

Koltai Tamás

A konvenciók átszabása

A zenés színház furcsamód két dologból áll, zenéből és színházból. És ami még furcsább: a két dolog egy.

Ez okozza a problémát.

Senki sem jelenti ki, hogy az operát nem kortárs művészetként kell fölfogni, és a műveket nem mai szellemben, a *jelen* gondolati, szakmai és színpadtechnikai eszköztárával kell bemutatni. Aki az ellenkezőjét állítaná, bolondnak néznék.

Csak abban nincs megegyezés, hogy mi a kortársi szellem, és mit enged meg a jelenkori gondolkodás. Illetve mit nem.

A drámai előadás egy ember kezében van, az operai kettőében, a karmesterében és a rendezőében.

Ez a másik probléma.

Egy több évtizedes színházi gyakorlattal rendelkező rendező, aki drámai és zenés műveket (operákat, ope-retteket) egyaránt színpadra állított, egyszer azt mondta, nincs ellene az operák zenedrámái újraalkotásának, ha van egy olyan hely, ahol a közönség az eredeti darabokat is megismerheti. Úgy, ahogy megvannak írva.

Drámai művek esetében nem mondana ilyet. Nem jutna eszébe azt kérni, hogy a *III. Richárdot* úgy játszassák, ahogy Shakespeare megírta. A *Rigoletto* esetében viszont elvárja a „Verdi-hűséget”.

Ennek semmi értelme. Nincsenek *eredeti* művek. A legtöbb operának számos változata létezik, a korabeli, egymáshoz időben közeli bemutatók is eltértek egymástól. Rövid időn belül áriák és együttesek, olykor egész jelenetek kerültek ki és be a műből/műbe. Az egyes szakaszok sorrendje gyakran első perctől kezdve fölcserélődött. A változatok azonnal keveredni kezdtek. Vannak darabok, amelyek bemutatójuk pillanatában rögtönzött szerkezetben kerültek színre, később maga a szerző variálta őket, és így előadásról előadásra különböztek. Bizonyos művek többféle hangszerelésben ismertek, némelyek nem a zeneszerző hangszerelésében honosodtak meg, olyannyira, hogy a közönség akár egy évszázadon át az „idegenkezűséget” tartotta autentikusnak, amíg – többnyire a múlt század közepétől – „fölnem fedezték”, és játszani nem kezdték az *eredeti eredetit*. Ugyanazok az operák másképp szóltak korabeli (historikus) hangszereken, mint később, amikor ezeket fölváltották a modern instrumentumok, és még később, amikor egyes interpretációk visszatértek a régi-zenei hangzáshoz.

Minden eredetiségkövetelés légből kapott. Minden eredeti mű fikció.

Az „eredeti előadás” követelménye képtelenség. (Hacsak nem egy képzelt eredeti rekonstruálása. De az már maga a stilizáció.)

Mégis miért, hogy az operánál sokan ragaszkodnak az „eredetiség” fogalmához, drámai művek esetében viszont nem?

Azért, mert a drámák csak szövegből állnak, az operák pedig szövegből és zenéből.

Ismerjük a *prima la musica, poi le parole* problémáját. Operáról szólva nehéz megkérdőjelezni a zene primátusát a szavakkal szemben. Még Wagner esetében is, akinél – elméletileg – egyforma súlyúak. (Az előadói gyakorlatban már korántsem.) A drámai művek szövegének újrászabdalása, újrafordítása, sőt általános gyakorlattá vált *átírása* hétköznapi rutin, sehol senki sem kifogásolja. (Ismeretes Peter Brook megkönnyebbülése, amikor Franciaországba áttelepülve végre fordításban és egyre korszerűbb *nyelven* játszhatta Shakespeare-t.) Az operaszövegek újrafordítása már csak azért sem egyenlő ezzel, mert a legtöbb operaház eredeti nyelven játssza a műveket, de ahol nem, ez ott sem oldja meg a korszerűség kérdését, mert az operaszöveg *énekelve* legtöbbször alig érthető. (Felsenstein volt az, aki óriási hangsúlyt fektetett a közönség anyanyelvén való éneklésre, és arra, hogy a szöveg érthető legyen. Még láthattam a *Carmen*-jét és a *Hegedűs a háztetőn* előadását németül, fantasztikus zenedrámái élmény volt mindkettő.)

A *zenei nyelvet* – a drámaival ellentétben – nem lehet átírni. (Bár ez sem igaz. De erre nem térek ki, meszszi-ze vezetne.)

Az operaszövegeket, vagy mondjuk így, *sok* operaszöveget éppenséggel át lehetne írni – Wagneréit vagy a Da Ponte–Mozartokét például nem –, de ezzel a fentiek tükrében nem sokat érünk. A Metropolitan Las Vegas-i *Rigolettó*jához átírták az angol fordítás *feliratait*, a mai helyszín szereplőinek szlengjéhez igazították a szöveget, így lett a „vittoria!” kiáltásból „jackpot!”, és így tovább, de ez nem bizonyult jó megoldásnak. Részint mert maga a rendezés felszínesen, közhelyesen és csak külsőségeiben volt „modern”, részint mert egy külső, másodlagos eszközzel, a „tolmácsolással” próbált közvetíteni a szöveg és látvány között. Ha azt akarta volna, hogy a kettő szinkronban legyen, az eredeti librettót kellett volna „korszerűre” átírnia. Olaszul, hiszen az az opera *eredeti* nyelve. Nem kivihetetlen, de (jelenleg) elképzelhetetlen.

Ahhoz a ponthoz értünk, amely – megítélésem szerint csupán felszínes megközelítésben – minden *vitatott* operai *Regietheater* alapja, nevezetesen, hogy diszk-

Az operarendezésről és operakritikáról folyó disputa vitaindítóját, Pál Tamás írását 2013. júliusi, Molnár Szabolcs és Márok Tamás hozzászólását augusztusi, Rockenbauer Zoltánét szeptemberi, Kolozsi Lászlóét októberi, Fischer Ádámét novemberi, Almási-Tóth Andrásét decemberi, Marton Árpádét 2014. januári, Tóth Antalét februári számunkban közzeltük.

repancia keletkezik a korabeli szüzsé és a korszerű látvány között. A darabban mérget isznak, az előadásban pisztolyt szegeznek a homlokra. Az eredetiben karddal vívnak, a színházban ökölre mennek. A librettó máglyát ír elő, a rendező felgyújtja az épületet. A példák végtelenek.

A drámai színházban ugyanígy van, ott mégsem tűnik fel senkinek. Az sem, hogy a halott szereplők visszajönnek, és részt vesznek a cselekményben. Az operában ez még különlegesnek számít. A Kormányzó és Don Giovanni közösen szemlézik a záró szextettet. Kundry nem hal meg feloldozást nyerve, hanem családot alapít a fináléban. De a fordítottja is megeshet: Ruzsalka ahelyett, hogy visszatérne a tófenékre, megkéseli



FENT: Achim Freyer Don Giovanni (Rennes)

LENT: Claus Guth Don Giovanni (Salzburg)



Monika Rittershaus felvétele

a herceget, és öngyilkos lesz. Oldalakon át lehetne sorolni a „rendezői önkényt”, amely nálunk még erősen vitatott kategória.

Miért konzervatívabb az operafelfogás, mint a drámai felfogás? Miért lehet nálunk vitát szítani abból, ami máshol természetes napi gyakorlat?

Felejtjük el átmenetileg az üzleti szempontokat, az operagyár termelői kapacitását, amely szinte folyamatosan produkálja a nagy klasszikus repertoár újabb és újabb előadásait, kikényszerítve ezzel az előzőekre rálici-

táló rendezői koncepciókat – mindig ezek nyomán, sohasem a ritkán játszott darabok akármilyen különleges szcenírozása láttán robbannak ki a botrányok –, maradjunk a „tisza” esztétikum szférájában.

Nyilvánvaló, hogy a zene rögzít bizonyos konvenciókat, amelyekről nem lehet eltérni. A nadrágszerepek Mozartnál és Richard Straussnál – de akár Gounod *Faustjában* vagy Verdi *Az álarcosbáljában* – hangfajhoz vannak kötve, ettől nem lehet eltérni. Muszorgszkij is mezzoszopránra írta Fjodor cárevis szerepét a *Borisz Godunovban*, és a müncheni opera Calixto Bieito rendezte előadásában lánynak játsszák, nem fiúnak. „Сын мой”, énekli a cár a fiatal nőnek, ami mindenesetre szokatlan. S ha már itt tartunk: a cárkisasszonyt apja halála után azonnal megölik. Ahogy korábban az Isten bolondját is, őt ráadásul egy tömegből előhalasztott gyerekek lövetik agyon úgy, hogy pisztolyt nyomnak a kezébe. A szerző ezt nem így írta meg.

Az előírások szó szerinti megtartásával minden előadás ugyanabban a megszokott, unalmas körben mozog. A legendyebb zenei konvenció az, amelyet Fischer Ádám említ a *Così fan tutte*-ben: Mozart meghangszereli a kardkihúzást. Ha meg akarunk felelni neki, csak korabeli miliőben játszhatnánk a darabot. Legföljebb trükközhetnénk, mondjuk, a falon keresztben elhelyezett díszkardokat kapnák le a szereplők. (Erre is volt példa.) Alighanem főlegesen, mert a nézők kilencvenkilenc százalékának fogalma sincs a „kardmotívumról”, nem veszi észre. Az aranycsörgés már föltűnőbb a *Falstaffban*, amikor Ford pénzt ajánl föl a címszereplőnek Alice elcsábítása fejében. Kosztümös előadásban ilyenkor elővették és rázogatták az arannyal telt bőrszüttyőt. Kortársi környezetben értelemszerűen bankókat – vagy csekket – nyomnak a lovak kezébe. Az arany továbbra is csörög a zenében. Mit lehet tenni, nyilván nem lehet „kihúzni”. Akad „hűség” rendező, aki mobil telefont használ a *Falstaffban*, viszont a pénzt továbbra is bőrzacszkóban lengetve adja át. Van ennek értelme? Abszolút semmi.

Ezek egyszerű példák, a hasonlókétszer szerint sorolhatók. A kép

Isten bolondjának kivégzése a Calixto Bieito rendezte müncheni Borisz Godunovban

leválik a szövegről, és mindinkább függetlenedik tőle, szuverén jelentésre tesz szert. Jó esetben termékeny feszültség keletkezik közöttük. A papírbankók átadásánál megszólaló „aranycsörgés” zenei metaforaként működik, olyan emlékeztető, kommentár, „örök érvényű” lábjegyzet, amire a drámai színház csak kitalált effektussal képes, az operában viszont adva van. Mivel a színpadon a szó eredeti értelmében minden *konvenció* – megegyezés a játsszók és a nézők között, hogy a játékot elfogadják valóság-
nak –, a színjátszás története nem más, mint a konvenciók változásának története. Az operában is.

Ha a konvenció megszokássá válik, amely konserválja és mozdíthatatlanná teszi az ízlést, az rosszat tesz az opera-színháznak. Hiába is hadakoznánk ellene, az anakronizmusok már régóta az operajátszás elfogadott *formai* eszközei. Már nálunk sem ütköznek meg a nézők azon, ha a régi korokban játszódó történetek kortárs környezetben, mai díszletek között és mai viseletekben jelennek meg. Ez az új konvenció elvesztette provokatív hatását, de nem egyenlő az operajátszás megújításával. Egy külsőségeiben „modern” *Don Giovanni* vagy *Traviata* nem oldja meg a mű (újra)értelmezésének problémáit, az továbbra is annak a függvénye lesz, hogy a zenedrámái elemzés milyen mélységben és összetettségben dolgozza föl a darab bonyolult belső viszonyait, és milyen mértékben képes érvényre juttatni azokat. Függetlenül attól, hogy



Wilfried Hölzl felvétele

a szereplők történeti miliőben vagy a mai világban mozognak, és biedermeier kosztüm, redingot vagy farmer van rajtuk.

A *tartalmi* megújítás ennél sokkal több – új összefüggések fölfedezését feltételezi.

Nemrég a nálunk járt karmester, René Jacobs arról beszélt egy interjúban, hogy a *Don Giovanni*t Mozart a bemutató idején huszonegy éves Luigi Bassinak írta, aki „nem más, mint Cherubino öt évvel a *Figaro házassága* után. Túl a mutáláson, de korántsem felnőtt még.” Jacobs szerint Giovanni-t csak később demonizálták, kitalálták, hogy Donna Anna szerelmes belé, és készpénznek vették az ezerhárom elcsábított spanyol nőt meg a többi, ami költői túlzás. „Ha tüzetesen elolvassuk a librettót, a mű teljesen más arcát mutatja, mint amit megszoktunk. Sokkal maibb.

Damiano Michieletto Idomeneója (Theater an der Wien)



Az elején, a sok kicsapongáshoz jön egy újabb tabuzság. Az ifjú lovag megöl valakit. Eddig gyilkosságot nem követett el. És innentől kezdve egyre erőszakosabbá, brutálisabbá válik. Ilyen mindig is volt, ma is van. Vannak fiatalok, akik játszanak a halállal és az erőszakkal. Szerintem erről szól a darab. Csak a rendezőknek el kellene takarítaniuk róla mindazt, amit a XIX. század rákott.”

Jacobs tartalmi koncepciójára föl lehet építeni egy *Don Giovanni*-előadást. Már csak egy huszonegy éves vagy annyinak látszó címszereplő kell hozzá, különben a koncepció nem működik.

Claus Guth Giovannija – a Salzburgi Ünnepi Játékokon rendezett előadásban – nem a Cherubino-korból épphogy kinőtt kicsapongó ifjú, hanem agyonhajszolt, kiégett, heroinfüggő macsó. Az ő végórái is azzal kezdődnek, hogy megöl egy embert, de maga is megsebesül, és sebzett vadként beveszi magát az erdőbe. Ez nem a felelőtlen élethabzsolás drámája, hanem a végpusztulásé.



Jörg Michel felvétele

Achim Freyer Rennesben commedia dell'artének állította színpadra a *Don Giovanni*t, melyben a karakterek a szigorúan formalizált fix típusok (*tipi fissi*) keretein belül, egyéni vonásaikat lélektani eszközök helyett lehatárolt gesztus- és mimikarendszerben megjelenítve léteztek.

Melyik az *érvényes* változat? Mindegyik. És még egy sereg ezektől eltérő. Minden rendező – és karmester! – kialakíthatja a saját autentikus véleményét, és hivatkozhat arra, hogy az övé az egyedül eredeti Mozart. Ha tudjuk is, hogy nem így van, az újraalkotás feltétele, hogy az alkotó higgyn



Schiller Kata felvétele

benne, és főleg juttassa érvényre. (Harnoncourt például arra építi az övét, hogy Giovanni – aki a Kormányzó családi barátja, együtt nőtt föl Annával, gyerekkoruk óta ismerik egymást – valójában nem egyéniség, csak a kapcsolataiban létezik, feloldódik bennük, ezért sincs önálló áriája, amely úgy jellemezné őt, mint a többiekét a saját áriáik.)

A rendkívül eredeti, különleges tehetségű orosz Dmitrij Csernyakov egy maffiacsalád egymással rokonsági vagy üzleti kapcsolatban levő tagjaiként mutatja be a *Don Giovanni* szereplőit. A cselekmény mindvégig az elegáns villa szalonjában zajló családi összejövetelen játszódik, és a brutális pszichikai, érzelmi, érzéki kiszolgáltatottság viszonyait tárja föl közöttük, a színházból vagy filmről ismert drámák mintájára, amelyek konvencionális érintkezésekkel indulnak, és nagy lelepleződésekkel zárulnak.

Itt már fölmerül, hogy a rendező új cselekményt ír az eredeti helyett. Ez még nyilvánvalóbb *A trubadúr* esetében, ahol egy lakásban vagy szállodai szobában vagyunk. Csernyakovnál a központi szereplő Luna gróf lesz, aki ügyvédi iratokból és személyes szembeállításokból próbálja kideríteni, mi történt az eltűnt testvérével, és az érdekeltek részvételével zajló rekonstrukció a végkifejletben az ismert tragikus eseményekhez vezet. Nemcsak a helyszínek szűkülnek le egy mai enteriőrre, a szereplők száma is csökken, a mellékszereplők szólamait az öt főszereplő valamelyike éneklé – Inesét, Leonora barátnőjét például Azucena –, a kórusok pedig *off stage* szólnak. De minden előírt hang elhangzik. (Sőt a szokásosnál több, mert Leonora szinte sohasem énekelt második áriája is.)

A klasszikus operák cselekményének más korba helyezése mint konvenció, illetve az ezáltal keletkezett

BALRA: Moshe Leiser és Patrice Courier Normája (Salzburg)
LENT: Kovalik Balázs Fideliója (Magyar Állami Operaház)

diszkrépancia optimális esetben – ha tehetséges karmester és rendező gondolkodik, illetve dolgozik együtt – a hozzánk közelebb álló viselkedésformák és gesztusrendszerek által megkönnyíti a rejtett tartalmak felszínre hozását. Csernyakov rendezései nem a formai megoldások – modern környezet, „új cselekmény” – miatt izgalmasak, hanem mert velőtrázó nyíltsággal és őszinteséggel, a pszichofizikai expresszivitás teljes skáláján ábrázolják a kapcsolatokat. Az érzelmi-indulati, olykor testi-lelki kivetkőzést olyan, a klasszikus vagy romantikus művek zenei fölfokozottságával adekvát módon jelenítik meg, amely a hagyományos statikus operajátszás és a még erre is rálicitáló komikus ágálás gyakorlatában elképzelhetetlen.

Egy erőteljes tendencia – Pál Tamás erre vonatkozó helytelenítését éppenséggel követendő példának, *etalonnak* állítva – a hangzás és a látvány diszkrépanciájában látja a legjobb operajátszási lehetőséget. René Jacobs az általa a bécsi Theater an der Wienben historikus hangszereken játszott *Idomeneót* említve kiemeli a Damiano Michieletto rendezte kortárs szemléletű (mai társadalmi-politikai katasztrófát idéző) előadás erényeit, többek között azt a koncepciót, mely szerint „Ilia terhes, Idamante gyermekét hordja a szíve alatt. A mű végén megszólaló és a szerelem győzelméről éneklő égi hang a magzat hangja.” (Ez képi-
leg is megjelenik.) Hasonlóan járt el a 2013-as salzburgi *Norma* két rendezője, Moshe Leiser és Patrice Courier, amikor a szintén historikus instrumentumokon zenélő barokk zenekar és az előadásmódra ráakódott romantikus drámai tónusoktól megszabadított – az ősbemutató klasszikus *bel cantójához* visszakanyarodó – éneklés *színházi megfelelőjeként* a római-gall időkben játszódó cselekményt áthelyezte a második világháborús ellenállási mozgalomba, logisztikailag egy elhagyott iskolaépületbe. Az eredmény mindkét esetben frenetikus: elvont mitologizálás-historizálás helyett kézzel (és hozzánk) fogható, hétköznapi dráma.

Egyébként Pál Tamás maga is ezt az utat járta – a múlt és a jelen termékeny szembeállítását –, amikor *Anyegin*-rendezésében kettős síkban scenírozta a darabot, az alapcselekményt egy orosz revütársulat párizsi vendégjátékaént, a falusi idillt és a kórusokat pedig kvázi betétszámokként, a fellépés részeként jelenítve meg. A kettősség a nyelvi közegben is megnyilvánult, a köznapi dráma magyarul, a *színház a színházban* oroszul szólt. Ez az *új szüzsé* sem mondott ellent az eredetinek, éppen hogy kiemelte illúzió és valóság – a festett, megjátszott világ és a józan hétköznapiok – ellentétét.

A művek belső viszonyait konvenciómentesen átvilágító rendezői operaszínház a mitologizáló – a mai gyakorlatban ritkább – értelmezések előtt éppúgy nyitott, mint a divatosabb realista scenírozások halmozásában. Kovalik Balázs fürdőházban játszódó, megváltás helyett terrorba torkolló *Elektrája*, még inkább az



Robert Carsen Falstaffja (Metropolitan Opera)

önfeláldozást és a megváltást az emberiség történelmének keresztútjain szimbolikus találkozásokként koncipiáló *Fideliója* egyaránt a kortárs gondolati és művészi apparátussal újraértelmezett Regietheater mintapéldája.

A Regietheaterrel kapcsolatos közkeletű tévedések közé tartozik, hogy még a szakmai recepcióban is többnyire a külső formai eszközök – cselekményáthelyezés, anakronizmusok, scenika, világítás, ötletek és effektek – használatával azonosítják. A *rendezői színház, éppúgy, mint a drámai teátrumban, elsősorban értelmezési és interpretációs kérdés, amelynek a színész – az operában az énekes-színész – a letéteményese*. Valamirevaló opera-előadásokban – az itt említettekben is – a szerepfelfogások és produkciós összehangolásuk eredetisége, illetve minősége a reveláció alapja. A mai operajátszás világviszonylatban is ritkán nyújtja az ennek megfelelő optimumot. Még mindig túlsúlyban vannak a konvencionális interpretációk, gyakran a látszólag korszerű, „modernista” felfogásokban és a nagy repertoároperák üzemszerű gyakorlatában is. A sztárparádék egy része avított konvenció, bőrdös énekesek évtizedes cserejátéka elaggott produkciókban. Az üzemszerű repertoár néha felfrissül egy-egy értékes új bemutatóval, amely mindaddig kitart, amíg a beálló cse-rejátékosok szét nem korhasztják. Kisebb, blokkszerűen játszódó színházakban több a markáns eredmény.

A közös karmesteri–rendezői betanítás, noha tudjuk, hogy gyakran a kiváltságos helyeken is csak illúzió, csodákra képes. Ugyanaz az énekes másképp működik, ha szerencsés vagy szerencsétlen csillagzat alatt jött létre a produkció. Ez magyarázza, hogy Mariusz Kwiecien formátumos, izgalmas *Anyegin* Csernyakov rendezésében a Bolsojban, és jellegtelen-jelentéktelen Deborah Warner munkájában a Metropolitanben.

Mivel minden megjelenítő művészet alapja a személyesség, a szereposztás eleve meghatározó, és mivel az operaéneklést értelemszerűen a *vokalitás* határozza meg, elkerülhetetlenek a kompromisszumok. Shakespeare-előadásban ma már senkinek sem jut



FENT: David McVicar Saloméja (London)
BALRA: Stefan Herheim Saloméja (Salzburg)

eszébe ötvenes Desdemonát föléptetni (egykor nem így volt!), Verdi *Otello*jában viszont jelenleg sem ritka. „Miért ne énekelhetné el, ha egyszer el tudja énekelni?!” René Jacobs *Don Giovanni*-konceptiója csak akkor valósítható meg, ha van egy húszas éveinek elején járó énekesünk. Van? Azon a vokális-technikai szinten, amely a szerephez kell egy minőségi operában, biztosan nincs. A XVIII–XIX. században fiatalabb korban debütáltak az énekesek. Caterina Cavalieri a *Szöktetés* premierjének idején huszonhét éves. A *Norma* ősbemutatójának címszereplője, Giuditta Pasta harmincnégy, Maria Malibran pedig, amikor a szerepet híressé tette – ő Cecilia Bartoli példaképe –, huszonhét. (Persze nem tudjuk, *hogyan* énekeltek, de aligha rosszul.) Mozartot ma *újra* viszonylag fiatal énekesek alakítják a nagy operaházakban, de tud valaki huszonéves világhírű Normákról? (A Metropolitanben nemrég nagy sikerrel debütált Angela Meade harminchat évesen kapta meg a szerepet, ez ideális életkor Normához mint kétgyermekes anyához.)

Nyilvánvaló, hogy harmincas-negyvenes Don Giovannikkal nem a Jacobs-konceptió valósítható meg, hanem egy másik. Melis csaknem hatvanéves volt, amikor Ljubimovnál énekelte, és *abban az előadásban* nem számított a kora. A Mozart-operákat ma már szinte kötelező az életkornak és a fizikai alkatnak megfelelő *illúziókeltően* kiosztani – szerencsére sokan már fiatalon is elérték az ehhez szükséges hangkaraktert és érettséget –, de Verdinél már nehezebb az „egyeztetés”. És hol található egy Saloména vagy Izoldána termelt, megjelenésben és vokalitásban egyaránt optimális fiatal énekesnő?! Történetileg is ritka. Az áttekinthető múltból Catherine Malfitano és Agnes Baltsa Saloméja közelített az optimumhoz. A mai extrém Regietherben Nadja Michael triumfált David McVicarnek a Pasolini-féle *Salò*-filmre hajazó horror-konceptiójában. Herheimnél Emily Magee és Elizabeth Blancke-Biggs intenzitása és expresszivitása ha nem is fedte, de hatásában fölfokozta a karaktert.

Nincs elvont rendezői koncepció, a szereposztás a koncepció alapja – az előadás az énekesre épül. Diana Damrau sem életkorát, sem alkatát tekintve nem nevezhető ideális Violetának, de Csernyakov *Traviata*-ren-

dezésében kivételes érzékenységet tanúsít a kétszer földbe taposott s onnan jelentős lelki erővel *egyszer* föltápáskodó okos, intelligens, sorsát átlátó és vállaló áldozati hősnőként. A rendező nem a luxusprostituáltat erőltette vele, de ez nem jelenti azt, hogy a darab nem képzelhető el máshol, máshogy, akár egy swinger-klubban is. *Bárhol*, ám legkevésbé Marie Duplessis *múzeumi* szalonjában, mert éppen a XIX. század társadalmilag egyszerre csodált és megvetett kurtizánjával nem tudunk mai szemmel mit kezdeni. Az tökéletesen halott marad. Egy ilyen *Traviata* pedig halott opera. (Ahogy a Decker-féle csodált-szidott salzburgi rendezés is meghalt Anna Netrebko és Rolando Villazón nélkül. Az is rájuk volt kitalálva.)

Ahogy az már megfogalmazódott ebben a disputában, a kritika csak az *eltérésekről* beszél, nem a lestrapált átlagról, a slamos repertoárról vagy a kötelező kultúrkinccsfogyasztás napi rutinjáról. Merthogy ez a dolga. Nem állítom, hogy itthon makulátlanul teszi, erről Fodor Géza nevezetes, Petrovics Emilnek írt posztumusz levelei is tanúskodnak. Van bennük néhány erős megfogalmazás, amelyek a zurnaliszta slendriánság és a narcista elefántcsonttorony által kijelölt hazai operakritikára vonatkoznak, és a levelek közreadói közlés helyett jobbnak látták tapintatosan kipontozni.

De ez már egy másik történet.