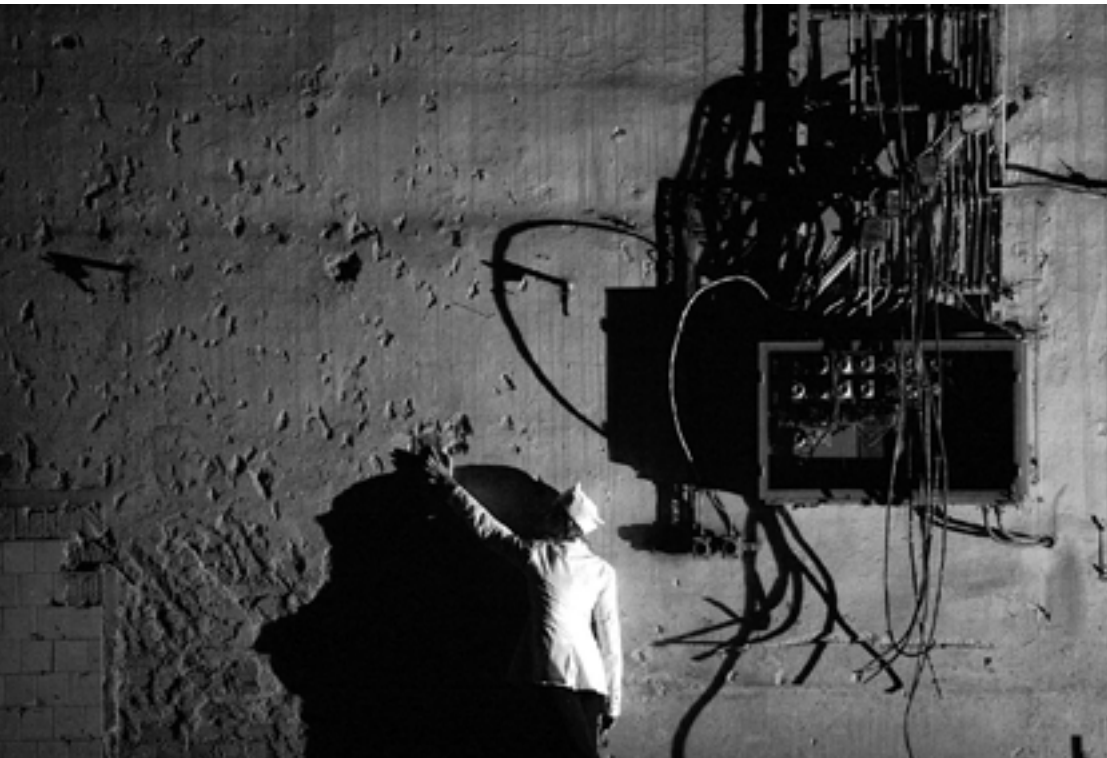


„Az opera idegen nyelv...”

Kovalik Balázs rendező az ízlésformálásról és az új generációkról



A „Bartók+Párizs2007” Miskolci Nemzetközi Operafesztivál egyik legizgalmasabb vállalkozása Rameau „műemlékszerű”, 1733-ban készült barokk operájának a bemutatója volt egy „ipari műemlékben”, a Miskolci Egyetem melletti Fűtőműben. A Hyppolitus és Aricia — Artemisz diadala címen — rendezője Kovalik Balázs (aki két további fesztiválprodukcióban is közreműködött: ő állította színre Bartók A kékszakállú herceg vára és Poulenc Az emberi hang című operáit is). A látásmódjáért, gondolatvilágáért, munkáinak esztétikai újszerűségéért az operaműfaj magyarországi megújulásában reménykedők által elismert, a hagyományos operarendezést kedvelők részéről viszont idegenkedéssel és értetlenséggel fogadott rendezővel a különleges színházi terekről, az opera esztétika és érzelmi viszonyairól beszélgettünk — és a hazai operajátszásról. Kovalik Balázst ugyanis miskolci rendezései idején, június közepén nevezték ki a Magyar Állami Operaház művészeti vezetőjének...

— A hagyományos kőszínház falain kívülre operarendező alig-alig merészkedik. Talán érthető is ez: a zenés színháznál elengedhetetlen akusztika egy idegen, ismeretlen térben

esetleges lehet, a szokatlan helyszín pedig elbizonytalaníthatja a hagyományos színházi milióhoz szokott szereplőket. Ön azonban vállalta a kockázatot. Árulja el: miként formálható át zenés színházzá egy nem színházi célra készült tér?

— A rendezők egy részét hihetetlenül inspirálja, ha színházidegen térbe állítják, még ha nem is látja előre, milyen problémákkal jár esetleg a majdani produkció létrehozása. A rendezők

másik részét viszont éppen hogy riasztja az idegen környezet: a fantáziájában lát egy világot, és azt akarja a színpadon, nyugodt körülmények között megteremteni. Amikor én belépek egy ilyen csarnokba, mint a Miskolci Egyetem régi Fűtőműve, azonnal megindul a fantáziám. Sőt, Rameau operájának mondanivalójához kötődően sokkal szerteágazóbb ötletek jutnak az eszembe annál, mint amit a végén ki tudunk hozni belőle. Létezik ugyanis számos alapvető technikai követelmény, amely az előadáshoz feltétlenül szükséges. Kérdés lehet például az, hogy akusztikájában, hangzásában megoldható-e úgy egy jelenet, ahogy azt elképzeltem.

— Szerencsés helyzetben volt a miskolci operafesztiválon, hiszen a rendezéséhez különböző helyszínek közül választhatott...

— Három lehetséges helyszínre vittek el. A vasgyárban gyönyörű csarnokokat mutattak, ám ott olyan mértékben szennyezett volt a talaj és a környezet, hogy rögtön megfájdult az ember feje — ezért ez kiesett. Szép helyszín lehetett volna az Erzsébet fürdő a város közepén, ott viszont az előadás megtartásához olyan biztonsági átalakításokra lett volna szükség, amiket az operafesztivál nem tudott vállalni. Amikor viszont megláttam a Fűtőmű tereit, rögtön ráismertem: ez az, ami nekem kell! Ráadásul semmilyen kompromisszumot nem kellett kötnöm. A Fűtőmű önmagában olyan, mint egy gyönyörű színház — ha az enyém volna, én bizonyára csak annak használnám. Szinte tapintható az atmoszférája, izgalmas és változatos a belső tér szerkezete, ráadásul monumentalitásában is olyan egyszerű, mint egy római erődítmény.

— A darabot is maga választotta a helyszínhez?

— A Hyppolitus és Aricia eredetileg a Zeneakadémián végzős osztályom vizsgaelőadásának készült 2004-ben, szereplői most is azok, akik akkor voltak. Annak a produkciónak a helyszíne szintén egy ipari műemlék volt: a szentendrei malom, egy ablakok nélküli, téglafalakkal határolt tér, méretében a Fűtőműnek talán a nyolcada. Miután Rameau egy roppant érdekes és izgalmas francia zeneszerző, az operafesztivál igazgatója, Bátor Tamás érdeklődött ennek az előadásnak a felújításáról, így született meg ez az újabb produkció a Bartók+Párizsra.

— *Azok a terek, amik a rendezőt inspirálják, hasonlóképpen hatnak a darab közreműködőire is, vagy az ő szerepük csupán annyi, hogy alkalmazkodjanak a rendezői „önkényhez”? — hogy ide idézzem azt a közismert nézetet, mely szerint a színházban nincsen demokrácia...*

— Az „önkény” egy nagyon rossz szó. Azt jelenti, a rendező akar valamit, amibe belekényszeríti a szereplőit anélkül, hogy azok meggyőzéssel elfogadnák az instrukciókat. Az ilyen színháznak nincs hite, az ilyen előadásnak nem lesz hitele. Elképzelni sem tudom, hogy olyat kérjek az énekesektől, amiről nem tudom meggyőzni őket. Ezek a fiatalok pedig nem kényszeredetten vállalkoztak erre a nem minden veszély nélkül járó feladatra, hanem kalandvágyból. A kalandvágy pedig az ember sajátos belső lendülete, legyen az felfedező vagy operaénekes. Az inspiráltságukat mutatja az is, hogy gyorsan belakták a Fűtőmű tereit, otthonosan érezték magukat porban, malterban, betongerepében. Mindannyiukban él még a fáramászó gyerek felfedező öröme.

— A közönség számára hasonlóképpen felfedezés egy ritkán látható, a legtöbbek számára alighanem ismeretlen opera. Lehet még mondanivalója Hyppolitus és Aricia szimbolikus tartalmakkal teli történetének, amelyben a szereplőknek — Théseus, Neptunus, Phaedra, Diána — és az általuk képviselt isteni hatalmaknak mára elhomályosult a jelentésük?

— Az előadásban nem a szimbólumokra helyezük a hangsúlyt, hanem az emberi drámára. A Hyppolitus és Aricia ugyanis egy nagyon súlyos konfliktusdráma: Phaedra szerelmes lesz a mostohafiába, Hyppolitusba, akinek férje, Théseus halálhírére meg is vallja szerelmét. Hyppolitus azonban elutasítja, ám ebben a félreérthető helyzetben érkezik meg az élő és eleven Théseus, aki úgy véli: Hyppolitus az, aki Phaedrát zaklatja. Haragjában és féltékenységében Neptunustól ezért azt kéri, pusztítsa el a fiát. Már ezen a ponton a borzalmaknál tartunk, mintha egy bulvár magazinban olvasnánk egy zaftos

rém-történetet, de még nincs vége... Miután Neptunus teljesíti Théseus kérését, a lelkiismeret-furdalástól gyötrődő Phaedra felakasztja magát. Théseus ekkor látja be hibáját és bűnét. Ismét Neptunushoz fohászodik, hogy adja vissza a fiát, de ekkor már nem hallgatják meg a kérését. A barokk kor szokása szerint azonban elmaradhatatlan a hepiend: Hyppolitus Artemis, azaz Diána kertjében találkozhat szerelmével, Ariciával. Ha sorra vesszük ennek a cselekménynek az alapelemeit, nem gondolom, hogy mitológiai utalásokat és képeket kellene használnunk. Ráadásul a Fűtőmű terében végképp nem is tudnánk azokkal mit kezdeni.

— XVIII. századi barokk zeneszerző, mitológiai mélységű cselekmény, szocialista realista környezet... Miként illeszthető mindez össze?

— Én nem teszek zene és zene között különbséget. A stílusismeretet nyilván lehet bővíteni, ha az ember elmélyed a barokk kor zenei gondolkodásában, de ugyanígy kell eljárnia a XIX. századi zeneszerzők világával is annak, aki Verdit, Puccinit rendez. Az én szememben a barokk komponisták közül Lully, de kifejezetten Rameau az összművészeti színház megalkotói. Az énekhang, a színészet, a tánc és a balett mellett darabjaik olyasféle show-elemekkel voltak tele — sárkány, tűzvész, titokzatos isteni jelenések —, amelyek szerves részeivé váltak az operák képzőművészeti látványának. Amit Wagner néhány száz évvel később „Gesamtkunstwerk” címszó alatt kitalált, az tulajdonképpen már Rameau világában létezett. Mindez világossá válik, ha elemezni tudjuk a XVIII. századi zenei szövetet. Soha nem a szövegkönyvből kell rendezni, hanem a zene és a szöveg együtteséből, egymásra hatásából. Az ember cselekvéseinek a mozgatórugója a pszichodráma: az, hogy el akarok valamit érni



a másik embernél. Ez az, ami kitölti az életünket, és ez mozgatja a drámákat, legyen a szerző Moliére, Shakespeare, Mozart, Verdi vagy Puccini. Tévedés azt gondolni, hogy az emberek csak emocionálisan léteznek a világon. Az érzelmek abból fakadnak, hogy milyen gondolataink vannak: nem azért zokogunk valakinek a halálán, mert az különösebben fáj, hanem azért, mert az agyunk villámgyorsan belegondol abba, milyen veszteség ért minket. Kétségbeesünk attól, hogy magányosak leszünk, elveszítettnek érezzük magunkat — és mindezért magunkat siratjuk. A gondolatok csalnak elő egyfajta érzelmeket, ám mindez olyan gyorsan zajlik le, hogy az ember fel sem fogja, hogy itt gondolatokról lenne szó, mert csak az érzelmeire figyel. A koncepció alapja a zenés színházban is az, hogy valaki valakinek valamit hogyan és miként mond. Ez az, amivel a rendezőnek foglalkoznia kell, nem pedig azzal, hogy a háttérben milyen díszleteket állít fel. A látvány csupán alátámasztja az ötletet, az alátámasztani hivatott, a koncepciót azonban csak az emberek közötti viszonyrendszerben láthatjuk meg.

— *A látványnak, a képzőművészeti esztétikumnak azonban mégiscsak van szerepe az operában!*

— Avizuálisélménytermészetesen soha nem elhanyagolható. Az emberre az egyik legerősebben ható kifejező eszköz, hiszen „hiszem, ha látom” alapon, az ember a szemére támaszkodva próbálja definiálni magát és környezetét a legintenzívebben. Természetesen az a legideálisabb helyzet, hogy ha a színpadi látvány jelrendszere megegyezik a játék, a szöveg, a zene jelrendszerével. Ez nem feltétlenül azonosságot jelent — azaz a barokk operához barokk díszlet, a reneszánsz muzsikához reneszánsz jelmez illik —, hanem azt, hogy alapkérdésekben meglegyenek a kapcsolódási, és természetesen akár az ellentmondási pontok. Ha egy szép nő egy csúnya környezetben énekel, az nem feltétlenül rontja le a nő szépségét. Nem beszélve arról, hogy egy térnek, a látványnak ugyanúgy lehet jelentése, üzenete mint egy megírt darabnak. Ezt jól használva fel lehet erősíteni a színpadi koncepciót, többletjelentést lehet adni a drámai eseményeknek.

— Ön nemcsak az operafesztivál „házigazdája” volt az idén, hiszen három operát is színre állított, hanem a fesztivál történetében az első, aki ugyanazt az operát — Bartók Kékszakkállóját — másodszor is színpadra állíthatta. Az újabb rendezésnek föltétlenül a darab világának egy újabb dimenzióját kell megnyitnia?

— Nem kell attól kétségbe esni, hogy egy újabb változat születik, hiszen minden rendezői munka adaptálás. A művek halott betűk, kottafejek, papír a szekrényben, ami a gondolatot elindítja valamelyik irányba. Ahogy az ember érik, idősebb, tanultabb, bölcsőbb, tapasztaltabb, kiábrándultabb, boldogabb lesz, egészen máshogy és másképp fog viszonyulni ugyanazokhoz a kérdésekhez, így ugyanahhoz a darabhoz is.

— A rendezők java része azonban megelégszik azzal, hogy saját magát adaptálja egy új helyzetben...

— A színházban engem az alkotás érdekel. Művészetnek tartom, nem pedig iparnak, noha akadnak, akik szerint a rendezés nem művészet. Gyakran a közönség is úgy vélekedik, hogy a rendezőnek csupán annyi a dolga, mint egy cipésznek: kalapálja össze, varrja meg a kész mesterművet. Én nem így gondolom.

— *Hogyan lehet összhangot teremteni a rendezőként az operajátszás új útjait kereső művészeti vezető és egy megújulni képtelennek látszó intézményörökség, az Operaház között, amely eddig mintha nem is szándékozott volna szerepet vállalni a műfaj újjáélesztésében?*

— Nem tudom. Majd kiderül. Pillanatnyilag úgy látom, hogy annyira szétesett a magyarországi operajátszás, hogy ezt a műfajt az Operaházon kívül művelni szinte nem is lehet. Hiába vannak kísérletek, hiába lett sikeres vállalkozás a Mozart Marathon (*a Figaro házassága, a Così van Tutte és a Don Giovanni című Mozart-operákat Kovalik Balázs rendezésében egymást követően mutatták be a Budapesti Tavasz Fesztiválon, 2006-ban — a szerk.*), ez a produkció sem kapott támogatást ahhoz, hogy önálló lábra álljon. Azt kell látnom, hogy a pénz hiányára hivatkozva vegetálnak a vidéki operatagozatok Pécsen, Szegeden, Debrecenben, Győrben, így ha valaki operaelőadásokat akar létrehozni, annak nincs más esélye: be kell mennie az Operaházba. Én operát akarok csinálni...

— A másféle szemléletű operaelőadások fogadtatására azonban tanulságos lehet a Bartók+Csajkovszkij fesztiválon, 2004-ben bemutatott Anyegin, amely fesztiválprodukcióként közönség és kritikai sikert egyaránt aratott, ám a Miskolci Nemzeti Színház évadon belüli előadásaként szép lassan elhalt, egyre kevesebben voltak rá kíváncsiak. Miben látja ennek az okát?

— Ez egy több tételes ügy. Egyrészt: úgy alakult, hogy amikor a színház műsorra tűzte, más elfoglaltságom miatt nem tudtam magam vezetni a felújító próbákat, így nem tudtam az új beállókkkal együtt dolgozni. Nem mindegy, hogy instrukcióként a rendezőszisztensre támaszkodva csupán azt tudhatja meg a szereplő, hogy jobbról kell bejönnie vagy balról, vagy segít valaki kibontani a szerep gondolati és pszichológiai mélységét. Másrészt: szeretjük vagy sem, mindig van különbség első-, másod- és harmadosztály között. Azaz, ami egy első osztályú énekessel egy operaelőadásban működik, nem biztos, hogy másod- vagy harmadosztállyal is így lesz. Nem akarok senkit megsérteni, de ne tegyünk úgy, mintha a miskolci színház énekesei azonos szinten lennének Nyesztyerenkóval, Breussal és a premier többi sztárvendégével! Harmadrészt: az az Anyegin tényleg egy újszerű előadás volt, amire azt mondhatják, hogy az ilyesmi nem kell a miskolci közönségnek. Pedig úgy vélem,

kellhet ilyen is, ha valaki segít a nézőknek azt a fajta gondolkodásmódot megérteni, amivel az az előadás létrejött. Ez közönségnevelő munka, ám erre sem Miskolcon, sem az országban máshol nem láttam példát. Európában viszont nagyon intenzíven foglalkoznak ezzel: a közönségtalálkozók, beavató előadások megszervezése kommunikációt jelent a publikummal. A cél az, hogy a nézők közelebb kerüljenek azokhoz a miértekhez, amiktől egy-egy előadás ilyen vagy olyan lesz.

Vegyük tudomásul, hogy az opera egy idegen nyelv, amin meg kell tanulni beszélni — ehhez pedig „nyelvtanárokra” van szükség! Úgy látom, azért kezd el kihalni az opera közönsége, mert a fiatalok nem kapnak segítséget ahhoz, hogy bekerülhessenek egy olyan kultúrkörbe, amiről ma már nem tanítanak az iskolában.

— *Hogyan nevelhető ki az operaértők új generációja Magyarországon, ha erre a változó színvonalon, évente talán egyetlen operát bemutató vidéki színházak és a vegetáló operatársulatok alkalmatlanok?*

— Erre nagyon sok mód van, viszont természetes, hogy mindehhez akarat, megfelelő emberek és pénz kell. Valóban hiány van, de sajnos nem csak az utolsó tételből!

— *Az operaközönség generációváltásában szerepet vállalhat egy olyan intézmény is, mint a miskolci operafesztivál?*

— Természetesen, mint ahogy szerepet is vállal. Egyrészt már azzal, hogy van. Másrészt a programjában rendszeresen feltűnnek olyan ritka érdekességek, amelyeket eddig a magyar közönség alig-alig hallhatott. Emellett teret enged például olyan kísérleteknek is, mint amilyen a Rameau-darab előadása volt, és ne feledkezzünk meg a konkrét ismeretterjesztő programokról, amikhez neves szakembereket nyer meg évről évre a fesztivál vezetése. Egy fecske persze nem csinál nyarat, de legalább életben tartja a reményt — és az opera műfajával komoly szándékkal dolgozókat arra ösztönzi, hogy ne adják fel.

Méhes László

