

emelkedett partnerei fölé, és az Ophéliát játszó *Janisch Évát*, aki árnyaltan és finoman oldotta meg rövidre húzott szerepét.

Kosztolányi imígyen rendelkezik: „Hamlet szent mű. Nevezék kiemelkedő magaslatnak a drámák lapályából.” Minden nemzedéknek találkoznia kell vele. Bár utoljára negyedszázaddal ezelőtt jelent meg a szegedi színházban; a mostani bemutató oly kevés nyomot hagyott bennünk, hogy inkább várni kellett volna a dán királyfi feltámasztásával.

A *Paraszt Hamlet* óta őrizzük jó emlékezetünkben Ivo Bresán jugoszláviai író nevét. Ősbemutatóként színre tűzött *Diszvacsoara a temetkezési vállalatnál* című szatírája a nálunk is elevenbe vágó társadalmi visszasságokat pellengérez ki. *Árkosi Árpád* rendező a tőle megszokott művességgel állította színpadra a játékot, megtoldva egy „hátborzongató” jelenettel. (Csupán itt láthattuk egy nyúlfarknyi szerepben a társulat kiváló színészegyéniségét, *Kovács Lajost*.) De az alakításokban a szatirikus túlrájzoltság erősen keveredett a bohózáti attitűddel. A játékstílus egyenletlensége, valamint a darab epikus jellege miatt ezt a bemutatót legfeljebb a kellemesebb színházi esték közé sorolhatjuk.

Nem hiszem, hogy kötelező penzumként teljesítette volna a színház a legtöbb bérletszünetes és telt házas előadását, a *Koldus és királyfit*. Ha már — örvendetes módon — ilyen nagyfokú érdeklődés mutatkozik az ifjúsági produkció iránt, akkor „ízlésnevelés céljából” miért helyettesítik a klasszikus regény kitűnő dramatizált változatát sematikus tanmesével, zenei kvalitásában pedig „Csipkés kombiné” szintű musicallel?

Sándor János legújabb produkcióját, a *Jézus Krisztus szupersztárt* a színpadkép nagyvonalú eleganciája, gazdagsága és a rendezői koncepció — háborúellenesség — határozott demonstrálása (háttérre vetített kép) jellemezte. A szólószámok és a karjelenetek laza egymásutániságából nem keveredett ki valamiféle elementáris összehatás.

Végül is nagyjából kirajzolódott az az idea, ami egységbe fogná az előadásokat: a „politizáló színház” célja. A világot jelentő deszkákon azonban közhelyes gondolatok születtek, s megfelelő művészi eszközök híján hatástalanok maradtak.

NOVÁK MÁRIA

OPERÁBAN: STÍLUSVÁLTÁS

A Szeged művészeti életét gondosan nyomon követő olvasónak nem mondom újat, amikor kijelentem: az utóbbi három évadban országos összehasonlításban is igen előkelő helyet, rangot vívott ki magának a Szegedi Nemzeti Színház operatársulata. Ennek nem is elsősorban előidézője, mint inkább utólagos igazolása, hivatalos regisztrálása volt a tavalyi operafesztivál díjakban mérhető emlékezetes sikere, amely — a már korábban publikált kritikák megállapításaival összecsengve — a magyar operajátszás széles körű figyelemre számot tartó műhelyének ismerte el a társulatot. Szegeden gyakran hallani ma is a *Vaszy Viktor* nevével fémjelzett, az ő hallatlan odaadásán és szakértelmén alapuló, nagy eredményekben bővelkedő operai korszak nosztalgikus felhangokkal kísért felemlégetését, ami érthető is: az idő múlásával a személyes konfliktusok, a megalázó pillanatok emléke eljelentéktelenedik — mert hogy ilyenek bőven akadtak akkoriban (is), azt épeszű ember percig sem ta-

gadja —, míg a lényeg: a nagy gonddal, közös vesződséggel létrehozott művészi produkciók emléke kikristályosodva, perbefoghatatlanul rakódik le egykori megvalósítóinak és befogadóinak tudatában. Biztos vagyok benne, hogy fél vagy egy évtized távából az utóbbi évek eseményei ugyanígy fel fognak értékelődni, pontosabban elnyerik *reális* értéküket azok tudatában is, akiknek nincs birtokukban az a látásmód, melynek révén a *jelen* mérlegelésekor túl tudnának lépni legszemélyesebb érdekeik, napi sikereik és kudarcaik abszolút mércéként való középpontba állításán.

Az időszaknak, melybe az 1987—88-as operaévad illeszkedik, egyértelműen *Oberfrank Géza* tevékenysége, irányító munkája a meghatározója. Ő volt az, aki 1984-ben új irányt szabott a társulat művészi munkájának, amidőn saját — elsősorban *Felsensteinnél* szerzett — tapasztalataira, elkötelezettségére alapozván meghirdette a „zenésszínház” kiépítésének jelszavát. Az ellenállás, mely ezeket az elképzeléseket fogadta a szegediek egy részéről, európai nézőpontból nehezen magyarázható, hiszen akkor már éppen hatvanesztendő, a világ művészeti életében jelentős szerepet betöltő, integráns és életerős irányzatról lángholtak fel a viták; de nagyon is érthető, ha arra a feladattöbblet-re és növelt igényszintre gondolunk, melyet a zenés színház normarendszere a hagyományos operajátszással szemben támaszt a közreműködők jelentős részénél, a magánénekesektől a kórus tagjain át egészen a színpadtechnika-kezelőig.

Az azóta eltelt idő igazolta, hogy *Oberfrank* nagy vonalakban reálisan mérte föl a szegedi lehetőségeket: itt operai világklasszisok rendszeres jelenlétére sem most, sem a jövőben nem lehet számítani (bár volt egy, egészen az idei év februárjáig..), viszont a társulatban igenis benne van a részleteiben is kidolgozott, magas játékintelligenciát és -kultúrát feltételező, nem egyszerűen zenei, hanem *komplex színházi* élményt adó előadások lehetősége. Nem éppen csekély iránymódosítást követelt a feladat a társulat tagjaitól; ők maguk sem igen gondolhatták, hogy sokuknak néhány produkció múltán vérévé válik e stílus. A vállalkozást ellenszenvvel fogadók hangja pedig már csak azért is elhalkult, mivel világszerte tanúi lehetünk a zenés színházi stílustelemek visszaépülésének a tradicionális operai gyakorlatba. Nem kell okvetlenül *Harnoncourt*-ra, *Ponnelle*-re utalnom, elég a budapesti Operában tapasztalható folyamatokra gondolni!

A stílusváltás szakaszának természetes kérőjelensége az átmeneti beszűkülés: ha konstansnak tekintjük egy adott művészi közeg alkotóerőinek összességét, akkor be kell látnunk, hogy a munka intenzitása csak az extenzitás rovására növelhető. Szegeden az ellenvetések általában két negatívumból indultak ki. Az egyik, hogy a Vaszy-időkhöz képest lényegesen szűkebb a repertoár (a kiváló Pál Tamást illetően kialakult konszenzus szerint az ő tevékenységének súlyponti része a koncertezés volt), a másik, hogy a rendezés és a színpadi játék kérdései gyakran a zenei problémák *főlébe* kerekedtek. A repertoárbővítés első jelét éppen az elmúlt évad hozta el, amikor is — elképesztően hosszú szünet után — ismét *Wagner*-mű került színre, majd az orsz. 19. század felé tett kiterő után a romantika operakedvelők számára szinte nélkülözhetetlen remekével, *Verdi Otelló*jával találkozhatott a közönség. (Számomra persze akkor lenne megnyugtató a helyzet, ha Mozart remekei is méltó helyet kapnának a műsortervben, tudatában vagyok *Oberfrank* számottevő affinitásának a Mozart-zene iránt!) A valódi repertoár-színházi működés alapfeltételeként az énekesek hanganyagával, energiáival a lehető legökonomi-

kusabban kellene bánni: a meglevő személyi feltételek között 4-5 produkció párhuzamos „futtatása” az egyéni teherbíróképeségek állandó szem előtt tartásával is kockázatos vállalkozás! Ami pedig a zenei és egyéb tényezők fontosságai arányait illeti: a nívós zenés színházi produkciók éppen ezek harmonikus egységéről, tökéleteset közelítő illeszkedéséről ismerhetők fel. Éppen ebben jelentett hatalmas előre lépést a *Bolygó hollandi* szegedi megvalósulása, melynek egyik legfőbb erénye a letisztult és a drámai szituációkat *pontosan* „kiszolgáló” zenélés. Ha ilyen szintű összehangoltságot sikerül a jövőben is teremteni, senkinek nem kell aggódnia a zenéért. (Kár, hogy az Otello e tekintetben határozott visszaesést hozott, legalábbis az általam látott bemutató.) Oberfrank karmesteri tevékenysége mindenestre a korábbi „Sturm und Drang”-alaptónus felől határozottan halad a maga egyre tisztább és bölcsebb irányába.

Ha felidézzük a szegedi operatársulat siker-sorozatának állomásait: Macbeth—Vérnász—Bolygó hollandi, végül (nem maradéktalan sikerként, de ki-magaslóan értékes koncepcióként) az Otello — látnunk kell, hogy Oberfrank céljai eléréséhez olyan fegyvertársra talált, amilyenről a legtöbb operakarmester csak álmodik. A négy darab közül hármát *Kerényi Miklós Gábor* rendezett — vendégként —, magával hozva a kiváló díszlettervezői munkát végző *Makai Pétert* is. Mindkettejük stílusa ezer szálon képes kapcsolódni Oberfrank és a társulat elképzeléseihez, lehetőségeihez, eszköztárához, azazhogy többről van szó: jelenlétük immár döntő és integráns tényezője a város „operai műhelyének”. Bár biztosak lehetnénk e sorozat folytatódásában!

Az elmúlt évad két „nagy eseményének” öszevetéséből is kiviláglik az együttműködést roppantul termékenyítő koncepció. Most, hosszú hónapokkal a bemutatók után nem tisztem a részletekbe menő, zenekritikai jellegű elemzés — ezt különben is megtettük többen a maga idejében. Csupán néhány jelenségre reflektálok röviden, a Bolygó hollandi és az Otello alapján. (Az Igor herceg előadását nem valami szélsőséges szubjektívizmus folytán mellőzöm, nem is azért, mert nem illeszkedik a társulat tevékenységének fővonalába; egyszerűen *nem láttam*, méghozzá a kezdés előtt hat órával nyilvánosságra hozott műsorváltozás következtében.)

Ami közös az elképzelésekben, az mindenekelőtt a művészi eszköztár minden elemének közös rendszerbe állítása; olyan szimbólumrendszer kiépítése, amely minél gazdagabb, annál világosabb, érzékletesebb. A rendszerhez viszont kulcsot is kell adni a néző kezébe: ezzel az igénnyel állított Kerényi mindkét alkalommal egyfajta élőképet, illetve pantomimet a művek élére. Ezek olyasféle módon orientálják a befogadót vizuális kiindulópontból, mint zenei oldalról az emlékeztető motívumok: minden esetben a konkrét szituációból az általánosabb érvényesség felé mutatnak. A konvencionális operajátás kereteiben csupán megsejthetően lappangó, itt azonban explicitté váló közlés mindig korok fölötti, mélyen és általánosan emberi. A Bolygó hollandi a „másság”, a megalkuvásmentes többlet akarás, és az ebből eredő kirekesztettség, számkivetettség konfliktusai köré épül, így itt az otthon, a család és mindenfajta belterjes közösség, minden tradicionális viszonylat negatív előjellel szerepel. A „másság” hordozóit — hangzik a valóságból leszúrt ítélet — az intoleráns környezet a magányos hős szerepére kényszeríti; e szerepből feloldozást csak etikailag ugyancsak felsőbb rendű sorstársaktól remélhetnek. Az Otello bizonyos értelemben e konfliktus fordítottjára épül. Itt a félelmetes éppen annak megvilágítása, hogy az emberi viszonylatok tradicionális védő-

bástyái (hit, erkölcs stb.) rendre leomlanak a kellően átgondolt ideológiai és retorikai ráhatás eredményeképpen, azaz a színvonalasan végzett — bármilyen aljas célú — manipulációval szemben mi, emberek, védtelenek vagyunk. Ezt egyébként maga Verdi zenei eszközökkel világosan kifejezésre juttatja, amikor a címszereplő és Jago embertelen-véres esküjéhez saját „risorgimento”-intonációját társítja.

A művészi kivitelezés színvonala a Wagner-mű esetében egyértelműen magas volt. A zenekarnak és kórusnak egyaránt módjában állt kielégíteni a reá háruló igényeket: szép hangszeres tónusok, árnyalt muzsikálás, biztos intonáció és megfelelő ütőerő jellemezte tevékenységüket. Illő itt megemlítenem *Molnár László* karigazgató érdemeit.

Az *Otello* bemutatóját kissé beárnyékolta a pontatlanságok, „gikszerék” végigfutó láncolata, amit a közönség — igazságérzetem mondatja ezt velem — talán túl élesen visszajelző reakciói egyre erősebben indukáltak is. Persze tény, hogy az operatörténet egyik legigényesebb remekművéről van szó, amely — túl azon, hogy szokványos értelemben nehéz — egészen kifinomult, kamara-zenei együttlélegzést igényel minden résztvevőtől. Ennek kialakulásához pedig, mindenekelőtt a színpad—árok kapcsolat szálait szorosra fűzendő, rengeteg idő és tapasztalat szükséges! A magánénekes-gárda ténykedéséről lényegesen több jót, mint rosszat lehetne mondani. Ismét emlékeztetve arra, hogy az összefoglaló áttekintés nem azonos a zenekritikával, ezúttal az évad legemlékezetesebb fegyvertényeire emlékeztetek. A „nagy kiugrás” *Gurbán János* Hollandija volt, bár sokak szerint nem meglepetés, hogy első valóban nagy feladatát ilyen szuggesztíven és szimpatikusan oldotta meg. „Az évad remeklése” képzeletbeli pályázon én a voksomat mindenképpen *Németh József* Jagójára adnám, amely érettségével, árnyaltságával valóban az előadás centrális figurája volt. *Misura Zsuzsa* régen magasra tette önnön mércéjét, s most öröm látni pályájának szép ívelését. *Juhász József* mindkét darabban a vesztes szerepét formálta meg sok pozitívumot felmutatva: Erikje érzésem szerint jóval közelebb állt a rendezői koncepció visszaadásához, mint kissé keményen megmintázott Otellója. *Vámossy Éva* Jagót kiválóan ellenpontozó *Desdemonája* énekes és szerep szerencsés egymásra találása volt. S nem hagyhatom említetlenül *Kenesey Gábort* sem, aki Daland remekül megformált szerepében szerzett élvezetes percekét mindnyájunknak.

Amennyiben a társulat zavartalanul haladhat tovább az immár jól látható ösvényen, s amennyiben a felkészülés alapossága, gondossága eléri a Wagner-bemutatón regisztrált szintet, minden okunk megvan további jelentős és élményt adó produkciók létrejöttében bízni.

GÖNCZY LÁSZLÓ