

Az ember drámai lény

Varga Klára interjúja Szász Zsolttal, Bereményi Gézával,
Almási-Tóth Andrással és Szabó Ferenc Jánossal

■ **Varga Klára** – Amikor a színház szóról már csak politikai csatározásokkal terhes bulvár hírek jutnak a többség eszébe, és nem színházi élmények, alakítások, kedvenc hősök, amikor megkérdőjeleződik, hogy tudunk-e együtt sírni, nevetni, amikor elszaporodnak a B-kategóriás amerikai filmvígjátékokból lebutított színházi előadások a magyar színpadokon, az biztos jele annak, hogy beszélünk kell róla. Amikor más országokban a kortárs opera a legnépszerűbb műfaj, nálunk meg fázik tőle a közönség nagy része és sok előadó is, biztos, hogy valami nincsen rendben. Van tehát ok arra, hogy elkezdjünk beszélgetni arról, milyen a mi korunk honi színháza, dalszínháza, és milyen lesz, milyen lehet még.

SZÁSZ ZSOLT – BEAVATNI A NÉZŐT AZ ÉVEZREDES ÖRÖKSÉGBE

V. K. Mitől magyar egy színdarab? Mitől magyar egy előadás? Hogyan kell ezt egy nemzeti színháznak reprezentálnia manapság?

Sz. Zs. Kezdjük ott, hogy egy műalkotás nacionáléja általában nem ragadható meg egy lépésben, hiszen amióta letelepedtünk a Kárpát-medencében, részei vagyunk az európai kultúrkörnek. De egyszerűsítsük le a kérdést: ha egy magyar nyelvű drámaíró kortárs hazai közönségnek ír, és még sikere is van a színpadon, abból jó eséllyel magyar színdarab lesz – ilyen értelemben egy operett éppúgy pályázhat erre a rangra, mint egy sorstragédia. Érdekesebb a kérdés akkor, ha – mint a *Bánk bán* esetében – egy magyar vonatkozású történetet már megírt egy vagy több külföldi szerző. Amitől Katona műve igazán magyarrá, sőt kultikus nemzeti drává vált, az csak spirituális síkon értelmezhető. Jelen esetben ez a jogász Katona által behatóan ismert Szent Korona-tan. Az ötödik felvonásban Endre „világbírói” szerepkörben való felléptetésével ez drámai értelemben is nyilvánvaló – de persze csak azok számára, akik azonosulni tudnak ezzel a hagyománnyal. Véleményem szerint a Nemzeti Színháznak

ugyanúgy, mint alapításakor, most is az az elsődleges feladata, hogy beavassa közönségét ebbe az évezredes örökségbe.

V. K. Én még abban nőttem fel, hogy a kultúra, a színház mindenkié, akkor is, ha nem minden égető problémáról lehetett nyíltan beszélni. Ma jól látható az ízlésirányok, szekértáborok mentén létrejött szakadozottság, és az is, hogy sokak számára a magas kultúra nem érték, nem megismerhető, nem elérhető, nem neki szól, és egy széles réteg pedig az anyagiak miatt nem jut már el színházba. Akár a görög drámákhoz, akár egy medvetorhoz nyúlunk vissza mint színházi előképhez, azt látjuk, hogy a színház mindenkié, és a közösség középpontjában van. Hol van ma a színház, kiknek játszik, kikhez szól, van-e esély, hogy középpont legyen, és – nem bulvár- és nem botrányszinten – mindenkihez eljusson?

Sz. Zs. Vidnyánszky Attila igazgatói beiktatásakor úgy fogalmazott, hogy most a színház nálunk nagyon jó helyzetben van, mert a média hírcsatornáinak a művészeti ágak közül legnagyobb terjedelemben éppen a színházzal foglalkoznak. Tapasztalatom szerint ez manapság nemcsak nálunk van így. A nyugati színházelmélet-írók – például Erika Fischer-Lichte vagy Hans-Thies Lehmann – azt állítják, hogy a nyugati demokráciák identitáskeresésében ma ugyanúgy a színháznak van központi szerepe, mint az athéni poliszdemokrácia idején. A különbség csak annyi, hogy ma nem fizetnek a polgárnak azért, hogy identitásának megerősítése végett színházba járjon. A színháznak mint társadalmi intézménynek ez az alapfunkciója véleményem szerint felül kell hogy írja a mindenkori ízlésvitákat.

V. K. Van-e mai tragédia? Akad, aki azt mondja, a megváltás hite lehetetlenné teszi a végső bukást, más szerint a tévében, neten látható véres események teszik zárójelbe a megélhető tragikumot, megint más szerint a virtualitás, vagy az, hogy az ember nem érték, nincs sors, nincs életfeladat, mindenki egyforma, nincs miben elbukni. Vagy már eleve mindenki bukott hős.

Sz. Zs. A színház médiuma most is a színész, maszkban vagy anélkül, még ha óriási veszteségeket szenvedett is el az utóbbi évtizedekben a virtualitás expanziója folytán. Noha szerintem a drámai hős még mindig egy-egy jelentős színpadi alakításban manifesztálódik, ez manapság nem válhat közkinccsé, mert ha milliós példányszámban adnak róla hírt a médiák, máris elvesz az a fajta intimitás, melyet csak a színpad és a nézőtér együttlélegzése során lehet megélni. Egy televízió által tudósított tömeggyilkosság – mint például a srebrenicai – sem tud tragédiává válni, mert ma már felbomlott az a közösség, mely valaha képes volt az együttérzésre. Ma a gyakorló színházcsinálók és a színházelmélettel foglalkozó szakemberek számára is az a legnagyobb kihívás, hogy a színház több ezer év alatt felhalmozott eszköztára alkalmas-e még ennek az együttérzésnek a kiváltására. Vidnyánszky Attila rendezései egyfajta vágyott communio jegyében születnek – ami a jelek szerint sokak számára irritáló. De ez nem is csoda, hiszen ha az alapokra kérdezzük – tudniillik arra, hogy mi a dolgunk a világban –, az mindig provokatív.

V. K. Van-e ma humor, komédia, tudunk-e együtt nevetni táboroktól függetlenül?

Sz. Zs. Folyóiratunk, a *Szcenárium* második számában több szerzőnk is foglalkozik a paródia és a szatíra megsemmisítő és életmegújító funkciójával. Ez a kettősség a *parodia sacra* lényege, mely számomra a színház hatásmechanizmusának kulcsfogalma. Harmincöt évre visszanyúló színházi pályafutásom során elméleti szinten is arra jutottam, hogy az ember mint ontológiai értelemben véve már eleve drámai lény csak az ünnepi nevetés révén tud közösségi lényvé válni. És minden értelmű társadalmi kooperációjának is ez az alapja, beleértve az ellentétes érdekű csoportok közötti párbeszédet is. Hiszen nálunk, magyaroknál minden szilveszterkor az derül ki, hogy mint a sláger mondja: „Mi együtt sírunk, együtt nevetünk.” És ez nagy megtartó erő.

V. K. Feladata-e a mai művészetnek, a drámának, a színháznak, hogy akár marginális tudást húzzon be közebbre annak érdekében, hogy értsük, érezzük, hogy mi történik velünk? Sokan olvasnak például spirituális irodalmat, pszichológiát, néprajtot. Értik a logikáját, nyelvezetét, tudják vonatkoztatni az élményeikre, a valóságra, ugyanakkor ezek a szövegek nemigen tartoznak az irodalmárok, drámaírók által is ismert és elfogadott közös tudáshoz, így ezekből nemigen merítenek, és nem törekednek e tudás beemelésére.

Sz. Zs. Nekem mint pályakezdő művésznek a 70-es évek végén nagy szerencsém volt. A *Művészet* folyóiratban egyszerre találkozhattam Lükő Gábor, László Gyula, Janko-

vics Marcell, Pap Gábor, Molnár V. József, Makovecz Imre radikális felvetéseivel. Mindannyian arról győztek meg, hogy a magyar kultúra a népművészettől a magas művészetig öntörvényű, és ugyanakkor szerves egészként is felfogható, melyre egy új világot kellene és lehetne is felépíteni. Seregnyi nemzedéktársammal együtt vallom – amit ma már teljesítményeink is igazolnak –, hogy az utánunk jövő nemzedékek számára ez lehet az a bizonyos „harmadik út”, mely a 21. században is járható.

BEREMÉNYI GÉZA – A MAI KÖZÖNSÉG MÁR NEM SZNOB

V. K. Mitől magyar egy színház? Egy dráma? Egy színházi előadás?

B. G. Nem tudom.

V. K. A rendszerváltás óta eltelt húsz év alatt sok minden megvalósult, amiről a nyolcvanas években álmodtunk, sok minden nem. Sokan reményvesztetten állnak a romokon. Ön szerint ebben a helyzetben mit kellene mondania a színháznak?

B. G. Nem tudom. Én mint író és rendező veszek részt a színházi munkában, de úgy, hogy a leggyakrabban a saját darabjaim ősbemutatóit rendezem. Ezenkívül színházigazgató is vagyok, de a Thália Színházban kész anyagból dolgozom, mert elsősorban befogadó színház. Igyekszem összehozni egy jó társulatot, és mivel a pesti Broadwayen vagyunk, a hely szellemének megfelelően játszani.

V. K. Ez azt jelenti, hogy elsősorban közönségigényeknek kell megfelelni?

B. G. Igen, máskülönben nem jönnek be a színházba.

V. K. Ezek szerint már nem az a magyar színház világában, ami a nyolcvanas években volt...

B. G. Nem az van. Én most tapogatom ki a közönség igényeit. Ez a második évad, tehát sok minden még nem végleges.

V. K. Milyen eredményekre jutott eddig?

B. G. Volt hat bemutató, abból kettő bukás volt, és négy siker. Tudom, most azt várja, hogy elhivatott mondatokat mondjak, de nem tudok ilyesmit mondani.

V. K. De mi az, amit szeretnek, akik a Tháliába járnak? A könnyed, szórakoztató darabokat?

B. G. A könnyed szórakoztatást szeretik, a fajsúlyosabb és komolyabb előadásokat az évad második felére szoktuk tartogatni.

V. K. Mire megszeretik a színházat, talán eljönnek drámát nézni is? Ennyire meg kell küzdeni a nézőért?

B. G. Nem talán eljönnek, hanem könnyebben eljönnek. Ez nem küzdelem, ez egy színháznak az ügymenete most.

V. K. Kortárs drámát érdemes ma színpadra állítani?

B. G. Ugyanúgy, mint nem kortárs drámát. A kortárs drámának az az előnye, hogy érdekfeszítő problémákkal közvetlenül lehet foglalkozni általa.

V. K. Mitől válik a néző számára izgalmassá egy kortárs magyar darab?

B. G. Magyar kortárs színdarab, magyar ősbemutató akkor számíthat érdeklődésre, ha közvetlenül, egyenesen szólítja meg a nézőt, és feltéve, ha arról beszél, ami van.

V. K. Akkor ez azt jelenti, hogy a hétköznapiakban az egyenesen szólás a hiánycikk, és ha egy színpadon egyenesen szólnak, akkor az elterjed, és eljönnek rá?

B. G. Igen, elterjed, és eljönnek rá.

V. K. Mondana egy példát?

B. G. Lehet a közönség érdeklődésére számot tartó darabot írni arról, hogy valakinek meghalt az édesanyja, és a temetését intézni. Feszült csönd támad a nézőtérben, amikor a szereplő nem tudja eldönteni a színpadon, hogy hamvasztani kellene-e az édesanyját, vagy koporsós temetést rendezzen-e neki. És erre akár fel lehet fűzni a mostani társadalmat érdeklő kérdéseket.

V. K. A halál, a gyász, veszteség érdeklí az embereket?

B. G. Inkább az emberi kapcsolatok kuszasága, de leginkább az erkölcsi válság tudja foglalkoztatni ma a nézőt.

V. K. De olyan drámát is színpadra lehetne állítani, amelyben egy nagy hatalmú bankigazgatót letartóztatnak, és bukik a hős?

B. G. Nem muszáj korunk hősét állítani a színpadra, bárki állhat ott, és bármilyen dramaturgiával ki lehet fejteni mély társadalmi kérdéseket. Ez az izgalmas lehetőség a mai magyar színházban.

V. K. Különféle elméletek léteznek arra nézve, hogy miért nincsen ma már tragédia. Például ha van megváltás, akkor nincs igazi bukás. Ha nincs sors, ami elkaszál, akkor aki bukik, az inkább szájalmas, mint tragikus. Ha nem tudunk egyetérteni az alapértékekben, akkor nem világos, hogy mi számít bukásnak.

B. G. De van tragédia manapság, és lehet csinálni.

V. K. Akkor ezek szerint valamilyen értelemben közönség is van, bármennyire töredezett a társadalom? A tragédia olyasmí, ami bennünk van mindentől függetlenül?

B. G. Igen, képes arra is a közönség, hogy egy történetet tragédiának tekintsen, és ezzel a nézői képességgel kell élnie a színháznak.

V. K. Mi kell ahhoz, hogy érvényre jusson a színpadon az, ami a hétköznapiakban szétszóródik?

B. G. Kitűnő színészek kellene, hogy legyen mód a látványos és erős, átélt színészi játékra. Manapság a politikai szenzációk, mint a Nemzeti Színházban az

igazgatóváltás, az *István, a király*, toboroznak nagyszámú közönséget, de csak ideig-óráig tartanak. Túl ezen az olyan színház számíthat érdeklődésre, ahol feszítő kérdésekkel foglalkoznak.

V. K. Van-e ma komédia? Tudunk-e együtt nevetni dolgokon?

B. G. A közönség, amikor beül a színházba, egészen másképp viselkedik, mint amikor maga van, amikor egyén. Ha jó az előadás, közönséggé szerveződik. Az egyén lehet, hogy egyedül nem mer nevetni nyilvánosan, de a közönség akkor nem nevet, ha nem tudják megnevetetni.

V. K. Milyen a színház látványvilága ma? Vannak, akik korhű ruhákra, jelmezre esküsznek, mások a *Macbethet* is utcai ruhában képzelik el, és van az álomszerű látvány...

B. G. Ez meddő vita. A színház nyolcvan százaléka szó, és húsz százalék a látvány belőle, ez nem olyan döntő.

V. K. Az egyáltalán nem számít, hogy egy jelenet valóságos a látvány szempontjából, vagy elemelt, álomszerű?

B. G. Jó díszlettervező kell. Az, hogy álomszerű-e a látvány, nem döntő, üres szakmázás, a közönséget ez nem érdekli. A nézőt az érdekli, hogy a díszlettel ne provokálják, ne legyen funkciótlan. Egy gyönyörű látvány önmagában még nem csalja be a közönséget.

V. K. Miért vállalta el a Thália vezetését?

B. G. Kilencéves színházvezetői gyakorlatra tettem szert Zalaegerszegen, szeretem a színházat, a színészeket, tudok velük dolgozni, és így a Thália Színház talán bemutatja az én darabjaimat is. Nem egy művészi hitvallást szeretnék érvényre juttatni ebben a színházban, elég, ha létrejönnek az előadások, amiket szeretnék, és ha a közönség hálás érte.

V. K. Hamvas Béla már évtizedekkel ezelőtt írt arról, hogy nem újabb elméletek és elméleti emberek kellenek, hanem olyanok, akik hasznosítják a meglévő tudást, és megvalósítják a terveket, elméleteket. Úgy tűnik, olyan kor jön, amely a megvalósítást, a gyakorlatiasságot felértékeli, az elméletekhez kevés türelme van.

B. G. Ebben lehet igazság. Ami érzékelhető a mai magyar színházi világban, hogy a mai közönség már nem sznob. Nem azért jön el megnézni a darabot, mert olvasta a kritikát. Mára sikerült elérni, hogy ne olvassanak kritikát. A kritika elérte, hogy ne olvassák őt. A közönségnek már nincs erre igénye. Kevesebb a pénzük is, jobban megfontolják, hogy elmenjenek-e színházba, vagy ne, és ha elmennek, kapni akarnak valamit. Nem divatból vesznek színházjegyet. Nagyon szűk réteg ma a sznoboké, nem tartja el a színházat.

ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS – AZ OPERA VISSZASZÍNHÁZIASÍTÁSA

V. K. Mennyiben hozott változást az opera világába a rendezői színház?

A.-T. A. Az ún. „rendezői színház” hatalmas változást hozott az operajátszás terén. Az opera igazi színházi műfaj lett, és egy operaénekesnek ugyanúgy kell a színpadon léteznie, mint egy prózai színésznek: számára az ének kifejezőeszköz, miközben rendkívül fontos a személyiség, a testi, a fizikai jelenlét is. Hiteles alakítást kell nyújtania, színházi körülmények között, gyakran olyan többrétegű, tág asszociációs térben létező rendezői koncepciókban, melyek komplementer módon egészítik ki a zenei textúrát, azaz nem illusztrálják a művet, hanem kinyitják, átértelmezik, felülírják, ezzel felfrissítve az évszázados tradíciót. Manapság az opera-előadások nem a hagyományra, hanem a frissességre, az újdonságra, az egyediségre törekednek, és a nézők is ezt várják el az előadásoktól: újat kell nyújtani.

Az énekeseknek magasan képzett zenészeknek és mindenre nyitott, flexibilis színészeknek kell lenniük. Az opera műfaja manapság már nem zenei, hanem színházi műfaj: zenés színház és nem színházzal illusztrált zene.

V. K. Melyek ma az elvárások egy operaénekes szemében?

A.-T. A. Volt idő, amikor az operaszínpadot a nagy énekeszemélyiségek jellemezték, kevéssé volt érdekes maga az előadás, inkább egy-egy operaénekes alakítása köré szerveződött a produkció. Ma akkor tud egy énekes kimagasló alakítást nyújtani, ha teljesen átadja magát a színpadnak, a koncepciónak, és abba képes belevinni a személyiségét, azon keresztül képes közvetíteni egyedi kifejezést. Hangsúlyoznom kell, hogy a zenei intelligencia, az énektudás, a szerep tudása az alap, de az manapság nem elég. A színpadi hitelesség nem énektechnikai kérdés, hanem a személyiség kérdése. Gyakran inkább kapnak jó színészi adottságokkal rendelkező, fiatal (és esetleg éretlenebb) énekesek jelentős szerepeket, mert egész lényük képes képviselni a szerepet a színpadon, nemcsak hangilag, hanem látványban, fizikai kifejezésben együttesen. Ma már kínos egy fiatalra sminkelt idős Traviata, bármilyen éretten képes is közvetíteni a szerepet. Tudomásul kell venni, hogy megváltozott a kor, lassan kicserélődik a nézőközönség, az opera nem templom, hanem színház, a mindennapjaink része, és ez nagyon jó fejlemény. Ha a művészet fellekvára, elegáns és elit műfaj maradna, nem tudná megérinteni a mai ifjúságot.

V. K. Az opera-előadások esetenkénti porosságának, kiüresedtségének, sivárságának az oka – az ön disszertációja alapján úgy tűnik – nem mindig a korszerűtlenségből, divatjamúltságból származik, hanem a lustaságból, a megélttség hiányából, az operaénekesek egyoldalú képzéséből és téves nézetekből. Jöhet-e olyan áttörés az intézményes képzésben és a gondolkodásban, ami lecsökkenti Magyarországon az ilyen előadások számát?

A.-T. A. Mi a Zeneakadémián azon vagyunk, hogy hallgatóink rászokjanak a mai követelmények szerinti, igényes munkára. Minden operavizsga ezt a tréninget szolgálja. Amíg azonban sokan úgy tekintik az operát, mint ZENEI műfajt, melyhez szükséges rosszként kénytelenek vagyunk valamiféle színházi keretet illeszteni, nem lehet igazi áttörés sehol. Nem bírom elégszer hangsúlyozni, hogy meg kell nézni az opera műfaj kialakulásának történetét vagy a nagy operareformerek törekvéseit: mind a színházból indultak ki, az opera (vissza)-színháziasításából. Akik a hagyomány nevében, a művek tiszteletét hangsúlyozva védik a tradíciót, nem veszik észre, hogy épp az általuk védelmezett opera koporsójába ütik a szögeket. A „műhöz való hűség” félreértés: ha korhűek akarnánk lenni, akkor a nézőket is le kellene cserélni az akkori nézőkre, hiszen egy opera a színpad és a nézőtér viszonyában létezik. Akkor vagyunk hűek a műhöz, ha az opera és a néző viszonyát vesszük alapul, és megpróbáljuk a színpadon megvalósítani a művet úgy, hogy ugyanolyan hatást érjen el a nézőtérben, mint a mű keletkezésének idején. A tradíció eltávolítja a művet a nézőktől, nem lesz közük hozzá, keretbe helyezi, kiveszi a jelenkorból. A tradíció meghamisítja a műveket. Itt nem a külsőségekre gondolok, hanem az értelmezésre, nem arra, hogy mai vagy historikus-e a ruha, hanem hogy a színpadi megvalósítás tudomásul veszi-e a mai kort, eszerint értelmezi-e alapanyagát, vagy egy félreértett tisztelettel árt-e neki. Mindegy, milyen környezetben, milyen ruhákban játsszák, a mához kell szólnia. Lehet mondani, hogy a zene úgyis hat, hiszen a lélekbe hatol, hagyni kell. Igen ám, de az opera nemcsak zene, hanem színház is, azért ír egy zeneszerző operát, mert úgy gondolja, hogy az örök érvényű zene mellett az egyedi, a csak akkori, a friss és jelen idejű színházi energiáknak is hatniuk kell, a mű csak úgy teljeseedik ki. Egy szerző által megírt partitúra alapanyag, mely csak a színpadon kel életre teljesen. Ezt kell mind a képzésben, mind a közgondolkodásban tudatosítani.

V. K. Ön doktori disszertációjában többször is kifejti, hogy a kortárs opera nagy jövő előtt áll. Mire alapozza ezt? (Hiszen Magyarországon ritkán adnak kortárs operát, olykor maguk az előadók sem szívesen foglalkoznak vele.)

A. -T. A. Úgy érzem, újra reneszánsza van a kortárs operáknak, például a Royal Opera House 2018-ig hirdett kortárs programot, évi három ősbemutatóval, a MET évente színpadra állít egy-egy új művet: tehát a nagy tradicionális operaházak is megéreztek a kor szavát, mai zenei nyelven kell szólni a közönséghez, mely közönség is egyre inkább frissül. A mai operák színházi szemszögből közelítenek a műfajhoz, nézzük csak meg a legnevesebb, ám hazánkban szinte nem játszott szerzőnk: Eötvös Péter műveit. Mind igazi színház, csupa teatralitás, színházon keresztül életre kelt zene. A kortárs zene véleményem szerint az operán keresztül tud szólni a nagyközönséghez, hiszen a színpadon rögtön érthetővé válik az, ami koncerten hallgatva esetleg elutasításra talál a klasszikus zenén nevelkedett embereknél.

V. K. Behatárolható, milyen témákról szól a kortárs opera?

A. -T. A. A kortárs opera eltörli a magas és alacsony kultúra közötti határvonalat, témaválasztása gyakran a bulvársajtó híreit idézi (*Ann Nicole, Two Boys, A Perfect American*), vagy kortárs drámákat adaptál (*Angyalok Amerikában*), vagy neves írókkal készített librettót (*Written on Skin*). Nagyon fontos általánosságban az, hogy az alapanyag vagy irodalmi értéket képviseljen, vagy a populáris kultúra oldaláról emeljen be témát, mely megnemesedik, mitizálódik, absztrahálódik az operaszínpadon. A jó kortárs operák kihasználják a színház lehetőségeit, a műfaji sajátosságokból filozófiát teremtenek, nem pusztán ürügy a zenére a librettó és a színpad.

V. K. Tulajdonképpen a régi nagy korszakok operatémái így adódtak.

A. -T. A. Igen, igazi nagy operakorszakban élünk, a majd százéves válság után. Szerintem most újra a Verdi–Puccini-kor támad fel, a legjelentősebb színházi műfajjává válik az opera. Ma rengeteg hatás éri a nézőt a világban, így az opera az a műfaj, mely a sok hatást rétegzetten egyszerre, *multi-task*-szerűen tudja sűríteni. A 21. század igazi műfaja az opera lesz a színházban, mert egyszerre hat az intellektusra, az érzelmekre, emberi sorsok és absztrakció, mítosz és hétköznapi valóság, szépség és kegyetlenség képes szimultán megjelenni. Nem véletlenül legutóbb George Benjamin *Written on Skin* című operája szinte a musicalek sikerével vetekedett: benne több valóságszint egyesül, és mégis kristálytisztá, klasszikus értelemben is drámai mű.

V. K. Milyen kortárs műveket látna szívesen a magyar operaszínpadon?

A. -T. A. Jó lenne, ha Magyarországon is bemutatnák Eötvös operáit vagy a már említett angolszász operákat (Adès, Muhly, Turnage). Érdekes, hogy az operairo-

dalomban az angol/amerikai zeneszerzők milyen népszerűek: ezek az operák magukba olvasztanak sokféle zenei réteget (pop, jazz, world music), a nagyközönség számára könnyen befogadhatóak, képesek mítosszá emelni a hétköznapi történeteket.

V. K. Mit kellene tennünk a kortárs operáért és a hasonló közönségkóvácsoló sikerekért?

A. -T. A. Sokkal nagyobb figyelmet kellene fordítanunk a kortárs operaszerzőkre.

V. K. Ön a saját pozíciójában mit tehet az ügyért?

A. -T. A. Évente egy operát rendelek a tanítványaim számára operavizsga-előadásként fiatal zeneszerzőktől. Így született Bella Máté *A tavasz ébredése* és Solti Árpád *La Violetta* című operája, ebben az évben is készülünk hasonló projekttel a Zeneakadémián. Nagyon jó az együttműködésünk a zeneszerző tanszékkel.

V. K. Hogyan fogadja ezeket az előadásokat a közönség?

A. -T. A. A közönség reakciói azt igazolják: ha élvezetes formában, friss színházi szemlélettel viszünk színpadra kortárs zenét, garantált a siker, persze, főleg az új, az operatradícióktól mentes közönség körében, márpedig őket kell megnyernünk, hogy a jövőben létezzen még opera.

V. K. Lehetséges, hogy Magyarországon a közönségnevelésről sem jól gondolkodnak?

A. -T. A. A közönségnevelés iránya téves, ha úgy gondoljuk, a fiatalokat azzal kell behozni az operára, hogy „eredeti formában” kell megismertetni velük a műveket. Ez nagyon káros nézet! Új közönséget csak úgy lehet nevelni, ha azt mutatjuk nekik: róluk szól az opera, hozzájuk szól. Erre a leporolt, friss szemléletű operaelőadások és a kortárs operák a legalkalmasabbak. Igen, ha azt látják, hogy ez a műfaj a máról szól, és nem egy múzeum, akkor érdekelni fogja őket.

V. K. Akkor ők valószínűleg már nem lesznek vevők a kövér szerelmesekre.

A. -T. A. Ha kövér szerelmesek egymásra sem nézve ágnak a színpad elején, bármilyen szép is a zene, bármilyen szépen énekelnek, a mai fiatalok számára az nem lesz hiteles. Számukra, akik videoklipekben találtak először a zene és a kép kapcsolatával, nem fogja hitelesíteni a zene a látottakat. Náluk fordítva működik: a látottak fogják hitelesíteni a zenét.

SZABÓ FERENC JÁNOS – A SZÍNPADON KELL MEGTEREMTENI A MŰVET

V. K. Nekem úgy tűnik, hogy az opera inkább kozmopolita műfaj, mint nemzeti jellegű.

Sz. F. J. Valahol mindig is az volt. 1904-ben Németor-

szágban egy újságíró elborzadva írt arról, hogy Budapesten egy előadáson egyszerre több nyelven is énekelnek. Ez valóban így volt, elég csak a *Trisztán és Izolda* magyarországi bemutatójára gondolnunk, ahol Trisztán szerepében egy cseh tenor énekelt olaszul, Izolda szerepében egy olasz szoprán énekelt magyarul. A többi szereplő magyar volt, és magyarul is énekeltek. Nehéz ez a kérdés, hiszen az opera a legkomplexebb műfaj: egyesíti magában a drámát, a szöveget, a dallamot, a szimfonikus zenét, a színpadi látványt. A mai előadásoknál különösen gyakori, hogy az előadói személyzet – a fővilágosítótól az énekesen át az utolsó pultban ülő muzikusig – nem ugyanazon nemzet tagja. Az opera nem is korlátozható egyetlen nemzetre.

V. K. Igen, én is arra gondoltam, hogy ha például van egy nemzetközileg elismert kirgiz énekesnő, akkor senki sem arra kíváncsi, hogyan énekel kirgiz népdalokat, és az mennyire autentikus, hanem hogy jól énekl-e a Toscát.

Sz. F. J. A művészet más területein érték a helyi, nemzeti jelleg, de az operában, úgy tűnik, az a legfontosabb, hogyan lehet egy közös operakincset éltetni és közreadni. Egészen más egy olasz énekessel olasz operát hallgatni, mint német énekessel olasz operát hallgatni. Valahol a helyi jellegnek mégiscsak megvan a maga szerepe. Kutatóként elsősorban a száz évvel ezelőtti operajátszással foglalkozom, ott is találkozni lehet azzal, hogy létezik egy közép-európai énekestípus: csehek, magyarok, akik könnyen alkalmazkodnak akár a német, akár az olasz énekstílushoz. Míg egy Caruso német operában nem tudott sikeressé válni. Tehát a nagy operai nemzetek operakultúrája meg tudta őrizni jellegzetes nemzeti karakterét.

V. K. A kortárs zenében felmerül-e a nemzeti, helyi jelleg? (Hiszen az opera felszívja a környezetében lévő különféle zenei hatásokat.)

Sz. F. J. Igen is, nem is. Zeneszerzője válogatja, de ez nem lehet alapja az értékítéletnek. Azt hiszem, egy zeneszerző sosem vetkőzheti le saját zenei anyanyelvét, bár való igaz, hogy ma már a kortárs zene nagy része internacionálisnak mondható. De a legfontosabb, hogy ez valóban ne váljék értékítéletté: egy absztrakt zene éppúgy lehet jó zene, mint az olyan zene, amely a nemzeti karakterét hangsúlyozza. Mindez a zeneszerző tehetségén áll vagy bukik.

V. K. Például egy Kodály-életművet mindenki eltéveszthetetlenül magyar zenei életműnek tekint.

Sz. F. J. Eltéveszthetetlenül magyar, ugyanakkor éppen a Kodály-életműhöz kapcsolódik az egyik nagy színpadi élményem. A Lyoni Opera bemutatta a *Háry Jánost*, magyar énekesekkel, de francia narrátorral – Gerard Depardieu volt a narrátor – és francia zenekarral, Kent

Nagano vezényelt. Videokazettáról néztem édesanyámmal, és közben időnként föl-fölkaptuk a fejünket, hogy „de hiszen ez Debussy!”. Akkor látszott igazán, hogy Kodály zenéjének van egy olyan franciás rétege, ami nekünk, magyaroknak szinte fel sem tűnik. De a franciák észrevették, éppen erre voltak fogékonyak, és az előadásban felerősítették. És ez így majdhogynem francia zene lett. Ahogy ők adták elő, úgy már nehezebb volt megmondani, hogy ez milyen nemzetiségű mű. A népdalok persze magyarok maradtak, és magyarul is hangzottak el, magyar énekesek adták elő őket, de amit Kodály a népdalok köré írt, a zenekari számok, azok meglepték a magyar hallgatót ebben az előadásban.

V. K. Miért olyan nehézkes és ritka Magyarországon, hogy kortárs operát mutassanak be?

Sz. F. J. Ennek több oka is van. Sok kortárs külföldi operát megrendelésre írtak, arra a színpadra, színházi térre, ahol bemutatták – máshol előadni igen nehéz lenne. A kortárs operákat Magyarországon mindössze néhány alkalommal adják elő, és ez így nagyon költséges. Az üzleti szempont is jelen van: ha népszerű repertoárdarabot adnak, arra mindig bemegy a közönség. A kortárs zene ráfizetéssel jár – ez mindig is így volt.

V. K. De más országokban ez nincsen így?

Sz. F. J. Amennyire én látom, többnyire természetes, hogy a nagyobb külföldi operaházak évről évre előadnak kortárs operákat. Hozzá kell tenni persze, hogy az előadók is idegenkednek a kortárs művektől, mert ezeket nehéz megtanulni, előadni. Nincs „megszokott” tradíció, sokszor az előadónak a színpadon kell megteremtenie a művet. Ez sokszor hosszú kísérletezőmunkát igényel, ami – sajnos – nem mindenki számára élvezet. Ugyanakkor egy jó előadóművész, legyen az hangszeres, énekes vagy karmester, mindig élvezzi, ha kísérletezhet. Zongoristaként kevés izgalmasabb előadóművészi feladat létezik számomra annál, mint amikor a zeneszerzővel dolgozhatok együtt. Ugyanakkor sajnos látom, hogy az előadóművészek között sokan vannak, akik számára a kortárs zene nem vonzó.

V. K. Hogyan fogadja a kortárs operát a magyar közönség?

Sz. F. J. Ez teljesen változó. A mai közönség sokszor idegenkedve fogadja a kortárs zenét. Akik egyáltalán meghallgatják, azok is sokszor arra panaszkodnak, hogy nem értik. Egyik tanárom mondta egyszer erre: a zenét nem érteni kell, hanem hallgatni. Ugyanakkor vannak jó tapasztalataim is: néhány éve bemutatták Pécsen Petrovics Emil *Lysistratéját*, s a mű nagy sikert aratott, a közönség rendkívüli módon élvezte az előadást.

V. K. Milyen nyersanyagból készülnek ma operák?

Sz. F. J. Mai és régebbi szövegek vagy történetek alapján egyaránt.

V. K. Milyen a kortárs opera képi világa?

Sz. F. J. Nagyon különbözőek az előadások, azt lehet mondani, hogy sokféle felfogás és megvalósítás érvényesen megfér egymás mellett. A modern rendezés és látványvilág önmagában nem tesz modernné egy operát. A modern felfogásnak – de éppígy a hagyományosnak is – csak akkor van értelme, ha egységet tud teremteni. Egy minimalista színpadképpel megrendezett előadás is lehet éppolyan hatásos, mint egy látványos, korhű kosztümös rendezés.

V. K. Egy interjúban olvastam, hogy ön nagyon sok régi lemezt, hangfelvételt meghallgatott. Régen másképpen énekeltek az operaénekesek, mint ma?

Sz. F. J. Igen, másképpen. Más volt a hangképzés, más volt az előadói ideál. Nagyon nehéz ma úgy énekelni, mint akkoriban. Nem is lehet igazán összehasonlítani a kettőt, hiszen teljesen más világban élünk most. A mai világ nagyon gyors, gyors sikereket kell elérniük az előadóművészeknek. Ha belegondolunk, hogy Szvjatoszlav Richter 15 évesen döntötte el, hogy zongoraművész lesz... Ma úgy tűnik, ha valaki 14 éves koráig nem játszott valamilyen nagy zenekarral, és nem nyert meg legalább egy versenyt, esélye sincsen megmaradni a pályán, nem lesz mögötte a megfelelő menedzsment.

V. K. Ez a helyzet eredményezi a technikailag kimunkált, de semmitmondó produkciókat? Nincs idő, hogy megérjen a személyiség, önismeretet szerezzen?

Sz. F. J. Lehet, de az is gyakori, hogy egy fiatal énekes túlénikli magát, túl sok feladatot vállal. Az azonban biztos, hogy száz évvel ezelőtt egy énekesnek több ideje volt felkészülni a pályára.

V. K. Többször hallottam már, hogy amikor egy idegen nyelvű opera szövegét magyarra fordítják, és úgy adják elő, az énekesek nagyon sokat gyötrődnek, mert a zene és a szöveg nehezen passzol össze. Nem lenne egyszerűbb az eredeti szöveget eredeti nyelven elénekelni, hiszen

úgysem azért ülnek be az operába, hogy izguljanak, hogy a végén megölik-e a főhőst?

Sz. F. J. Azért ez nem egészen így van. Egy jó operaelőadáson a közönség mindig reménykedik, hogy hátha most másképp lesz a vége, nem ölik meg a szimpatikus főhőst. Ha jó az előadás, a közönség együtt él vele, benne él a cselekményben, mondhatni, együtt találja ki Kalaffal Turandot kérdéseire a válaszokat. Visszatérve a kérdéshez: ma túlnyomórészt egyértelmű, hogy eredeti szöveggel énekelik az operákat. Vannak persze ma is anyanyelvű előadások, de a nagyobb operaházakban eredeti nyelven adják elő a műveket. A mai énekesnövendékek már erre készülnek a tanulmányaik során, tisztában vannak azzal, hogy több nyelven kell tudniuk énekelni.

V. K. Azt értem, hogy miért kell egy magyar operaénekesnek olaszul vagy németül énekelnie, de miért énekel magyarul egy német vagy egy orosz?

Sz. F. J. Ugyanezért! Ha a *Kékszakállút* be akarják mutatni bárhol a világon, Balázs Béla gyönyörű szövegét meg kell tanulniuk az énekeseknek. Igaz, hogy létezik angol, német, sőt orosz *Kékszakállú*-felvétel, de az igazi mégis az eredeti. Kérdés persze, hogy az énekes a saját anyanyelvén tudja-e jobban átélni a drámát, de ha elvárható egy magyar énekestől, hogy Verdit olaszul énekelje, akkor elvárható egy külfölditől is, hogy Bartókot magyarul. És ezt sokan meg is teszik, kiváló magyar nyelven rögzített hangfelvételek léteznek éppen *A kékszakállú herceg várából*.