

A lidércek bennünk élnek

A MÜPA hangversenytermében 2019. március 31-én félig scenírozott előadáson mutatták be Puccini 1884-ben keletkezett *Le villi* (A lidércek című) első operáját, amely ugyanebben a rendezésben idén nyáron a Torre del Lago-i Puccini Fesztiválon is előadásra kerül. Az alábbi két interjú a budapesti bemutató alkalmával a rendezővel, Káel Csabával, a Müpa vezérigazgatójával, illetve a karmesterrel, Alberto Veronesivel, a Torre del Lago-i Puccini Fesztivál zeneigazgatójával és művészeti tanácsadójával készült.

I Puccini első operája, a *Le villi* (A lidércek), soha nem vált a Puccini-kánon részévé. Ön most arra vállalkozott, hogy a Torre del Lago-i Puccini Fesztivál felkérésére színpadra állítja a művet. Tegnap este a Müpában is bemutatták a darabot. Rendezőként mi jelentette az Ön számára a legnagyobb kihívást?

KÁEL CSABA: Azért játsszák viszonylag ritkán ezt a művet, mert Puccini az opera megírásakor zeneileg már mindent tudott, a színpadhoz viszont még kevésbé értett. Gyakorlatilag alig akad benne drámai szituáció, inkább narráción alapszik. Ráadásul maga a drámai konfliktus is valójában a két felvonás közötti zenei intermezzóban bontakozik ki. Éppen ezért nehéz megrendezni. A Pécsi Balett társulatával ennek okán választottuk azt a formát, hogy a balett-táncosok végig a színpadon legyenek. Rendezői koncepcióm arra épül, hogy a lidérceket maguk az emberek találták ki, azért hogy magyarázatot találjanak részben a természeti jelenségekre, részben a számukra megmagyarázhatatlan lélektani szituációkra. A világ szinte minden mondanakörében megtalálható, hogy az egyes népek a saját lélektani szituációikat kivetítik a természeti jelenségekre. Az északi, vagy germán mondanvilágban, a magyar mondanvilágban egyaránt megtalálhatók ezek a szereplők, például nálunk a lápi lidérc.

I Magyarország amúgy is a Tiszántúltól a Fertő-tóig erő lápos terület volt, amíg le nem csapolták ezeket a vadvizeket, mint az Ecsedi-láp, vagy a Hanság.

K. Cs.: Igen, ez egy érdekes jelenség. Itt egy picit abba az irányba toltam el, hogy ezek a lidércek pszichés jelenségek, amelyeket a balett-táncosok jelenítenek meg, és „akiket” a „földi” szereplők nem érzékelnek közvetlenül, hanem láthatatlanul bolyonganak közöttük. A lelkiileg fájdalmas történeknél azonban szinte fizikailag is érzik a csípéseiket és a marásaikat. Ez a folyamat végighúzódik az egész darabon, vagyis először megjelennek a kis lidércek, körbeveszik az embereket, az emberek világát, amikor pedig elhagyott kedvese, Anna bosszúja révén Roberto elnyeri büntetését, akkor fizikailag is érzi a mardosásukat.



Fotó: Csibi Szilvia MÜPA

I Szerintem a bosszú inkább azt marja, aki bosszúálló, mint akin bosszút állnak. Nem lehet, hogy itt valójában Roberto lelkiismeretéről van szó?

K. Cs.: Ez kétféle hat. Tulajdonképpen a Krizantémokkal ezt akartuk egy kicsit oldani, hogy ne kizárólag a bosszú kerüljön a középpontba.

I Úgy vélem, hogy ez a sellőkkel, lidércekkel, szirénekkel benépesített mondanakör, ami Loreleytől Ruszalkán át egészen Undinéig nagyon népszerű műalkotásokban élt tovább a romantika korában, inkább a férfiak hűtlenségére ad valamiféle természetfölötti magyarázatot, mindenekelőtt az elhagyott nők számára. Hiszen Roberto ebben a történetben meglehetősen prózai ok miatt távo-

zik, azért hogy néhány várossal odébb átvegye az örökségét, tehát ettől akár vissza is térhetne a gyűrűs menyaszonnyához.

K. Cs.: Igazság szerint, mivel a szövegek könyv meglehetősen gyenge lábakon áll, ezért a dramaturgiai megfejtését is nagyon nehéz konkrétan meghatározni. Ami engem viszont nagyon megfogott az operában, az az, hogy zeneileg mennyire kifejezően testesíti meg a „lidércséget”. Magának a lidérc voltak a mibenlétét, érzéseit gyönyörűen ábrázolja. A tercettben pedig, az atyai áldás során a kereszténység egy fontos motívumát emeli be, amivel varázslatosan kompenzálja a darab alapvetően pogány, és a bosszúállás miatt, kevésbé keresztény szellemiségét. A tercettnek – ami tulajdonképpen egy preghiera, vagyis ima – ez a sokat moduláló motívuma ugyanis valójában egy magasztos, isteni zene. A táncosokkal is próbáltuk kifejezésre juttatni, hogy még a lidércekre is hatással van, mert ők is elkezdnek felfelé, az ég felé mozogni. Nagyon érdekes zeneileg Puccininak ez az Isten felé fordulása, mert ez több helyen is tetten érhető későbbi operáiban is.

■ *Azért az ő felmenői több generáción át egyházi muzsikások, orgonisták voltak, és őt magát, illetve a családját is édesapjának utóda, a luccai székesegyház karnagya támogatta anyagilag is a saját jövedelmének egy részéből, ami egyébként szerződéses kötelezettsége volt, tehát nem pusztán jótékonyság.*

K. Cs.: Igen, de én most nem a Messa di Gloriára utalok, hanem arra az isteni fényre, ami az operáiban is felragyog, mert én ezt a jelenetet is ide sorolom.

■ *Nem véletlen, hogy a néhány évvel fiatalabb Mahlernek mennyire tetszett Puccini zenéje, és karmesterként kezdetben propagálta is a műveit, jóllehet később meglehetősen eltávolodott tőle.*

K. Cs.: A spiritualitás a Lidérceken is nagyon erős, ezért volt számomra nagyon alkalmas megközelítés, hogy ezt a koreográfiával végigvigyük, a transzcendenciának mind a pogány, mind a keresztényi megnyilvánulását.

■ *Bár a színlap szerényen csak félig szcenírozott előadást ígért, szerintem – éppen az opera rendkívül erős narratív jellege miatt – nyugodtan lehet teljes szcenírozásról beszélni, jóllehet a színpad meglehetősen keskenynek tűnt ahhoz, hogy a mozgás, illetve a vokális aspektus a maga teljességében érvényesüljön. Itt is megjelent azonban a szcenikában az a bizonyos híd, ami a Kécskallú herceg várában hatásosabban funkcionált. Ott ugyanis a szereplők együtt járnak be egy utat, de itt igazából az a probléma lényege, hogy nem járnak be együtt semmilyen utat, mert még előtte elválnak. Pusztán a narrátor elbeszéléséből értesülünk a történetekről, a két felvonás közötti intermezzo alatt. Ráadásul egészen a bosszúmotívum megjelenéséig, nyomokban még a mi,*

Vörösmarty által megénekelte Szép Ilonka mondánk is felismerhető benne, vagyis a szereplők közötti konfliktus teljes hiánya.

K. Cs.: Valójában ez nem híd, hanem sziklaszirt, ami éppen azt fejezi ki, hogy ez a két sík nem találkozik egymással. Elkerüli egymást. Mivel a rendezés valójában Torre del Lagoba, az ideai Puccini fesztiválra készült, ott természetesen sokkal nagyobb színpadi tér áll rendelkezésünkre, tehát semmi nem fogja korlátozni a díszlet-elemek, illetve a koreográfia maradéktalan kibontakozását. Egyébként a történet kapcsán maga Puccini is leír egy romantikus tájképet, egy útról, ami befut az erdőbe, meg egy nagy sziklaszirtról, és ő egy igazi hidat is beleképzelt.

■ *Caspar David Friedrich festményeire asszociáljunk? Hiszen amúgy is német földön, a Duna forrásvidékén játszódik a történet...*

K. Cs.: Igen. Nekem tetszett ez a kép. De legfontosabb számomra – hangsúlyozom – mégis az volt, hogy ezt a zenei tartalmat hogyan lehet kivetíteni a táncosokkal egy-egy mozgássá, hogyan képviselnek egy-egy érzelmet, egy-egy szituációt. Például a darab elején, amikor Guglielmo lerészegedik, ott is kísértik a démonai, tehát ezek az apró játékok érdekeltek igazán. A másik pedig a párhuzamos történések, amikor a szerelmi kettős mellett például egy *pas de deux* is segíti az értelmezést. Azért nagyon jó játék ez, mert egyfelől van egy szándékoság benne, de másfelől lehetőséget teremt a szabad asszociációra. Én mindig nagyon szeretem, ha a színház felszabadítja a néző fantáziáját. Megadja az irányt, de utána hagyja, hogy szabadon kóboroljon. Olyan gazdag ugyanis a zene, hogy azzal nem igen tudunk és szeretnénk versenyezni. Tulajdonképpen ezeknek a műpás operarendezéseknek az óriási előnye, hogy nem egy teljes szcenikai fegyvertárat bevető operaszínpadi előadás, hanem engedi, hogy a zene jobban érvényre jusson. Most is ez történt. Rengeteg emberre olyan erősen hatott zeneileg a mű, hogy a dramaturgiai hiányosságok ellenére maradéktalan operai élményt tudott nyújtani.

■ *Nemcsak a drámai történések, hanem a karakterek sincsenek alaposan kidolgozva ebben az operában.*

K. Cs.: Igen, mindez az énekesek számára jelent hatalmas kihívást. Egyfelől nincs pontosan megrajzolva a színpadi karakterük, másfelől bravúros énektechnikai megoldásokat vár el tőlük a zeneszerző. Ezt csak három ilyen kvalitású énekessel lehet megoldani, mint a most közreműködő Olga Busuioc, Carlo Ventre és Roman Burdenko. Nem véletlen tehát, hogy nem játsszák gyakrabban a művet. Részben az előbb kifejtett dramaturgiai okokból, részben a hatalmas vokális követelmények miatt.

■ *Ha jól értem, akkor az Ön rendezői koncepciója kizárólag a zenére összpontosított, és nem próbálta áthidalni a szövegek hiányosságait?*

K. Cs.: Valóban. Magát a szövegkönyvet csak annyira vettem figyelembe, amennyi elengedhetetlenül szükséges a történet megértéséhez.

■ *A balett folyamatos színpadi akciója is a zenei megközelítés része?*

K. Cs.: Nekünk ez elég fontos műfaj. Ez a harmadik nagy balettel kiegészített bemutatónk a Műpában, Richard Strauss József és testvérei – amit Juronics Tamással, a Szegedi Balettel és Kocsis Zoltán vezényletével vittünk színre –, valamint Dubrovay László Faustja után, ami szintén a Pécsi Balettel közös produkció volt. Nekem az a tapasztalatom, hogy óriási igény van erre a műfajra, és nagyon szeretik a nézők. Valamiért itthon most csak mi csináljuk ezt az irányzatot. Nyilvánvalóan költséges is, mert nagy zenekari apparátust igényel, ezért mi sem tudjuk repertoárban játszani, hanem be kell érniük egy-egy bemutatóval.

■ *Amióta a vidéki színházak zenés tagozatai megszűntek, azóta nyilvánvalóan az infrastrukturális háttere is megrendült az opera- és balett-, sőt az operett-produkcióknak is.*

K. Cs.: Sajnálatos módon a balett-kultúra mostanában meglehetősen háttérbe szorul az európai operaházakban is. Sok helyen fel is számolták a balett-együtteseket. Mindez nagyon nagy baj, mivel ez egy lenyűgöző kultúra, és ebből építkezve sokkal messzebbre lehet jutni. Mindenesetre Szegeden, Győrött és Pécsen léteznek ezek a koreográfus műhelyek. Vincze Balázzsal azért szeretek dolgozni, mert nagyon kreatív alkotó, azonnal felveszi a fordulatszámot, és van egy érdekes stílusa, ami a klasszikus balettből indul ki, de kortárs elemeket is alkalmaz. Ebben a koreográfiájában is láthatunk jó pár ilyen megoldást.

(Kaizinger Rita)

*

■ *Először dolgozik a Pannon Filharmonikusokkal?*

ALBERTO VERONESI.: Igen. Kiváló zenekar, minden jól halad.

■ *De Budapesten vezényelt már...*

A. V.: Verdi Requiemjét adtuk elő a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarával itt, a Bartók Béla Hangversenyteremben. Legutóbb pedig az Operában vezényeltem a Bohéméletet.

■ *Önt Puccini specialistaként tartja számon a nemzetközi zenei közvélemény. A Torre del Lago-i Puccini Fesztivál zeneigazgatójaként és művészeti tanácsadójaként ugyanis rendkívül sokat tett Puccini életművének megismertetéséért. Lemezre vette például az Edgart, karmes-*



Fotó: NAGY ARTILA MÚPA

terként pedig küldetésének tekinti, hogy szerte a világon propagálja a luccai maestro operáit, többek között Kínában is.

A. V.: Úgy vélem, hogy Puccini kezdettől fogva nagyszerű operákat írt. Mert ő – más komponistákkal ellentétben – rögtön azt a követelményt állította maga elé, hogy a saját hangján szólaljon meg. Kezdetül fogva eredetiségre törekedett. Mindig Giacomo Puccini akart lenni. Az volt a fixa ideája, hogy minden, amit csinál, eredeti legyen, és hogy mindig tőle magától eredjen, a saját énjéből fakadjon. Soha nem akart utánozni senkit, soha nem vett át semmit, ami kívülről jött. Ez a törekvése már ebben a korai operájában is egyértelműen megnyilvánul. Mint ahogy később nyilvánvaló lett a következő operájában, az Edgarnak is, amelynek azonban nem volt ekkora sikere. *A lidércek* ugyanis hatalmas sikert aratott a milánói ősbemutatón, a Teatro dal Vermeben, ami óriási erőt adott neki. Nem utolsósorban ennek a sikernek köszönhetette a Ricordi kiadó támogatását, ami megteremtette számára a komponáláshoz szükséges anyagi biztonságot. Ezzel szemben az Edgarnak nem volt ilyen jó a fogadtatása. Sőt, nagyon sokat kritizálták. Olyannyira, hogy öt évnek kellett eltelnie, mire a *Manon Lescaut* komponálásába kezdett, ami végül ismét meghozta számára a sikert. De már *A lidércekkel* sikerült neki – talán akaratlanul is – megteremteni azt a lényegre törő tömörséget, amivel folyamatosan képes volt fenntartani a közönség érdeklődését, aminek köszönhetően az ősbemutatón tizenkilencszer hívták a függöny elé.



FOTÓ: NAGY ÁTILLA MŰPA

Anna: Olga Busuioc, **Roberto:** Carlo Ventre, **Guglielmo:** Roman Burdenko
Közreműködők: Pécsi Balett, Pannon Filharmonikusok, Kodály Kórus Debrecen (karigazgató: Szabó Sipos Máté)
Díszlettervező: Szendrényi Éva, **jelmeztervező:** Zoób Kati, **koreográfus:** Vincze Balázs, **rendező:** Káel Csaba

■ *A fiatal Mascagni csellistaként működött közre A lidércek ősbemutatóján, és természetesen a próbákon is. Sok olyan újítás megtalálható A lidércekben, amelyet hat évvel később a Parasztszület premierjének idején Mascagninak tulajdonítottak.*

A. V.: Való igaz. Sok hasonlóság van *A lidércek* és *Parasztszület* között. Ugyanaz a felépítésük. Ugyanúgy kórossal kezdődik mindkettő és három főszereplője van. A számok felépítése is hasonló, szóló, duett, intermezzo, együttesek váltják egymást. Tehát valóban nagyon hasonló. Természetesen *Parasztszület* dramaturgiailag lényegesen erősebb. *A Lidércek* alapjában véve romantikus történet, míg Mascagni operájának a cselekménye nagyon is reális. Sokkal divatosabb is volt a maga idején. Másfelől a siker nagymértékben Giovanni Vergának, ennek a nagy írónak is köszönhető, akinek a története sokkal erőteljesebb és drámaibb.

■ *Ön szerint minek tulajdonítható, hogy A lidércek az ősbemutatót követően a nagy siker ellenére sem szilárdult meg a repertoáron?*

A. V.: *A lidércek* Puccini nevét nemzetközileg ismertette. Olyannyira, hogy Gustav Mahler volt az első, aki Olaszországon kívül bemutatta, amikor a hamburgi operaház főzeneigazgatója volt. Úgy gondolom, hogy ezek a fiatalkori operák rendkívül értékesek. Nemcsak *A lidércek*, hanem az *Edgar* is, mind a három, mind a négy felvonásos változata. Nagyon szép művekről van szó ugyanis, amelyek megérdemlik, hogy állandóan repertoáron tartsuk őket. Ebben az évben Torre del Lagóban a Puccini Fesztiválón *A lidérceket* mutatjuk be, de a következő nyáron az *Edgar* is szerepel a műsoron.

■ *Mi az oka, hogy az Edgar a bemutató idején sem volt olyan sikeres, mint A lidércek?*

A.V.: Az *Edgar* nem aratott sikert, mert a története túl bonyolult. Nem jó szövegkönyvre készült. Ez az egyik oka. Puccini egy Ferdinando Fontana nevű költővel kezdett el dolgozni, és *A lidércek* sikerén felbuzdulva megzenésítette az *Edgart*. Fontana azonban nem volt jó író. A szöveg helyenként kifejezetten gyenge. Elég például ilyen sorokat idézni, mint ami *A lidércek*ben is elhangzik, hogy „Kételkedj Istenben, de ne az én szerelmemben”. Maga az *Edgar* története is hasonló *A lidércek*hez, de annál bonyolultabb, és mesterkéltőbb. A négy felvonásos változat cselekménye jobban érthető, a három felvonásos változat fináléja azonban nem túl logikus.

■ *A lidércekkel szemben pedig általában az a kifogás, hogy túl egyszerű a története, amely egyébként sok hasonlóságot mutat a Giselle című balettel, és nem tartalmaz valódi konfliktust.*

A.V.: Valóban. Szerintem is ez az oka, hogy nem nosodott meg a repertoáron. Később Puccini sokat tett a többi operájának játszottságáért, amelyek olyan történeteket alapultak, amelyek sokkal inkább megfeleltek a kor elvárásainak. Realista, vagyis verista cselekményeken, ahol az erőszak nyíltan megjelent a színpadon. Ezek a történetek nagyon erős, szélsőséges érzelmeket ábrázoltak, amelyeknek hatalmas érzelmi töltete – következképpen – hatása volt. Mindenekelőtt a *Manon Lescaut*, a *Tosca* és a *Bohémélet*. Később egyre rövidebb irodalmi műveket választott, amelyek nagyon tömörek, nagyon sűrítettek voltak. Ezen kívül megfogadta barátai és kollégái szövegkönyveket illető tanácsait is. Ricordiét például, aki gyakran volt segítségére operáinak megalkotásában. Puccini szerepe sokszor csak a zeneszerzésre korlátozódott, miközben a többiek irányították őt a tekintetben, hogy mi az, ami dramaturgiailag előnyére szolgál az adott operának. Ez olyan munkamódszer, amit Wagner például soha nem fogadott volna el, de Puccini sokkal inkább „csapatjátékos” volt, „teamben” gondolkodott. Ez persze nem jelentette azt, hogy bizonyos esetekben ne ragaszkodott volna nagyon is határozottan a saját színpadi elképzeléseihöz, és azokat ilyenkor érvényre is tudta juttatni. Máskor pedig tőle kérték, hogy illesszen be valamit az operába, ami eredetileg nem szerepelt benne, mint például a *Vissi d'arte* kezdetű ária esetében, ami Giulio Ricordi kérésére került a *Toscába*. Nagyon érdekes megfigyelni Puccini munkamódszerét, ami már *A lidércek* és az *Edgar* esetében is jellemező volt. *A lidérceknél* már maga a mű genezise is figyelemre méltó, mivel egy zeneszerzői verseny felhívására keletkezett. A verseny zsűrijének elnöke Puccini tanára, Amilcare Ponchielli volt, és talán épp azért nevezett be nyugodtan a versenyre, mert úgy gondolta, hogy a mestere majd győzelemhez segíti. De ennek éppen az ellenkezője történt. Ponchielli az utolsó helyre sorolta növendékét.

■ *Azt mondják, hogy kevés ideje volt az opera megírására, és hogy nagyon csúnya kézirással adta be a pályaművet, ami ezért nehezen volt olvasható.*

A.V.: Valóban sok mindent mondanak, de igazából senki nem érti. Ha Ponchielli igazán segíteni akarta volna Puccinit, akkor ő nyerte volna a versenyt. Lehet, hogy éppen azért viselkedett így, mert túl tehetségesnek tartotta Puccinit ahhoz, hogy lekösse magát a versenyt meghirdető Sonzogno kiadónak, ami a nála jóval patinásabb Ricordi cég konkurrens volt. Nem tudjuk, hogy valójában mi volt az oka, hogy Puccini nem nyerte meg *A lidércekkel* a zeneszerzői versenyt, de végül így is úgy is sikert aratott, köszönhetően többek között Ricordinak és főként Arrigo Boitónak, aki magánadományokat gyűjtött – ma úgy mondanánk „fundraising” – annak érdekében, hogy bemutatásra kerüljön az opera.

■ *Zeneileg már minden megtalálható A lidércekben, ami az érett Puccinit jellemzi. Mindenekelőtt az áradó dallamosság és a pazar, ezernyi színben tündöklő szimfonizmus.*

A.V.: Valóban megvan benne a szimfonizmus, az emberi hang nagyon alapos, nagyon mély ismerete, és megvan a nagyon erős elkötelezettség az expresszív dallamosság, a felismerhető, jól azonosítható dallamképletek iránt. Az olyan motívumok iránt, amelyek a maguk tömörségében valami azonnal felismerhetőnek és megérthetőnek az ismétlései. A dallamoknak ez a komponálómódja, ami Puccinit egész bizonyosan minden idők legnagyobb melodistájává teszi. Ezek a mindenki által elismert és csodált motívumok már *A lidércekben* is jelen vannak, és talán Verditől erednek, aki szintén jól azonosítható dallammotívumokban gondolkodott.

■ *Verdi éppen A lidércek kapcsán jegyezte meg, hogy túlteng benne a szimfonizmus, de ezt nem egészen kritikának szánta, hanem inkább a vokális és zenekari részek arányának fontosságára figyelmeztetett.*

A.V.: Igen, azt írta egy barátjának, hogy Puccini „megtáncoltatja a zenekart”.

■ *Vokális szempontból milyen követelményeket támaszt A lidércek?*

A.V.: *A lidércekben* az Apa és Anna szólamában megvan az a kettősség, ami egyrészt drámai vokalitást követel meg, másrészt líraiságot. Mindez rendkívül nehéz, hiszen olyan zenei karakterekről van szó, amelyek nincsenek olyan pontosan meghatározva, mint később a *Bohémélet*, vagy a *Tosca* esetében. Valahol félúton vannak a drámai és a lírai karakter között. Ezzel szemben Roberto szólama az egész műben következetesen spinto tenor, és kezdettől fogva nagyon pontosan meghatározott, nagyon egyértelmű, mint amilyen később Cavaradossié, vagy Pinkertoné lesz.

(Kaizinger Rita)