester nem létezhet erős színpadi véna nélkül.

A magyar operarendezésben én is nagy problémákat látok. Először is nincs zenésrendező-képzés. Valamikor a nyolcvanas évek elején még Vámos László szervezett egy ilyen osztályt. Akkori csapatából Kalmár Péter eltűnt, Galgóczy Judit évek óta nem rendez, Tímár Béla meghalt, Nagy Viktor pedig kikerült a fősodorból. Jobb híján a műfaj (ám gyakran inkább a pénz?) iránt érdeklődő prózai rendezők, koreográfusok, filmrendezők, karmesterek próbálkoznak – legtöbbször felemás, gyakran siralmas eredménnyel. A Pál Tamás által jelzett problémame mindennapos: megrendezik a szövegkönyvet. Persze attól, hogy valaki nem olvas profi módon partitúrát, még lehetne jó

füle és finom zenei ízlése. Sajnos, az internet, a letöltőprogramok és a YouTube korában semmeddig nem tart beszerezni a színpadra szánt mű néhány változatát, amikből nem nehéz összeharkácsolni egy újabbat. Ez természetesen elfogadhatatlan, sőt botrányos.

Ugyanakkor az opera elképesztően életerős műfaj, s a legszörnyűbb feltételek közepette is képes sikert aratni. Szegeden például nemrég Verdi egyik legizgalmasabb remekművével, *Az álarcosbállal* történt meg, hogy egy kiábrándítóan blöffölő rendezésben, ahol egymást érték a da-

rabellenes ízléstelenségek, az opera mégis estéről estére szép sikert aratott. Merthogy a főszerepeket kitűnően osztották ki, s – éppen Pál Tamás vezényletével – fölzaklatóan bomlott ki a zene drámaisága. Az is előfordul, hogy a zenei megvalósítás megemeli, valós értékénél sokkal jobbnak tűnteti föl a szolid színpadra állítást. Mindezekből azonban nagy hiba volna arra következtetni, hogy erős, koncepciózus, víziókkal rendelkező operarendezőkre, egy-egy műről szuverén módon gondolkodó tehetségekre semmi szükség.

Érdekes ellentmondás, hogy miközben az opera az egyik legérdekesebb, legszabadabb színházi műfaj, törzsközönsége mennyire begyöpösödött, mennyire fél a szellem szárnyalásának kalandjától. Ezekben a kérdésekben nem kerülhetjük meg a gondolkodás munkáját. Különbösen becsapjuk, és a valódi, mély katarzistól fosztjuk meg magunkat. Az előadók fő feladata épp az okos kikökkentés, az udvariatlan szembesítés.

Ez az út megkerülhetetlen. Ám valóban csak a művek testén át vezet.



Fotó: Simon Fejérvétele

Az álarcosbál Szegeden

got csak ebben a formában tudunk elhozni. Ám az opera lényege mégiscsak a színpadi megjelenítés.

Egyetértek Pál Tamással abban, hogy egy-egy dalmű magas színvonalú „elzenélése, eléneklése” is igazi művészi élményt tud adni. No de a színpadi előadás mennyivel teljesebbet adhat! Az viszont szörnyen káros, sőt fölháborító, amikor ezt a kettőt egymást kizáró opcióknak próbálják feltüntetni! *Egy opera „rendes” eléneklésének egyáltalán nem feltétele, hogy a színpadon hagyományosan, azaz statikusan és unalmasan adják elő!* Az igazán nagyszabású produkciókban a két oldal egymást erősíti, a nagy alkotók számára ez nyilvánvaló. A hetvenes években a Scala híres *Boccanegra*-előadásának rendezője, a nagyszerű Giorgio Strehler az utolsó felvonásban sokféle mozgást tervezett Boccanegrának. A karmester – Claudio Abbado, nem épp alárendelt maestro – ezért olyan lassú tempót vett, hogy a címszerepet éneklő Piero Cappuccilli biztonságosan végrehajthassa a rendező elképzelését.