

szerpe mögött ott van ugyanaz a gyémántkeménységű személyiség, akin, akárcsak Orlandón, nem fog az idő.

Swinton csodálatos játéka Potter filmjében látható bizonyítékául szolgál a rendező által sugallt láthatatlan igazságnak, miszerint az életben nem az számít, hogy férfi- vagy női testben élünk, hanem az, hogy van-e

vagy nincs hatalmunk saját magunk felett. Porter filmje azt üzeni, hogy a szabadságnak nincs neme.

Orlando. Angol-francia-holland dráma, 1992, 92 perc. Rendező-forgatókönyvíró: **Sally Potter**. Operatőr: **Alekszej Rogyionov**. Szereplők: **Tilda Swinton, Quentin Crisp, Charlotte Valandrey, Billy Zane**.



Csengery Kristóf

Stilizált halál

124

Az operaműfaj iránti idegenkedés egyik legelterjedtebb indoka: énekelnek benne a színpadi szereplők, holt *beszélhetnének* is. Ezt a kifogást persze nem lehet komolyan venni, a hagyomány is inkább a *bon mot* kategóriájába sorolja, mégis ráirányítja a figyelmet a műfaj egészének elvont, szofisztikált, stilizált jellegére. Aki az operát bírálja, találhat más tulajdonságokat is, amelyek a realitástól való eltávolodást példázzák: az áriák megállítják a drámai időt, felfüggesztve a cselekmény előrehaladását, kimerevítve a pillanatot, hogy a néhány perces „zárt szám”-ban a szereplő reflexiókat fogalmazzon meg a történekről. Hasonlóan életidegen vonás, hogy a pergő szövegű recitativókkal ellentétben az áriák textusa legtöbbször tele van felesleges ismétlésekkel, s ilyenformán tényleges információtartalma szegényes.

Hasonlóképpen a realitástól való elrugaszkodást illusztrálják az együttesek: három, négy, de néha öt, sőt, hat szereplő énekel egyszerre, mindenki

más szöveggel, senki sem figyel a másokra, és a néző-hallgató sem érti, ami elhangzik, nem is értheti, hiszen lehetetlen négy-öt-hat különböző szöveget egyszerre követnie. Mégis, a műfaj legzseniálisabb részletei kerültek ki az operaegyüttesek sorából, a *Don Giovanni* vagy a *Lammermoori Lucia* szextettjétől a *Rigoletto* kvartettjéig. Miért? Mert az operai együttesek legtöbbször a komplex lélektani ábrázolás mesterművei: egyazon drámai pillanat többféle elemzését nyújtják egyidejűleg, minden egyes szereplő szemszögéből eltérő helyzetértelmezéssel.

Glucktól Wagnerig többféle stílus-korszak zeneszerzői vezettek be fontos reformokat az opera műfajában, és a haladás kijelölt iránya legtöbbször a természetesség felé mutatott, mindez azonban aligha változtat az alapvető tényen, amely szerint *a műfaj lényege* tartalmazza a stilizáltságnak, a magas rendű formalizmusnak, az elvontságnak és a mesterkéeltségnek olyan mozzanatait, amelyeket nem lehet és

nem is szabad „kigyomlálni” az opera műfajából, mert akkor az már többé nem lesz opera. Jó példa erre Wagner, aki megszüntette a zárt számos komponálást és a szövegredundanciákat, de másféle eszközök alkalmazásával (emlékeztető motívumok, epikus lélegzet, mélylélektan) olyan, korábban soha nem tapasztalt bonyolultságot vitt a művekbe, amelyekkel semmiképp sem tette közvetlenebbé a hatást. Ha valami szofisztikált, hát a wagneri életmű biztosan az. Hiába, néhány különleges kivételtől eltekintve (ilyen például *A sevillai borbély*) az opera bizonyos értelemben mindig *feladat* marad a néző-hallgató számára.

A műfaji fejlődés egyébként nem egyenes vonalú, inkább formalista és kevésbé formalista, elvont és kevésbé elvont, mesterkéltségek és kevésbé mesterkéltségek korszakok váltakozásáról beszélhetünk, az ingamozgás elve alapján. Mozart öt nagy operájában (*Szöktetés a szerájból*, *Figaro házassága*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *A varázsfuvola*) a természetes művészi közvetlenség különlegesen magas fokát érte el, ehhez tudott kapcsolódni Beethoven a *Fidelió*-ban. De már a *bel canto* korszak „komoly operáiban” Bellini és Donizetti koloratúrákkal megterhelt szövegei a „dekoratív drámaiság” olyan elvont és szofisztikált fajtáját képviselik, amely jelzi, hogy évtizedekkel Mozart után az inga ismét a formalizmus irányába lendült vissza. Kezdődni nagyon is közvetlenül kezdődött az opera története, hiszen Monteverdi két remekműve, az *Orfeo* és a *Poppea megkoronázása* abszolút természetesen kommunikál a közönséggel, az érett barokk operák azonban már formalisták, túlbonyolított cselekményvezetéssel, a barokk költészet formuláit verbális panelekként

kezelő, merev librettókkal (amelyek legtöbbet megzenésített iskolapéldáit a bécsi udvari költő, Pietro Metastasio ontotta magából) és da capo-áriák tömegével.

Ez a beszámoló olyan eseményről szól, amely arra ébresztette rá a kritikust, milyen más a barokk operákat pusztán *hallgatni* (lemezről vagy hangversenyszerű élő előadásban), és összművészeti alkotásként *nézni* is, a zenén kívül a jelmezek, a gesztusok élményével is találkozva. A Budapest Music Centerben szeptember 13-án, szombaton este Händel pásztorjátékát, az *Acis és Galateát* hallhatták és láthatták az érdeklődők. A vizualitásra utaló kiegészítés nem véletlen, hiszen a közönség korhű, félszenikus előadás tanúja lehetett. Galateát Kalafszky Adriána, Acist Megyesi Zoltán, Polüphemoszt Cserményi Zsombor, Damónt Molnár Péter énekelte és játszotta, közreműködtek a Magyar Rádió Gyermekkorúsanak és a Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola Exsultate Vegyeskarának fúvósolistái, a produkció hangszeres és vokális alapegyüttese pedig a Budapesti Bach Consort és Kórus volt. A rendezés munkáját a Berlinben élő barokkspecialista, Niels Badenhop vállalta, aki maga is énekes, ő készítette fel az előadógárdát a barokk gesztika alkalmazására, és a jelmezeket is ő tervezte. A sminkről és a parókákról Maklár Mariann gondoskodott, az előadás művészeti vezetője pedig a karmester, Szokos Augustin volt, ő készítette a szövegkönyv magyar fordítását is, amelyet a közönség a kivetítőn követhetett.

Acis és Galatea görög mitológiai történetét Händel Ovidius műve, az *Átváltozások* alapján dolgozta fel. Galateia, a sugárzó szépségű és szelíd

fiatal lány, Néreusz tengeristen gyermeke szereti a hozzá hasonlóan szép ifjút, Akiszt, Pán isten fiát. Az eszményi fiatal pár boldogságát azonban megzavarja egy féltékeny harmadik, a szerelmesekkel ellentétben egyáltalán nem szép, sőt elborzasztóan rút és durva küklópsz, Polüphemosz. Az egyszemű óriás meg akarja kaparintani Galateiát, de mivel szerelmet nem képes ébreszteni benne önmaga iránt, el kell pusztítania vetélytársát, Akiszt. Hatalmas sziklát dob a szerelmesekre, amely elől a tengerbe futó Galateia elmenekül, Akiszt azonban a kötömb halálra zúzza. Kiáradó vére folyóvá változik át, így él tovább.

Kalafszky Adriána kristályosan csengő szopránja, hajlékony dallamformálása és sallangtalan játéka ártatlan és sebezhető személyiségként, az odaadó szerelem és a szilárd hűség élő jelképeként állította a közönség elé Galateát. Megyesi Zoltán lírai tenorja érzékeltette Acis nemességét, alakításának kivételes pillanataiban pedig hangadását átszínezte a kiválasztottság többlete is, amellyel Händel az áldozatként átlényegülő szereplőt felruházta. Cserményi Zsombor virtuóz basszusa méltón képviselte Polüphemosz erejét éppúgy, mint nyersességét és darabosságát, eredményesen helyezve nagy hangsúlyt a figura nyilvánvaló komikus karakterére. Alakítása világossá tette, hogy Polüphemosz a mű legérdekesebb szereplője, hiszen ő a tragédia forrása, a kegyetlen gyilkos, akin azonban nevetnünk is kell. Értékes színekkel járult hozzá a produkcióhoz Molnár Péter bölcs tanácsokat és tanulságokat megfogalmazó Damónja, akinek figurájában az előadás koncepciója szintén megtalálta a komikus árnyalatokat.

A jelmezek a barokk kor választékos ízlésére és pompájára hívták fel a figyelmet, a rendezésnek egyszerre sikerült érzékeltetnie a produkció játékos megidéző szellemét, ugyanakkor a benne ábrázolt emberi érzelmek mindezekén túlmutató valódiságát és egyetemességét. A barokk gesztika a maga elvont stilizáltságával és a mai néző számára egyértelmű távolságtartó formalizmusával a produkció izgalmas kiegészítő fűszereként funkcionált. Jó volt megtapasztalni, hogy miközben az énekesek alkalmazzák, hatása egy külön történeti síkon érvényesül, nem kérdőjelezve meg *a zenében* ábrázolt és az alakítások hőfokáért felelős érzelmek valódiságát. Zenekar és kórus kitűnően állt helyt, fordításával Szokos Augusztin elsőrendűen fontos segítséget nyújtott az előadás követéséhez, a csembaló billentyűi mellől irányító karmesterként pedig lélegző, tagolt, hangsúlyokkal bőségesen berendezett, dinamikus és rendkívül karaktergazdag olvasatban tárta a hallgatók elé Händel művét, olyan produkciót vezényelve, amelyben líra és dráma, derű és tragikum élményt adó egységet alkot.

Ami az előadást leginkább izgalmassá tette, az a sajátos mód volt, amellyel a színészi játék és a barokk gesztika a produkció részeként működött, világossá téve a mű különböző rétegeinek (egymással olykor felelő) szerepét és funkcióját a darab kommunikációs rendszerében. Vitathatatlan, hogy a pásztorjáték legtermészetesebb, legközvetlenebb, hatását áttétel nélkül vagy a legkevesebb áttétellel kifejtő összetevője a zene. Fogalmazhatunk úgy is, hogy Händel művének ez a *legőszintébb* tartalmi rétege. Itt az érzelmek a mai közönség számára is valódinak, hiteles hő-

fokúnak tünnek. Egy fokkal formalizáltabb a szöveg: ez már eltávolít a maga barokk kliséivel, sokat elvesz a történet személyességéből és közvetlen átélhetőségéből. Egy újabb réteg a historikus előadásban tapasztalt színészi játék a maga sok elegáns komplementjével, választékosságával. Ez is kétségtelenül tovább „hűti” a személyesség összhatását. Ami végképp kijózanít, az a produkció vizualitásának leghistorikusabb része, a formalizált barokk gesztika, amely azt üzeni: minden élethelyzet csak más hasonló élethelyzetek másolata, minden érzelem csak más hasonló érzelmek emléke. *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* – ahogy egy későbbi szerző megállapította.

A barokk opera tehát mint *zenei élmény* közvetlen, és megfelel a 20–21. századi ember érzelmi azonosulási igényének. Így is szólalt meg az énekesek *hangján* – ezért írhatott a kritikus fent a nyomaték kedvéért kétszer is az érzelmek valóságáról. A barokk zenés színház azonban a maga komplexitásával tartalmaz olyan jelrendszereket is, amelyek mintha el-

lenpontozná az élmény személyességét, és lehűtenék a zene hőfokát. Nem eszik azt olyan forrón, üzenik az említett jelek. Nem kell könnyet ejteni: itt minden csak játék. Felidéztünk egy történetet, de Acis, amikor Polüphemosz megöli, csupán kecsesen hátrahanyatlik a székén, elegánsan oldalt hajtja a fejét, és lehunyja a szemét. Halála stilizált halál. A korhű produkció nézője-hallgatója hajlamos azt hinni, hogy ez nem a telt ház, nagy sikert aratott előadás üzenete, több annál: a kijózanítva eltávolító, idézőjelbe tevő kommentárt maga a barokk operaműfaj és annak rekonstruált korabeli interpretációs gyakorlata fűzi a mai közönség élményéhez.

Händel: Acis és Galatea. **Kalafszky Adriána, Megyesi Zoltán, Cserményi Zsombor, Molnár Péter** – ének, a **Magyar Rádió Gyermekkórusának** és a **Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola Exsultate Vegyeskarának** fiúszólistái, **Budapesti Bach Consort és Kórus.** Rendezés, jelmez, barokk gesztika: **Niels Badenhop**, smink és parókák: **Maklár Mariann**, művészeti vezető, karmester, magyar szöveg: **Szokos Augustin.** Budapest Music Center, 2025. szeptember 13.

127



Stuber Andrea

Összekoccan

Vannak színdarabok, amelyeknek később jön el az ideje. Előfordult számos alkalommal a színháztörténetben, hogy a csúszásnak politikai-ideológiai okai voltak, de enélkül is megeshet, hogy egy mű zsenialitása nem azonnal fénylik fel. Talán meg kell érnie hozzá a kornak és az előadó-művészetnek. A színháznak is, a

közönségnek is. Közben a cenzúra, a betiltás járhat olyan súlyos, jóvátehetetlen következménnyel, hogy elveszi a szerző kedvét a drámaírástól. Az mindenesetre tény, hogy Weöres Sándor nem adott ki a kezéből több színművet a Pécsi Nemzeti Színház felkérésére született *A kétfejű fenevad* után, amelynek bemutatását