

A meg nem értés és a kiszolgáltatottság drámája

Eötvös Péter *Szerelemről és más démonokról* című operájának magyarországi bemutatója az Operaházban

Közel kilenc évvel a Glyndebourne-i ösbemutató után, Eötvös Péter *Love and Other Demons* címen angol nyelven írt operája végre hazaért. Eötvös korunk egyik legtermékenyebb és leginkább elismert – hogy ne a legnépszerűbb jelzőt használjuk –, operaszerzői közé tartozik. 1998 és 2017 között – a később *Paradise Reloaded (Lilith)* címmel újrafogalmazott, *Az ördög tragédiájával* együtt – eddig 12 operát komponált, nem tekintve a két kamaraoperát, az 1973-ban komponált *Harakirit*, és az 1975-ben keletkezett *Radamest*, vagy olyan színházi fogantatású alkotását, mint az 1986-os keltezésű, énekes nélküli *Chinese Opera*, amelynek öt tételét egy-egy neves színházi rendezőnek ajánlotta. A *Love and other Demons* éppen 10 évvel az első „egész estés opera” a *Három nővér* után keletkezett a Glyndebourne-i Ünnepi Játékok felkérésére 2007-ben, jóllehet a 2004-es felkérést követően Eötvöst már intenzíven foglalkoztatta a leendő opera témája és szöveggönyve. Személyében az első külföldi zeneszerző kapott megbízást kortárs opera komponálására a patinás operafesztiváltól, ahol karmesterként már korábban bemutatkozott. A Glyndebourne-i menedzsment és a főzeneigazgató szabad kezet adott a komponistának a témaválasztást illetően. Eötvös ezúttal a 2014-ben elhunyt, Nobel-díjas, kolumbiai mágikus-realista író, Gabriel Garcia Márquez *Del amor y otros demonios*- az angol fordítástól árnyalatában eltérő – című spanyol regénye mellett döntött, amelyből Hamvai Kornél joruba, latin és spanyol nyelvi elemek felhasználásával készített angol nyelvű librettót, elsősorban nem a megrendelő Glyndebourne közönsége iránti előzékenységéből. Eötvös egyik interjújában kifejti, hogy soknyelvű operakomponistaként volt alkalma megta-pasztalni, hogy nem minden nyelv alkalmas egyaránt opera írására, tekintve,

hogy a nyelvhez szorosan hozzátartozik a ritmus. *Az operánál a librettókészítéskor döl el minden. Nem minden szöveg énekelhető, és bizonyos nyelvek nem alkalmasak opera írására, francia nyelven például sokkal nehezebb operát írni, mint angolul vagy németül, mert puhábbak a mássalhangzói, és emiatt egyfajta ritmikai hiány léphet föl az énekszólamban. A spanyol nyelvről maga a madridi opera igazgatója beszélt le, mondván ők maguk is legszívesebben olaszul tartják az előadásaikat.* – mondta a zeneszerző. Máshol pedig így nyilatkozott: *A beszélt nyelvek önmagukban is megformálnak egy bizonyos zenei dikciót, az egész zenetörténet ezt mutatja. Az olasz muzsika az olasz lingua miatt lett olyan, amilyen.* A Glyndebourne-i ösbemutató helyszíne ugyanakkor meghatározó volt a darab felépítésére – amint azt a budapesti bemutató programfüzetében olvashatjuk – *mivel a két felvonás közötti másfél órás szünetben a nézők hagyományosan a kertben és a réten piknikeznek, mely alapvető dramaturgiai jelentőséggel bír, hiszen a piknik előtti utolsó jelenetnek olyan érdekesítőnek kell lennie, nehogy a nézők hazamenjenek, illetve hogy a szünetben arról beszél-gessenek, hogy mit láttak-hallottak eddig. Én az önkorbácsolást szántam az első felvonás zárójelenetének, mert úgy éreztem, annak van „felkorbácsoló” hatása.*

Ötödik egész estés operájával Eötvös Péter folytatta az általa kedvelt „irodalmi opera” műfaját. Csehov, Jean Genet, Tony Kushner és Sarashina műveinek megzenésítése után azonban újat hozott azzal, hogy nem egy eredetileg színpadra szánt művet, vagy éppen naplórészletet választott megzenésítésre, hanem kisregényt.

A színpadi adaptálás ennek megfelelően hosszú időt és szoros együttműködést igényelt a szöveggönyvet író Hamvai Kornéllal, különös tekintettel a jelenetek kiválasztására, azok felépítésére és

végül felosztására. Az opera ugyanakkor néhány – lélektanilag fontos – mozzanatában tartalmilag is eltér az eredeti regénytől. Garcia Márqueznél ugyanis Sierva Maria édesanyja nem halott, hanem nagyon is eleven személy, egy Bernarda Cabrera nevű mesztic származású egykori szépség, aki engesztelhetetlenül gyűlöli férjét és leányát. Sierva Maria kiszolgáltatottságát azonban ez a változtatás tovább már nem növeli. Ezzel szemben Josefa Miranda, a Santa Clara kolostor apátnője Márquez regényében teljesen közömbösen viseltetik a kislány szenvedései iránt, míg az opera ördögűzés-jelenetében egyre inkább elfogja a részvét iránta olyannyira, hogy végül saját magát ajánlja fel Sierva Maria helyett. Az apátnő azonban önfeláldozásra való hajlandósága nélkül is alapvetően pozitívabb szereplője az operának, mint a regénynek. A zeneszerző és a szöveggönyvíró nyilvánvalóan más konfliktushelyzeteket érzett fontosnak – és teremtett ez által – az operában, mint a regényben, amit a zene ismeretében nemcsak dramaturgiai szempontok indokolhattak. Egy közönségtalálkozón Eötvös például beszámolt arról, hogy az első ária, amely az operából elkészült, Josefa Miranda áriája volt. Az ösbemutatón a szerepet éneklő Felicity Palmer ugyanis szerette volna megismerni az áriát, még az előtt, hogy elvállalta volna a felkérést. Ennek megfelelően az apátnő démon-jelenete készült el legelőször, amely azután hatással volt az egész mű stílusára, hangulatára.

Eötvös Péter operaszerzőként úgy működik, mintha filmrendező lenne. A *Szerelemről és más démonokról* című operájában varázslatos hangzásvilágba burkolja Gabriel Garcia Márquez regényének mágikus szereplőit. Színpadi alkotásaiban jól felismerhetők egyes tartalmi motívumok, amelyek élete során szinte folyamatosan foglalkoztatják, jól-

lehet mindig más és más megközelítésben dolgozza fel őket. Bár – saját elmondása szerint – operát szinte kizárólag felkérésre ír, „olvasó” szerzőként megtalálja azt az irodalmi alapanyagot, amely eltérő korokban, eltérő nyelveken, eltérő közegben – eltérő világokban – feszegeti ugyanazt a kérdést. A Szerelemről és más démonokról című operát megelőző négy opera szöveggönyve is a viszonylagos nyugalmi időszakot követő válság, káosz egy-egy pillanatát idézi fel eltérő korokban és helyszíneken. *A Három nővér óta folyamatosan jönnek a felkérések, ennek számomra olyan előnye van, hogy olyan irányokba visznek el, amelyeket magamtól nem biztos, hogy felfedeznék* – nyilatkozta az opera kapcsán. Ezekhez az „irányokhoz” Eötvös operáról operára teljesen új zenei nyelvet, az ő megfogalmazásában „hangképet” hoz létre. Saját maga is, de műveinek egyre számosabb komoly elemzője is nagy fontosságot tulajdonít ebben pályakezdésének, részben a Vígszínház zenei vezetőjeként, részben filmzeneszerzőként. *Az én stílusváltó képességem fiatal koromban, a filmzenék írásakor alakult ki, ott szó sem lehetett arról, hogy egy mozgóképes alkotáshoz az előzőhöz hasonló szerzeményt írjak. Kifejlődött bennem az a gondolkodásmód, hogy a képhez megtaláljam a megfelelő hangzást.*

Gabriel Garcia Márquez azonos című 1994-ben írt regényében egy legendát beszél el a XVIII. századi Kolumbiából, amelynek helyszíne Carthagène des Indes kikötővárosa, Bolívar megye székhelye. A fantasztikus történet egy 1949-ben Kolumbiában végzett régészeti felfedezéshez kapcsolódik, amelyről az író maga tudósított. Az operában a történet egy rendkívüli és különös jelenségből indul ki. A napfogyatkozásból, amelynek idején egy homlokán fehér foltot viselő veszett kutya megharapja és megfertőzi a mindössze 12 esztendőös hősnőt, Sierva Mariát. A veszettséget a katolikus egyház szörnyű kínokkal járó ördögűzéssel próbálja „gyógyítani”, amelyek végül a kislány halálához vezetnek. A szüzsé a kultúrák közötti különbségek demonizálását hangsúlyozza egy rendkívül hierarchizált, merev kasztrációs rendszeren alapuló társadalomban, valamint a szigorú vallási előírásoktól fojtogatott szerelem ellehetetlenülését.

A regény varázslatos világát Márquez mágikus nyelvi találékonysága teremti meg. A fantasztikus elemek azonban az operában is kezdettől fogva jelen vannak, a napfogyatkozás zenei ábrázolása révén. Ennek folytatását Sierva Maria joruba nyelvű szürreális madáréneke jelenti, majd az ördögűzés félelmetes, szinte tudathasadásos légköre, a kolostor kertjének megdőbbséget okozó madárkoncertje.

Gabriel Garcia Márquez regényének operai adaptációja, a történet mesészerű, fantasztikus, úgynevezett mágikus-realista világának zenei megidézése az eddigiektől eltérő, merőben új hangkép kialakítására ösztönözte a zeneszerzőt: *„volt egy gyenge pillanatom, amikor az operámat „bel canto”-nak becéztem, mert úgy éreztem, megvan benne annak a lehetősége, hogy az ember egy szótagon megálljon, és abból dallamozgást hozzon létre. A többinél nem így volt, mert azokat inkább színházzszerűen komponáltam, hogy ne a feliratból, hanem a színpadról lehessen megérteni a szöveget. Itt mindez feloldódott, és nagyon örültem, hogy olyan témát találtam, amiben ez lehetséges. És csakugyan szorosan kapcsolódik a képzelőerőhöz, ami viszont Márqueztől ered.*

Eötvös a főszereplő, Sierva Maria de Todos los Ángeles nevét alkotó betűk relatív szolmizációs és abszolút hangnevelő hangzó megfelelőiből kialakított 18 hangú, nyolc különböző hangmagasságot tartalmazó hangsorból építette fel az opera harmónia- és dallamkészletét. A hangsor a darab kezdetén a celestán hangzik fel először, amelyet a hárfa üveghanghangjai, piccolók, harangjáték és vonóval megszólaltatott vibrafon kísér. A zeneszerző így jellemezte az opera alapmotívumát: *Sierva Maria de Todos los Ángeles nevét betűnként hangokká alakítottam át, amely gyönyörű melódiát ad ki. Egy ilyen frázis megteremti az egész darab harmónia és dallamvilágát. Ez olyan, mint a gének működése, ebből az egy alapanyagból épül fel az egész kreáció.*

Eötvös operáiban nemcsak a szüzsé, hanem a zenei nyelvet illetően is világok vetülnek egymásra. A Love and Other Demons-ban három kultúra önálló zenei nyelvét alkotta meg. A hangzásvilág azonban mégsem egzotikus, hanem a legmélyebb szinten merítkezik meg az

ősi afrikai kultúrák érzés- és hangzásvilágában, annak akusztikájától, gondolkodásmódjától inspirálva. Eötvös a Sierva Mariával, pontosabban a családjával szemben álló világnak, a fekete rabszolgák hitvilágának ábrázolását a zenekar ütős szekciójára bízta a darabban. Ez a hang – Afrika hangja – szólal meg Sierva Maria fekete dajkája, Dominga áriáiban is, míg a joruba istenek ironikusan jelennek meg Sierva Maria kolostori „cellatársának”, az örülteként fogva tartott egykori apácának, Martina Laborde-nak démonokat idéző jelenetében. Az ősi, joruba hitvilág Eötvös teremtette zenei nyelvvel a katolikus egyház saját liturgikus zenéje áll szemben, többek között akkor, amikor az apácák nyolcszólamú kórusa Szent Ambrus Szentlélekhez fohászoló *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* kezdetű himnuszát intonálja. Eötvös korai orgánum szerkesztésű gregorián levegőjű dallamát feszült, modern harmóniák veszik körül. Az opera egy másik jelenetében, Sierva Maria apja, Don Ygnacio kizárólag „fehér” hangokon tudatja a születésnapját a színes bőrű rabszolgák szokásai szerint, és azok társaságában ünneplő lányával, hogy csak „egy családja van, és az fehér”. Márquez regényében a márki elhunyt első felesége, Olalla – vagyis az operai cselekmény szerint a kislány anyja – Segoviában Domenico Scarlattinál tanult csemlalóznia. Ennek illusztrálására Eötvös Scarlattai szonátákból válogatott idézetekkel ellenpontozza a márki nosztalgikus lamentóját. De számtalan más példát említhetnék arra, hogy különböző zenei világokból hogyan épül a mű szerves egésszé.

A budapesti premierre a zeneszerző csaknem három jelenetben is olyan változásokat hajtott végre az operán, amelyeket a korábbi bemutatók tapasztalatai indokoltak. Ennek megfelelően jelenleg a budapesti verzió az a bizonyos „letzter Hand”, ami a legutolsó érvényes szerzői változat. Rögtön a darab elején, a Dominga és Sierva Maria közötti párbeszédet tömörebbé, sűrűbbé tette, erősítendő a két szereplő közötti viszonyt. Ugyanebből a jelenetből kikerült egy halkán beszélő kórus, amit elmondása szerint Eötvös nem kedvelt. A változások közül a dramaturgiát érintő legfon-

tosabb módosítás a rendező, Silviu Purcărete javaslatára született. Az Ördögűzés-jelenetben addig némán ülő fiatal pap, Cayetano Delaura atya a budapesti előadáson Sierva Maria áriájának bevezetéseként és annak végén is megszólal.

A Love and Other Demons Glyndebourne-ban a világhírű román rendező, Silviu Purcărete rendezésében került bemutatásra 2008. augusztus 10-én. Purcărete finom utalásokkal átszőtt, szcenikailag is jó működő rendezését vette át több európai város operaháza – többek között Köln, Strassbourg, Mulhouse vagy Vilnius, ahol több évadon át játszották – valamint 2017-ben a budapesti is. A holdfogyatkozás okozta misztikus hangulatot, valamint a közép-európai néző térérzete számára tágas „egzotikus” koloniál millieut szuggesztíven idézte fel Helmut Stürmer látványterve, Jerry Skelton fényeivel és Andu Dumitrescu animációival. 2009-ben egyébként Dietrich Hisdorf rendezésében is bemutatták a művet, akkor Chemnitzben. Eötvös Péter a már hivatkozott operaházi programfüzetben így nyilatkozott a rendezővel való közös munkáról: *Silviu Purcărete személye az én választásom volt. (...) Én ezt az előadást az egyik lehetséges rendezésnek tartom. Az eredeti elképzelésem szerint Siervát ketten játszották volna: egy artista és egy énekes. Nagyon foglalkoztatott az a Garcia Márquez-i leírás, ahogyan a kislányból megszólal a démon: például ahogy felfut a falra, amit könnyű leírni, de a színpadon megjeleníteni nem egyszerű feladat. Talán érdekes lett volna artistákkal megteremteni ezt a szürreális világot, de lehet, hogy nem szükséges, hiszen a zenében már benne van.*

A magyarországi bemutatót Purcărete nem személyesen készítette elő, helyette Rareș Zaharia állította színpadra a darabot. Az Operaház az elmúlt évadban két szériában játszotta a művet – egyszer január végén és február elején öt előadásban, május 25-én és 27-én pedig összesen kétszer, a MagyarFeszt rendezvénysorozat keretében. Valamennyi előadáson a zeneszerző vezényelte az Operaház két szimmetrikus részre osztott ültetésben játszó zenekarát, ami akusztikailag is fontos eleme a mű hangzasképeknek.

A két sorozat közötti négy hónap elteltével némi különbség mutatkozott az előadások színvonalában, a téli ciklus előnyére, de ennek oka nem szorul magyarázatra. Nyilvánvaló, hogy egy hosszabb próbafolyamat végén, repertoáron kívüli daraboktól kevésbé terhelten, minden résztvevő sokkal összeszedettebben volt képes összpontosítani a szerző irányításával frissen betanult mű előadására, mint több hónap kihagyás után, az évad végén, egy ritkán játszott darabokkal telített fesztivál utolsó előtti hetében. Magam a február 8-i és a május 25-i előadást láttam. Utóbbiban két új beállás is volt, amely elsősorban a színészi megoldások tekintetében nem vált a produkció előnyére. A többségében az operaházi társulat tagjaiból kiállított szereplőgárda, valamint a zenekar és a kórus által nyújtott teljesítmény azonban még ezen az előadáson is megfelelt a karmester-zeneszerző, a rendező, a színpadi alkotók, valamint a valóban démoni képességekkel rendelkező főszereplő, a Maria Siervát alakító Tetiana Zsuravel által támasztott magas követelményeknek. Az ukrán szopránénekesnő nemcsak hangterjedelmét, és magabiztos énektechnikáját, hanem játékkultúráját és alkatát tekintve is illúziót keltően formálta meg a Sierva Maria technikailag és hangterjedelmet tekintve is rendkívüli adottságokat kívánó szólamát. Nem kevésbé igényes, ám másfajta nehézségekkel járó szerepeikben alakításához méltóak voltak a többi női szereplőt megformáló kolléganői is. Meláth Andrea a tőle megszokott igényességgel, rendkívüli muzikalitással és színészi formátummal keltette életre az apátnőt. A habitus alatt felszikkasztott benne a mármár örökre eltemetni vélt nő, és az együtt érző ember, aki maga is anyává válhatott volna. Valódi anyaként szólalt meg azonban Fodor Bernadett, Sierva Maria dajkája, Dominga szerepében. Egyszerűségében is megindító volt minden zenei és színészi megnyilvánulása, de kiváltképp felejthetetlen volt az előadás befejező jelenetében Sierva Mariát elsírató fájdalmas joruba „bölcődala”. A májusi estén a szerepét éneklő fiatal litván vendégművész, Jovita Vaškevičiūtė Fodor szerepformálásával szemben inkább egy valamivel idősebb barátnő,

vagy korábbi baby sitter figuráját hozta, noha vokális produkciója nem hagyott kívánni valót maga után. Telitalálat volt Balatoni Éva kidolgozott énekesi és színészi alakítása az örült Martina Laborde szerepében. A Sierva Mariával egy cellában raboskodó volt apáca minden rezzenése, megszólalása, mozdulata és szemvillanása hamisítatlan szinkronban volt a megbomlott agy szeszélyes dinamikájával. Adekvát pillanatokban az értelem tisztánlátásának ijesztő – egyben ironikus – felvillanásait is sejtetni engedve. Balatoni Éva játéknak ambivalenciája végig kétséget hagyott a nézőben a figura tényleges örültsége felől, már-már sugalmazva a gyanút, hogy bezáratása a klérus renitens gyermekeivel szemben tanúsított szokásos ármánykodásának következménye. Haja Zsolt Cayetano Delaura atya szerepében zeneileg és színészilag egyaránt kiragyogott a férfi szereplők közül. Hitelesen mutatta be azt az utat, amelyet talán az apátnő, Josefa Miranda egyszer maga is végig járt, s akiben csak a kislány mérhetetlen szenvedéseinek láttán éledt fel újra az „út” kezdetének emléke. A szereposztás másik jelentős férfi alakítása Cser Krisztián nevéhez fűződik, Don Toribio püspöként. Hangjának erőteljes fényén és szépségén túl, az általa alakított megfáradt egyházi méltóságon átsütött a rég elhagyott európai óhaza iránti nosztalgia rezignált intellektusa. Hozzá képest Palerdi András mind zeneileg, mind színészilag tompább, kevésbé nagyformátumú püspököt formált májusban. Sierva Maria apja, Don Ygnacio szerepében Kovácsházi Istvánnak, valamint az Abrenuncio doktort megformáló Boncsér Gergelynek kevésbé összetett személység jutott. Énekesi-színészi teljesítményükkel azonban ennek ellenére is maradéktalanul beilleszkedtek a szereplők együttesébe. A zenekar érezhető odaadással és örömmel játszott a zeneszerző-karmester vezényletével. Májusi halványabb összpontosításuk egyértelműen a fáradtság és a túlterheltség számlájára volt írható. Az énekkar tagjai mindkét általam látott előadáson a valamennyi közreműködőre jellemző magas színvonalon, hibátlanul oldották meg nehéz és igényes feladatukat.

Kaizinger Rita