



Don Carlos a Flamand Operában. © Annermie Augustijns / Opera Ballet Vlaanderen

 Lindner András

Két ország – kétszer két operaház

Ezúttal Belgium és Németország két kevésbé ismert operai műhelyébe látogattam. Sajátosságuk, hogy közös társulatot tartanak fenn, Antwerpen és Gent az Opera Ballet Vlaanderen – vagyis a Flamand Operát –, a düsseldorfi operaház és a duisburgi színház pedig a Deutsche Oper am Rheint, a Rajna-menti operaházat. Gentben Verdi *Don Carlos*át szemeltem ki: már a helyi miliő is különös élményt kínált, hiszen a darab a szabadságukért küzdő flamandokról is szól.

Az 1840 táján épült genti operaház, ha kívülről nem is, belül impozáns látványt nyújt ma is mindenekelőtt az épület ékkövének számító óriási csillárral, valamint a három szalonnal, melyek egybenyitva a 90 méteres hosszúságot is elérik. De tekintélyes méretű a nézőtér is, amely 950 személyt képes befogadni. A Flamand Operát 1947 és 1955 között a kiváló belga szoprán, Vina Boyv igazgatta, 2008 után pedig Aviel Cahn töltötte be a tisztséget, jelenleg pedig Jan Vandenhouwe a művészeti igazgató. Az Opera szimfonikus zenekarát irányító főzeneigazgatók sorában 1993 és 1997 között megtalálni a magyar származású Stefan Soltész, 2002 és 2011 között pedig az amerikai Ivan Törzsöt, azután Dmitri Jurowski felelt a zenei színvonalért, a 2019/2020-as évadtól pedig Alejo Pérez. A társulatot nemrégiben, 2019 áprilisában a „Best Opera Company” címmel is kitüntették, amely a szakma rangos nemzetközi elismerésének számít – igaz, öt évvel ezelőtt már megtisztelték a házat egy kiemelkedő *Parsifal*-előadásért az azévi legjobb Wagner-produkció díjával is.

Verdi említett operáját elsősorban a jeles énekési teljesítmények tették emlékezetessé, de az ötfelvonásos, modenai verziót színpadra álmódó Johan Simons különös dramaturgiai ideája is, amelyhez hasonlót aligha látni másutt. A holland rendező ugyanis azt követelte a címszerepet játszó tenoristától, hogy négy órán át, szinte végig a színpadon legyen, még akkor is, amikor a librettó, illetve partitúra alapján erre nem is lenne szükség.

Simons ugyanis végig Don Carlosra koncentrált, mellőzte a nagyszabású balettel kínáló párizsi változatot is, így a fontainebleau-i felvonás a kolostori-szerzetesi jelenet után következett. A francia nyelven, flamand, és angol felirattal tálalt produkcióban a hihetetlen energiával megáldott és hangilag is rendkívül meggyőző fiatal amerikai tenorista, Leonardo Capalbo képes volt bejátszani, birtokolni a korántsem kis színpadot. A rendezői instrukció alapján végig figyelnie kellett az eseményeket, szükség esetén kellékesi feladatokat is vállalva. Capalbo ráadásul mindeközben kiváló mimikával érzékeltetni tudta Carlos rendkívül összetett jellemét is, például, hogy a mostoha- anyjába szerelmes ifjú miként próbálja ezt a mély érzést félretenni, ha éppen Flandria szabadsága a tét, és utána akkor is helytállni, amikor kettős (politikai és szentimentális) konfliktusba keveredik apjával, II. Fülöp királlyal. A maratoni jelenlét persze azt is feltételezheti, hogy az egész történet csupán a rendkívül érzékeny lelkületű Carlos emlékezetében játszódik le, akár egy álmom.

Az énekési gárdából Capalbo mellett kiemelkedett az Erzsébetet megformáló Mary Elizabeth Williams, a szintén amerikai származású szoprán is, aki a Seattle-i Operában indította karrierjét, és fokozatosan tért át a spinto szoprán szerepkörrel a drámai koloratúr szerepekre. A zenekaron is átsugárzó nagy volumenű hanganyagával mesterien tolmácsolta a Verdi-opera női főszerepét, érthető, hogy korábban a *Nabucco* Abigéljaként, illetve az *Aida* címszerepében is szép sikereket aratott.



A 42 esztendő énekesnő ma már a legnagyobb szopránok között követel helyet magának, és közelebbi tervei között szerepel, hogy megmártózzon Berlioz *A trójaiak*, illetve Richard Strauss *Ariadné Naxosban* című operájában is.

Nagy vivőerejű mezzohang birtokosa a szintén amerikai Raehann Bryce-Davis, aki Eboli hercegnőt játszotta. Szinte tökéletes alakítást nyújtott, eltekintve attól, hogy mindkét áriáját túljátszotta, s a záróhangokat a nagyobb hatás kedvéért értelmetlenül hosszan kitartotta. Szerep-debütálása végeredményben sikeres volt, nem véletlen, hogy többen máris érdeklődéssel várják fellépését Carmenként is.

Az erősödő török operajátszást képviselte ugyanakkor a Posa márkiként bemutatkozó, énekesi tanulmányait szülővárosában, Izmirben végző bariton, Kartal Karagedik, aki a legtöbbit jelenlegi mesterének, Giorgio Zancanaronak köszönheti: hangja jól érvényesült a speciális Verdi-bariton színeket követelő szerepben. A börtönjelenet két áriáját kellő átéléssel, mesterien tolmácsolta. Az énekes nem mellesleg fotóművészként is bezsebelt már néhány díjat.

A beharangozott Andreas Bauer Kanabas helyett ezen az estén a szófiai születésű bolgár Nicolai Karnolsky alakította II. Fülöp királyt, aki éppen ebben a szerepben nyert díjat 2000-ben a Boris Christoff Énekversenyen. Ha nem is tudott a világ egyik legnagyobb basszistájának nyomdokaiba lépni, az előadást megmentette, a főinkvizitorral folytatott duettjében pedig kiválóan helyállt – igaz, nem Roberto Scanduzzi volt a nagy ellenfél, hanem a kisebb kvalitású Werner Van Mechelen. A zenekart a Flamand Opera új zeneigazgatója, az argentin Alejo Pérez fogta össze, aki végig érezhetően nagy átéléssel irányította a zenei apparátust.

Gent után Düsseldorf modern operaházában Saint-Saëns nagyoperáját, a *Sámson és Delilát*, valamint Gounod mind gyakrabban látható darabját, a *Rómeó és Júliát* tekintettem meg, röviddel az ottani premierek után. Előbbi szövegkönyvét a *Biblia* nyomán Ferdinand Lemaire írta. A palesztinai Gázában időszámítás előtt 1150-ben játszódó történet jól ismert: Sámson a filiszteus elnyomók ellen fellázadó zsidó tömegek élére áll, ezzel reményt és új erőt sugároz nekik. Emberfeletti ereje hatalmas fegyver a filiszteusok elleni harcban, melynek köszönhetően több győzelmet aratnak. A hős csupán egyetlen ellenfelével nem boldogul: a csodaszép Delila erotikus vonzereje győzedelmeskedik felette. A nő képes ugyanis behálózni és rabul ejteni a gyűlölt férfit, persze csak azért, hogy kiszedje belőle különös erejének a titkát. Sámson nem is tud ellenállni az érzékiségnek, és végül ez lesz a veszte. Az eredetileg oratóriumnak készült művet a szerző később operává formálta, melynek ősbemutatójára 1877-ben a weimari Hoftheaterben került sor.

Liszt, a kiváló zongoravirtuóz, dirigens és komponista az 1860-as években Weimarban a művészetek elkötelezett támogatójaként nemcsak Wagnert karolta fel, hanem több francia zeneszerzőt is. 1852-ben ismerte meg Saint-Saëns-t, és folyamatosan biztatta a sokat emlegetett Sámson-terv megvalósítására, amely végül az opera említett német nyelvű premierjébe torkollott. Ma már mindenütt az eredeti francia nyelven hangzik el a szerzőjének máig ható világhírnevet eredményező darab, így ezúttal is, hozzá német felirattal. A sokáig Willy Deckkerrel, Herbert Wernickével, Robert Carsennel és Calixto Bieitóval együtt dolgozó andorrai Joan Anton Rechi már jó ideje önálló rendezéseivel hívta magára a figyelmet, és ezúttal is egyedül állította színpadra a művet.

Az operában és Rechi interpretációjában élesen elkülönül egymástól a két népcsoport, a zsidók, illetve a filiszteusok istenértelmezése. Utóbbiak számára a pénz jelenti az Istent, ők a modern „sáskahad-kapitalisták” – fogalmaz a rendező egy interjújában –, akiket minden különösebb jövővízió nélkül a pénz utáni csillapíthatatlan, mohó vágy hajt előre, ráadásul tekintet nélkül arra, hogy az erőforrások korlátozottak. Az ő istenük Dagon, aki maga a pénz. Rechi rendezésében a filiszteusok bányatulajdonosok, akik a rabszolgasorsba juttatott zsidókat arra kényszerítik, hogy minél több természeti kincset bányásszanak ki számukra. Az ő kapitalizmusukkal szemben a zsidók spiritualitása földhöz kötött, s ők ráadásul tudatában vannak annak is, hogy az erőforrások végesek. Rechi azonban azt is érzékelteti, hogy a hatalmi viszonyok megrontanak, mert amint a zsidók hatalomra kerülnek, ugyanolyan rosszul kezdenek bánni a filiszteusokkal, ahogyan azok tették velük.

A darabot az operaház főzeneigazgatója, Axel Kober vezényelte biztos kézzel. Vajon fellelhető-e annak a nyomai, hogy a művet eredetileg oratóriumnak szánta Saint-Saëns? A dirigens szerint leginkább a megmaradt kórusrészek kezelése utalhat erre, az első és harmadik felvonás nagyformátumú tablói, ahol az antik tragédiákhoz hasonlóan a kar mint mesélő kap szerepet. A két szembenálló csoport pedig a zenei megformálásban is élesen elkülönül egymástól: a zsidókat leginkább az oratórium világos, szakrális formái jelképezik, a filiszteusokat ezzel szemben Saint-Saëns korának egzotikus trendje. Ez leginkább a bacchanália-jelenetben érhető tetten, amit folyamatosan átszőnek az egzotikusan ható ritmusok és az ütőhangszerek kavalkádja. Bartókkal ellentétben azonban – hangsúlyozza Kober – a francia komponista meg sem kíséri kikutatni és bemutatni ennek a zenének a folklorisztikus elemeit, ő úgy írta meg ezt a zenét, ahogyan Európában akkortájt ennek hangoznia kellett.

Bár Saint-Saëns korántsem tartozott a varázsos dallamokat félkézzel ontó komponisták közé, Delila áriája mégis világláger, az operairodalom egyik tömegeket vonzó,



Részlet Gounod operájának előadásából: Páris, Mercutius és Júlia.
© Hans Jörg Michel / Deutsche Oper am Rhein

egyszerűen csak élni szeretne: „*Je veux vivre*” – éneklő népszerű áriájában. A másik oldalon Rómeó viszont az abszolút szerelemre vágyik, a szerelemre, mint kábítószerre. Júlia számára a szerelem esély kitörni az ortodox családi klán kötelékéből, és elmenekülni a Páris gróffal kötendő, beharangozott házasságból. Számára Rómeó ígéret egy új életre. Már az első pillanatban látszik, hogy remekül összepasszolnak, de az is, hogy ez a kapcsolat óhatatlanul a fatális függőségbe vezet, amelyből egy kiút van csupán: a halál.

könnyen dúdolható slágerszáma lett. Most a vonzó külsőjével – melyet az elegáns bunda, a leopárdmintás öltözék, vagy éppen a csillogó kosztümök még jobban kidomborítottak –, kitűnő mozgásával és mimikájával mindenkit megigézni képes román mezzoszoprán, Ramona Zaharia nemcsak az ominózus áriát tolmácsolta a szükséges eleganciával, hanem tökéletesen birtokolta a teljes szerepet is, amely a felső H-tól a mély althangokig két oktávot magába foglal.

Sámsont a leginkább Wagner-szerepekben sikeres svéd tenor, Michael Weinius alakította alkatánál fogva inkább mackósan, mint harcias népvézérként, de végig jó hangdiszpozícióban, a magasságokat is könnyedén birtokolva. A rendező végig mai öltözékben, a mai kort idéző díszletben szolgálta fel a darabot. Dagon főpapját – a kiváló Simon Neal tolmácsolásában – durva szadistaként ábrázolta, aki nyájas mosollyal szúrta ki a tehetetlen Sámson mindkét szemét, majd ugyanilyen kéjes örömmel nyugtázta, hogy Delila a cipőjét nyaldosta.

Rechi újított az opera fináléján is: rendezésében a megvakított Sámson utolsó erejével még megfojtotta a hozzá közeledni próbáló Delilát, majd a templomot – a színpadi süllyesztőnek köszönhetően – a filiszteusokkal együtt elnyelte a mély. (Delila személye egyébként erősen megigézhetette magát a zenszerzőt is, aki idős korában, egyedüli társaként mellette maradt kutyáját is róla nevezte el.)

A másik düsseldorfi estén Gounod Jules Barbier és Michel Carré librettójára komponált operáját, a francia nyelven színre vitt *Rómeó és Júliát* tekintetem meg. Az ötfelvonásos lírai dráma zenei alappillérenek az opera négy nagy duettje tekinthető, amelyekből mesterien árad a két fiatal szenvedélyes szerelme. Erre koncentrált a fiatal német rendező, Philipp Westerbarkei is, aki hangsúlyozta, hogy a szerelmi történetnek nem az évszázados, idealizált formáját kívánta bemutatni. Azt emelte ki, hogy az egyik oldalon az agyondédelgetett, aranyketrecben tartott leány

A Rómeó és Júlia-mitosszal szorosan egybeforrt fogalmak álltak a rendezés középpontjában: a mérge, az ébredés és a halál. De vajon mit jelentenek ezek? A mérge sem csupán egy eszköz, hogy kioltsuk vele az életünket, hanem talán egy egoista megmérgezett társadalmat jelképez, amely nem fogadja el az egyén szerencsésjét, és vadászik azokra, akik nem hódolnak be neki. És mi történik, amikor már nem hat a mérge, és az illető olyan világban ébred, ahol egyedül találja magát mindenkiel szemben? Az önként vállalt halál pedig nem más, mint egy allegória – magyarázza a rendező. A fiataloknak ugyanis nincs már erejük lázadni, a társadalom erősebb és hangosabb, mint az egyén. A szerelmi történet mint egy krimi, egy modern családi tragédia, tele van társadalomkritikával.

A modern ruhákkal a mai korba helyezett dráma a rendező olvasatában azonban ráadásul még meglepő befejezést is kap. Westerbarkei merészen elkanyarodik Shakespeare-től, a librettistáktól, az általános gyakorlattól: Júlia ugyanis feléledve a tetszhalálból, nem keresi a megváltást az öngyilkosságban, nem vesz mérget magához, és nem öli meg magát egy kéznél lévő törrel sem, hanem miután Rómeó megmérgezte magát, hirtelen elhatározással úgy dönt, hogy követi Párist, és az ő oldalán hagyja hátra Rómeót és a színpadot. Vajon Westerbarkei ezzel a feje tetejére állított befejezéssel csupán meghökkenteni akart, vagy leginkább elgondoltatni? Vajon az egész Rómeó-történet csupán egy fiatal leány álmaiban létezett volna, és a kényszerházasság nem is az valójában? Vagy a 21. század Júliájában mindennél erősebb volna az életimádat, ahogyan áriájában ki is hangsúlyozta? Az előadás végén kitört lelkes ünneplés mindenesetre legalizálta ezt a változatot, de szólt a teljes énekes társulatnak, leginkább persze a főszerepekben játszó örmény Ani Yorentznek és a román Ovidiu Purcelnek, valamint a düsseldorfi szimfonikusokat vezénylő David Crescenzinek és zenészeinek is.