

# Egy szenvedéstörténet vége vagy kezdete

Kovalik Balázs: *Fidelio*, 2008<sup>1</sup>

## Az előadás színházkulturális kontextusa

Közel negyedszázada nem volt új bemutatója a Magyar Állami Operaházban az operatörténet egyik legfontosabb alkotásának,<sup>2</sup> Beethoven *Fidelio*jának, mikor a 2007-ben művészeti vezetőnek kinevezett Kovalik Balázs és Fischer Ádám főzeneigazgató, a következő évad nyitó- és programadó előadásának választotta.<sup>3</sup> A *Fidelio* Kovalik rendszerváltást tematizáló trilógiájának utolsó darabja volt. Azonban míg a másik két előadás, vagyis első prózai rendezése, Puskin *Borisz Godunovja* 2002-ben (Örkény István Színház, akkor Madách Kamara) és az Operaházban 2007-ben színre vitt Richard Strauss-mű, az *Elektra* expliciten szolt a rendszerváltásokkal járó változatlanságról, a mindig tovább élő erőszakról és hatalmi stratégiákról, addig a *Fidelio* impliciten tette, a groteszken felnagyított (s így ironikusan eltartott) jubilálás képé-

vel.<sup>4</sup> Azon tendencia, hogy az előadás kapcsán a kritikai recepció egy része hangsúlyozottan a magyar rendszerváltásra és/vagy a jelenkori állapotokra asszociált, két okra vezethető vissza. Egyrészt Kovalik *Fidelio*ját olyan (az említett témát, s történelmi traumáinkat körüljáró) kortárs előadások sorában kontextualizálhatták, mint Schilling Árpád 2002-es *Hazámházam* rendezése (a jelmezekben egyfajta vizuális leitmotívként szereplő nemzeti színekkel), Pintér Béla 2003-as *Gyévuskája* vagy Katarina Wagner 2004-es *Lohengrinje*, s így a *Fidelio* scenográfiájában megjelent magyar trikolor, s az azt végül felváltó szivárvány színeket, részint metaforikus rendszerkritikaként értelmezték, mivel „[...] az eredeti cselekményt a színpad az utolsó kép kivételével szigorúan és feltűnően a magyar nemzeti színekben meríti el, nem lehet kérdéses a néző számára, hol a zsarnokság mostanában.” (Tallián 2008, 25), részint a '89-cel beköszöntő politi-

kai (és eszmei) sokszínűség vizualizációjaként: mikor „euforikus, színes tömeg ünnepel minden emeleten. [...] a közelmúltunkat látjuk a színpadon [...]” (Koltai 2008<sup>5</sup>).<sup>6</sup> Másrészt az aktuális előadás percipálását mintegy át/felül/írhatta Szinetár Miklós 1991-es *Fidelio*-filmje, mely valóban a hazai politikai erők átrendeződésének idejébe helyezte a cselekményt, s a kollektív traumák szintjén, egy-egy (sztereo)tipikus képpel idézte az azt megelőzőeket. Amint Fodor Géza érzékletesen részletezte: „[...] Pizarro az általunk oly jól ismert, fekete álami autók egyikébe ül be; s amikor a második rab arra int, hogy „csak halkán, óvakodni kell, itt ránk sok szem, sok fül figyel”, feltűnnek a tegnapelőtti, tegnapi személyi követők és titkosügynökök; a miniszter érkezését, a szabadságot ünneplő börtön ablakából kivágott közepű zászlók göngyölgőnek alá[...]” (Fodor 1998, 267) Kovalik rendezése azonban nem a *Fidelio* (nem túl jelentős számú) magyarországi színrevitele és recepciótörténete, hanem a hazai és külföldi<sup>7</sup> posztmodern színházi törekvések felől olvasható elsősorban. Tehát az előadás kontextusát azok a képi(es)séget előtérbe helyező, az új *teatralitás*<sup>8</sup> irányzatát meghatározó, ugyanakkor a hazai operajátszást (is) megújító rendezők munkái jelentették, mint Zsótér Sándor, Telihay Péter és Alföldi Róbert.<sup>9</sup>

## Dramatikusszöveg, dramaturgia

Beethoven *Fidelio*ja részben az opéra comique, részben a francia forradalom szellemiségének hatására létrejövő, szabadító opera típusának darabja. Közismert, hogy Beethoven egyetlen operájának valójában három változata létezik, melyek a zeneirodalmi kánon teljes jogú tagjai, s az 1814-es *Fidelio*n kívül időről-időre feltámad az érdeklődés mind az 1805-ös „Ős”-Leonora, mind az 1806-os átdolgozás, sőt, ezek egymásba oltása iránt is. (Fodor 2003) A Kovalik<sup>10</sup> által eszközölt (zene)dramaturgiai változtatások részint a *Fidelio*nak ezt a work-in-progress-jellegét hangsúlyozták: a nyitány után Marzeline c-moll/C-dúr áriája következett, ahogy az *Ős-Leonora*ban is, nem pedig a Jacquino-Marzeline kettős, ezáltal a boldogságvágyat exponáló ária mintegy keretet képezett Leonora operavégi „elért” boldogságával.<sup>11</sup> (Ehhez hasonlóan keletes szerkezetet hoztak létre a keresztrefeszítés visszatérő<sup>12</sup> motívuma által és az E-dúr nyitány után bevágott (zeneileg is szükségszerű) rövid prózai<sup>13</sup> résszel is.) Továbbá az „*O namen, namenlose Freude*” duett után beillesztették az 1806-os változathoz tartozó III. Leonora-nyitányt, a mahleri-mottli hagyománynak<sup>14</sup> megfelelően, mintegy a szabadítási narratíva összességéeként és lezárásaként. A má-

<sup>5</sup> <http://www.mr3-bartok.hu/content/view/3849/39/>, letöltés dátuma: 2013.08.05.

<sup>6</sup> Koltai meglátásra hivatkozott például Péteri Lóránt, aki szerint „[...] a tarka ruhákban boldogan ünneplő tömeggel és a „jó hatalmat” megtestesítő Don Fernando piártudatos viselkedésével – a rendszerváltó pillanat egyszeri eufóriája és mára már gyanítható ambivalenciája jelenik meg.” (Péteri Lóránt: *Fidelio*m, *Fidelio*d, *Fidelio*ja. *Színház* 2009/1, 28–31, 29.)

<sup>7</sup> Például a korábbi kortárs *Fidelio*-interpretációkat véve, Kovalik rendezése olyan alkotók munkájához mérhető, mint Stéphane Braunschweig (Berlin, 1995), David Pountney (Bergenzer Festspiele, 1995), Christoph Marthaler (Frankfurt, 1997), Martin Kušej (Stuttgart, 1998), vagy Hans Neuenfels (Hamburg, 2004).

<sup>8</sup> Vö. Kékesi Kun Árpád, A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, *Színház*, 1997/7. 22–29.

<sup>9</sup> Akik közül többen az Operaházban is bemutatkoztak az ezredforduló után. Így például Zsótér Sándor 2003-ban Schönberg *Erwartung* és Zemlinsky *Der Zwerg*, 2009-ben pedig Haydn *Orfeusz és Euridike*, avagy a *filozófus lelke* című operáját rendezte, míg Telihay Péter az Operaház társulatával vitte színre Bizet klasszikusát *Carmen*CET-ként a Thália Színházban.

<sup>10</sup> A rendező egyben az előadás dramaturgia is volt.

<sup>11</sup> Vö. Mesterházi Máté (2008): Miért éppen a *Fidelio*? (Interjú Fischer Ádammal és Kovalik Balázssal) In *Fidelio*-műsorfüzet, Budapest, kiadó: MÁO, 2008, 6–11.

<sup>12</sup> Az első felvonás végén, majd a második felvonásban a No.14-ben.

<sup>13</sup> Eredetileg a második felvonásbeli Leonore-Florestan duett (No.15.) előtt hangzik el a következő mondat Leonorától: „Meine Seele war mit dir, wie hätte der Körper sich nicht stark gefühlt, in dem er für sein besseres Selbst stritt?” Beethoven (Bouilly, Sonnleithner, Treitschke): *Fidelio*. Leipzig, Edition Peters, 1964., 580. Mesterházi Máté fordításában: „Lélekben veled voltam, s hogyan ne lett volna erős a test, ha egyszer jobbik énjéért küzdött.”

<sup>14</sup> Mahlernek és a karmester Felix Mottl-nak volt az ötlete, hogy a 15. és a 16. szám közé beillesztik a III. Leonora-nyitányt, s ez később játékhagyományi szokássá vált. Vö. Ottner, Carmen (2003): Zu Beethovens *Fidelio*-Musik In *Leonore=Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, Kronberger, Silvia-Müller, Ulrich (szerk.), Anif/Salzburg, 2004., 67–80.

<sup>1</sup> A tanulmány a Pécsi Tudományegyetem által szervezett „Tévedések (víg) játéka: tévutak, tévhitek, téveszmék, tévesztések a színházművészetben és a színháztörténetben” című konferencián 2013. március 21-én elhangzott előadás szerkesztett változata. Megírását a 81400 számú OTKA-projekt (*Színházi net-filológia*) tette lehetővé.

<sup>2</sup> 1985.03. 27. rendező: Békés András, karmester: Doráti Antal

<sup>3</sup> *Fidelio*, bemutató: 2008.10.05., Magyar Állami Operaház, rendező/dramaturg: Kovalik Balázs, karmester: Fischer Ádám/Kovács János, zeneszerző: Ludwig van Beethoven, szövegíró: Sonnleithner, Treitschke, Breuning (Alapszöveg: Bouilly), díszlettervező: Kovalik Balázs, Angelika Höckner, jelmeztervező: Benedek Mari. Színészek/énekeselek: Fernando: Bretz Gábor/Cser Krisztián, Pizarro: Perencz Béla/Berczelly István, Florestan: Moser, Thomas/Schulz, Matthias, Leonora: Szabóki Tünde/Rálik Szilvia, Rocco: Kunder, Friedemann/Fried Péter, Marcellina: Váradi Zita/Hajnóczy Júlia, Jacquino: Fekete Attila/ Brickner Szabolcs

<sup>4</sup> A *Borisz Godunov*ban a felső szintet határoló, projektorként funkcionáló táblákon folyamatosan futott egy interaktív videoinstalláció, melyen a pulzáló emberi szervek, a csorgó (majd laboratóriumi üvegben behozott) vér látványa konnotálhatta a hatalmi harcok valódi természetét: a taktikázások és konspirációk mögötti nyers, brutális történéseket. Míg például az *Elektrában* – eltérve a librettótól – az új hatalom, önnön legitimációjáért végzett mézárásával, annak brutalitásával tette szemléletessé, hogy nem rendszer-, csak „zsarnokváltás” történt, addig a *Fidelio*ban az irreális vízió-jelleg által vált megkérdőjelezhetővé, s kapott ironikus felhangot a partitúrabeli boldog befejezés, vagyis a miniszter érkezése és Leonora hűségének/küzdelmének ünneplése.

sik meghatározó dramaturgiai változtatás, hogy Kovalikék jelentősen lerövidítették a prózai részeket, mely által egyrészt minimálisra csökkentették a (tartalmi) ismétlések keltette monotonitást, „[...] az események felgyorsult[ak], a zárt számok is hevesebben követ[t]ék egymást, s ez fokoz[t]a az előadás szinte nyugópont nélküli izgalmát.” (Mátrai 2013, 53), másrészt kevésbé próbálták leleplezni a mű szimfonikus-jellegét. Mindezek, az olykor (a szűz szemponjtjából) információvesztés is járó hűzások, az előadás erőteljes vizualitásával együtt és a lineáris cselekményvezetés lehetetlenségének hangsúlyosabbá tételével: a mű heterogenitását vállaló, s a freudi álommunka eszközeivel (például jelentős *sűrítéssel*) létrehozott képekkel egy onirikus struktúrába szerveződtek. Az alkotók ezzel az *álomdramaturgiával* tették szemléletesebbé a dramaturgiai töréseket is, mint például azt, miért nem kereste Don Fernando két évig a barátját? Miért képlekedett Pizarro olyan sokáig gyilkos terve végrehajtásában? Hogy juthatott el Jacquino oda, ahol Florestan raboskodott, mikor azt a helyet csak Pizarro és Rocco ismerté? S nyitva maradt az is, hogy Marzelline és Jacquino még egymásra talál-e?<sup>15</sup> Kovalik rendezésében, a szürrealisztikus asszociációk mentén szerveződő víziószerű képekben/képsorokban ezek a dramaturgiai csúsztatások „feloldódtak” (vagyis nem hatottak idegen testként az előadás szövetében) s mintegy Leonora álmaként/képzelt-géseként interpretálódott a cselekmény. Ezt az elbeszélő/emlékező narratívát erősítette, hogy Leonora alakítójától hangzott el a Pizarrot figyelmeztető

sürgöny, majd Fidelio megtestesítője jelentette be a miniszter megérkezését Jacquino helyett, elterve a librettótól.<sup>16</sup>

Emellett azzal a dramaturgiai döntéssel, hogy Fideliot prózai férfinézés testesítette meg, (s így például Marzelline vonzalma sem hatott komikusnak) áthidalták a korábbi színrevitelek hibáit, örök nehézségét, a „nadrágszerep” hiteltelenségét, ugyanakkor – több Kovalik-rendezéshez<sup>17</sup> hasonlóan – a *társadalmi nem* konstruáltságára is reflektáltak. Továbbá nyomatékot kapott a főhősnő emancipáltsága.<sup>18</sup> A patriarchátusban a keresésre épülő narratívák az Oidipus-történet dramaturgiáját követik,<sup>19</sup> azonban (részben magából a szabadító opera műfajából következően) a *Fidelio*ban épp egy nő az, aki „útra kel”, keresi a röghöz kötött férfit, ezzel mintegy kifordítva a barokk operák körében oly népszerű Orfeusz-témát, mivel itt egy nő száll le az „alvilágba”, hogy férjét visszavesse a fénybe. Az alkotók az operának ezt a „nőidarab”-jellegét hangsúlyozták (nemcsak azzal, hogy mintegy a *Nő* passiójaként jelenítették meg a történetet, hanem) azzal is, hogy Leonora alakját nem rendelték alá a szabadító narratívák nőies külsőtől, attribútumoktól mentes nőképének,<sup>20</sup> mivel (jelenettől függetlenül) folyamatosan látható volt a rendkívül érzéki/erotikus szabású piros ruhát öltött operaénekesnő (Rálik Szilvia/Szabóki Tünde) Leonora megtestesítőjeként, még ha a férfi prózai színész által megformált Fidelio meg is felelt az említett nemtelen szabadító, aszexuális küzdő nő reprezentációjának.

<sup>15</sup> A dramaturgiai problémák felvetése, Uő.

<sup>16</sup> Mindezt képileg erősítette, hogy Leonora áriája (No.9.) kezdetén, vagyis az 1. felvonás egyetlen önazonos pillanatában a három emelet elsötétült.

<sup>17</sup> Például a *Borisz Godunov* és az *Odüsszeusz Tours* energetikai alapú szereposztásában színész nő játszott férfi szerepet és fordítva. S említhető a későbbi *Xerxes*-ből Arszamenész megtestesítőjének egyik oldalról férfiasnak, másiktól nőiesnek ható profilja, mely ábrázolási eszköz a Wilson-rendezéseknek is sajátja (például *Hamletgép*).

<sup>18</sup> Kovalik Balázs is hangsúlyozta a művel kapcsolatban: „Több tucat tanulmányt olvastam arról, milyen érdekes a női-férfi szerep fölcserélődése a *Fidelio*ban. A nemtelenség állapota, amely a férfiruhás Leonorát egyenlővé teszi az angyalokkal. Nem véletlen, hogy Florestan börtönmagányában angyalról hallucinál. Leonóra ő, aki megszemélyesítője az angyalok kétneműségének, nemtelenségének. Más szociológiai felfogás szerint ez a női emancipációs törekvések kifejezése, a nő azért ölt férfiruhát, hogy felszabadíthassa magát.” (idézi Várkonyi 2008, 5) Tanulmányok a témában, amikre a rendező utalhatott: Elisabeth Bingel (2004): Leonore: Retterin des Mannes oder autonome, selbstbestimmte Frau? In *Leonore=Fidelio*, 48–66.; Silvia Kronberger: Errettung durch das Weibliche – Phantasie und Realität In Kronenberg, Silvia-Müller, Ulrich (szerk.), im., 81–92.

<sup>19</sup> A témáról például: Teresa de Lauretis: Desire in Narrative In *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1984, 103–157.

<sup>20</sup> Mivel az első „megmentő” mindenki életében az anya volt, az anyával való kapcsolat mintegy bevésődik a megmentő/szabadító nő képébe, s egyfajta tabu képez (például az erotikus fantáziával szemben). Vö. Silvia Kronenberg: Errettung durch das Weibliche – Phantasie und Realität In Kronberger, Silvia-Müller, Ulrich (szerk.), im. 81–92.

## Rendezés

Kovalik Balázs posztmodern rendezései általában megingatják és revízió alá vonják a játék-hagyományt. Például úgy, hogy a cselekmény megváltoztatásával vagy a dramaturgiai textust ellenpontozó scenográfiával megkérdőjelezzük az alapvető emberi értékeket, a küzdők és küzdelmek nemességét és a célok értékét. Például a *Borisz Godunov*ban boncterembe helyezte a hatalmi harcokat, a *Turandot*ban a miniszterek megmutatták Kalafnak a helyes válaszokat még a próbatétel előtt, az *Elektrában* Oresztész, az új rend(szer) képviselőjeként, meggyilkolta/lemészárolta testvéreit, a *Xerxes*-ben recsegve kidőlt az ominózus platánfa, mintegy előrevetítve, hogy a hadvezér még szenvedélyével is csak pusztításra képes (katonaként lerohanni) ostrom alá venni” a szeretett személyt), míg az *Anyegin*ben a címszereplő szabályosan kivégezte barátját, Lenszkijt. A *Fidelio*ban ilyen gesztusnak volt tekinthető a rabok-örök (kétszeres) szerep- és jelmezcsereje, s a rabok, majd Florestan kivégzése, kétségbe vonva ezzel a megmentés és a szabaddulás lehetőségét. Kovalik rendezésében a partitúrabeli irreálisan optimista megoldás helyett, azaz Florestan kétszeres megmenekülése helyett, először felesége („*Töt erst sein Weib*” egy kvintugrással felfelé), majd a miniszter érkezése (kétszer felhangzó trombitajel, ami a színpadi történeteket rövid időre megállítja) által, egy álom/víziószerű kettős befejezés következett: Florestan leszúrta Pizarro, majd úgy folytatódott a történet, mintha Leonorának sikerült volna megmentenie férjét. Ezt a kettős zárást használta Martin Kušej '98-as stuttgarti rendezése<sup>21</sup> is, melyre több ponton emlékeztethetett Kovalik *Fidelioja*. Így például Kušej előadása<sup>22</sup> is

Marzelline áriájával nyitott, jelentős számú statisztával dolgozott, s szintén *álomdramaturgiával*,<sup>23</sup> az opera nyitányában elájuló, majd a végén özvegyként megjelenő Leonorával oldotta fel a narratívában lévő ellentmondásokat, azaz az ő víziójává írta át a korábbi történeteket.

A radikális dramaturgiai beavatkozás mellett Kovalik rendezői eszközhasználata széles spektrumon mozgott: a színpadi mozgalmasságot kimerevített (képzőművészeti) élőképek törték meg, a formai tisztaságot túlzásfoltosság, az emelt játékok/eltartott szerepet realista gesztusok szakították meg, folyamatosan egymásba (vagy éppen egymás mellett) játszatva, s egymáshoz mérve az emelkedett-komolyat és a játékos-naivat. Így méretett/hasonult (a kispolgár) Marzelline reménytelen szerelme a Megváltó szenvedéséhez a keresztre feszítés stilizált testtartása által, s így kérdőjeleződött meg a hősi szféra győzelme az ünneplő kórus ironikus/groteszk túlkoreografáltságával. A rendező az előadás szerzőjelvényévé tette a mű sokrétűségének kendőzetlen demonstrálását, kiemelve az éles síkváltásokat, a stiláris különbségeket (kispolgári vs. hősi létsík), a vallási utalásokat és a dramaturgiai töréseket. Ahogy Beethoven zenéjében is keveredik a szent és a profán: az opera seria emelkedettsége vegyítődik a singspiel játékoságával, valamint az egyházi dalokra emlékeztető melizmatikus részekkel. Ennek a stíluspluralizmusnak a vállalása és felmutatása által a rendezés épp azt valósította meg, amit Fodor Géza korábban az ideális interpretációként összegzett, „amely a műnek nem éthosztát és pátozát, hanem *problémáját* teszi érdeklődésének tárgyává”, vagyis „[...] a mű heterogenitását teszi meg a maga kompozíciós elvévé.” (Fodor 1998, 265.)

<sup>21</sup> Bár Kušejnél az előzményekből következő logikus-reális befejezés és az illogikus-ideális megoldás alternatíváinak kiemeléséről van szó inkább, a két lehetséges végkifejlet egymás után történő bemutatásával. S ugyan Kovalik-rendezésében kétszer is megjelent a színpadon egy idős nő, akit a majdani (megőzvegyült) Leonoraként azonosíthatott a néző, azonban ezt nem tette úgy explicité, mint Kušej.

<sup>22</sup> Ugyanakkor Kušejnél (Florestan és Leonora alakján keresztül) sokkal nagyobb hangsúlyt kapott a férfi és női szerepek felcserélődésének pszichoanalitikus/feminista-jellegű vizsgálata. Például a nyitány alatt Leonora páncélt vett fel, mialatt, piros ruhás nők egy férfi (feltehetően Florestan) fényképét kebelezték be, mintegy az azonosulásnak, a férfi-szerep/pozíció introjekciójának metaforájaként. Hasonló vizualizációja volt a szerep (s talán identitás)csereinek, mikor a raboskodó Florestan mérlegen nézte a súlyát és kombinét próbálgatott. További kérdéseket vetett fel a szereplők fegyvercsereje, az, hogy Pizarro azzal a késsel vágta el Florestan torkát, amit az első felvonásban Leonora ejtett le, míg az asszony Pizarro pisztolyával lötte le férje gyilkosát.

<sup>23</sup> Georg Diez is kiemelte, hogy az álom világával rokon ez az „ugrás-dramaturgia”, a logika megtagadása. Az előadásról bővebben lásd *Gegenheimat. Das Theater des Martin Kušej*, Schleinbach, Residenz Verlag, 2002., 153–157.

A szerepformálások szempontjából meghatározó, hogy a műben az individualitást messze fölülírija a humanitás, vagyis nem egyéniségeként mutatja meg a szereplőket,<sup>24</sup> hanem inkább az emberi lélek prototípusaiként és bizonyos erkölcsi/politikai alapállások képviselőiként (a Kispolgár, a Zsarnok, a Miniszter stb.), ebből következően nem csupán egy asszony személyes küzdelméről, s egy ártatlan férfi szenvedéséről beszélhetünk, hanem „a téma, a Férfi Nő általi megváltása.” (Molnár, 2008). Tehát a karakterek „elvonsága” (is) motíválhatta az alakítások erős stilizálását. S bár az énekesek/színészek általában posztbrechtianus módon eltartották a figurákat, ugyanakkor a játékmód egységességét olykor megtörték a felsensteini hagyományokat idéző realista stílusú szcénák. A játék ezen (szándékolt) fragmentáltsága részint a már részletezett dramaturgiai döntésekből, a cselekményvezetés töredezettségéből következett, ugyanakkor az erőteljes stilizálást segítette a játéktér tagoltsága is, hogy gyakran a dialógust folytatók, egy reálsituációban értelemszerűen egymáshoz beszélő szereplők külön szintekre kerültek, s többször a közönség felé fordulva játszottak. A szerepeltartás szép példája volt, ahogy az operaénekesek/színészek a *Fideliobeli* szerepükből akarva-akaratlanul belekerültek a szüzsére reflektáló (párhuzamos)

passióba, megtestesítve a szenvedéstörténet ikonikus alakjait.<sup>25</sup> Így vette magára a Marzellinát alakító Várad Zita Veronika szerepét vagy a Roccot megformáló Friedemann Kunder Júdás majd Pilátus szerepét. Az élőképek mellett a(z olykor ironikusan) hangsúlyozott, sztereotip gesztusok felmutatása is elidegenítőleg hatott (például ahogy Bretz Gábor Minisztere a „jó uralkodó” kinezikus paneljeit működtette), mint ahogy a Fideliot megtestesítő Horváth Virgil mimika nélküli pantomim-alakítása is, míg Szabóki Tünde Leonórája érzékeny arcjátéka, a gesztusok minimalizmusával és letisztultságával lélektani realista módon közvetítette az érzelmeiket, amiket cselekvő énjé rejteni kényszerült.<sup>26</sup>

### Színházi látvány és hangzás

Az Angelika Höckner és Kovalik által tervezett díszlet formai letisztultsága, a struktúra megmutatása és puritán funkcionális mivolta egyrészt a konstruktívizmus hatását sejtette (azon túl is a Bauhaus építészeti vonalát<sup>27</sup>), másrészt José Montalvo és Dominique Hervieu 2004-es *Les Paladins*-rendezésének látványvilágára emlékeztethette a nézőt.<sup>28</sup> Utóbbi nemcsak a játéktér (részben kivetítővel történő) szintekre tagolása, s a színes jelmezek idézheték meg, hanem a Rameau-mű stíláriss sokszínűségének vállalása és az előadás onirikus szerkezete által is, melyet a kivetítőn futó, szürrea-

lisztikus /a történethez asszociatíván kapcsolódó/ videoinstallációval, annak folyamatosan átalakuló képsoraival (benne a Hieronymus Bosch<sup>29</sup>- és Max Ernst-műveket idéző lényekkel és számtalan Doppelgängerrel) hoztak létre.

A *Fidelioban* az egész játéktér kitöltő szürke, négyoszloptű (kórházi/hivatali kartontartókra emlékeztető) elemekből álló konstrukció vertikálisan három részre tagolt, a két felsőt fémlépcső kötötte össze, s az így létrehozott szinteken szimultán zajlott a dráma.<sup>30</sup> Ez a szimbolikus szerkezet tekinthető akár a keresztény hitvilág fő alkotóelemeinek (menny, föld és pokol) megjelenítéseként, s párhuzamba állítható az egyes szereplők „életterével”.<sup>31</sup> A látszólag statikus szerkezet valójában ritmizálta a teret, mivel a játéktér padlójából vezető, színpadhosszúságú pár keskeny lépcső folytatódott a lépcsőzetesen emelkedő szintekkel, s a két felső részt is ily módon kötötték össze, mindezt a kibillénő/felnyíló felső változó fal „zárta”, vagyis a fényekkel, a világítás változásaival még dinamikusabbá tett konstrukció egy végtelen(itett) meredek útként hatott. Amit főleg a statiszták (a zenei anyaggal egyfajta szinkronban lévő) megjelenése és térhasználata tett még mozgalmassabbá. A második felvonásra éles fehér/kékes megvilágítást kapott a játéktér, s a szinteket borító (rab)tetemekkel egy boncterem atmoszféráját teremtették meg.<sup>32</sup> Tehát a scenográfia által már az előadás felénél megkérdőjeleződött minden további küzdelem és remény értelme.<sup>33</sup> Kovalikék ebbe a steril térbe projektálták a dramaturgiai viszonyokat, s azok változását, szimultán szemléltetve a külső és a belső drámát is: Leonora megtestesítője folyamatosan látható volt a színpad pár lépcsős, vörös drapériával fedett alapzatán, „elzárva” a három szinttől, melyeken a többi sze-

replő és a statiszták mozogtak, s ahol a tényleges cselekmény zajlott keveredve az arra reflektáló, mintegy festménnyé kimerevített evangéliumi tárgyú, metaforikus képekkel, vagyis elsősorban Leonora pszichés történéseivel, az általa percipiált (avagy képelt) módon ábrázolva az eseményeket. Bár valamennyi szereplő (Leonora és Florestan megformálóját kivéve) végigjárta az összes emeletet, mégis az első kettőt többnyire a kispolgári világ, míg a felsőt (s olykor a másodikat is) a hősi létsík szereplői használták, s a második és harmadik szintet összekötő lépcső pedig azok átjárhatóságát modellálta. Mivel, ha rövid időre is, de Marzelline sürolja/megközelíti a hősi szférát (c-moll/C-dúr) áriájával, Fidelio (Leonora) pedig „alászáll” a kispolgári világba például a kánon-kvartettben (No. 3, G-dúr), az alkotók a szintekkel mintegy vizualizálták a különbséget/távolságot a fafúvosokkal ábrázolt kispolgári világ és a rézfúvosok jelentékeny használatával (például a kürtök Leonora áriájában) megrajzolt hősi szféra között.

A proxemikával jelenítették meg a hatalmi vagy éppen morális fölényt is, ahogy például Pizarro antiréjai a felső szinten történtek, ugyanakkor a gyilkosságot nem vállaló Rocco a Pizarro feletti szintre került, míg a részvétel elfogadása után ismét alsóbb zónába tartozóvá vált. Többnyire a Jézus-alak is a felső emeleten lépett a játéktérbe, s Don Fernando szintén onnan „ereszkedett le” alattvalói közé. Továbbá a vágy tárgyá gyakran a vágyódó szereplő felett helyezkedett el a térben (Például amikor Jacquino felett Marzelline, a következő szinten pedig Fidelio volt látható az „*O wär ich schon mit dir vereint*”-ária után.). Tehát az előadás látványvilága óhatatlanul emlékeztethetett Adolphe Appia színházi elképzeléseire, például arra, hogy a „térnek nem a kül-

<sup>24</sup> Ugyanakkor tény, hogy bár nem beszélhetünk hagyományos értelemben vett (zenei) jellemábrázolásról, mégis számos tanulmány készült, mely pszichológiai szempontból közelített a műhöz, individuumbként tekintve a szereplőkre. Ilyen például az analitikus Elisabeth Bingel írása, amiben a szerző az elején leszögezi, hogy úgy szemléli Leonora történetét, mint egy álmodást vagy egy mesét, s (olykor vitatható módon) vonja be az értelmezésbe a jungi analitikus pszichológia fogalmait (például árnyékalak, animus, perszóna). Vö. Bingel, Elisabeth (2004): Leonore: Retterin des Mannes oder autonome, selbstbestimmte Frau? In: Kronberger, Silvia-Müller, Ulrich (szerk.), 48–66. Szintén a pszichologizáló interpretációk közé tartozik Bauer-Jelinek terapeuta tanulmánya, aki a kapcsolatok pszichodinamikája felől vizsgálta Florestan és Leonora házasságát, s jutott arra a következtetésre, hogy a házaspár közös jövőjének befellegzett, mivel azután, hogy a nő megmentette férjét két út lehetséges: asszony egyfajta anyafigurává válik, mely hatalmának a férj átengedi magát, ezzel gyermekké regredálva, s ezek után mindkét fél részéről megszűnik a szexuális vonzalom. A másik lehetőség: az, hogy az asszony megmentette a férfit, az nem teljesíthette be sorsát, vagyis nem fejezhette be a harcot, nem térhetett vissza párjához megbecsült mártírként. Az asszony által levett bilincsek, most óhozzá kötik a férfit, aki így ellene folytatja a „harcot”, amíg a kapcsolatuk vagy egyikőjük rá nem megy. Vö. Bauer-Jelinek, Christine (2004): Rette den Mann – und du machst ein Kind aus ihm In Kronberger, Silvia-Müller, Ulrich (szerk.) 93–103.

<sup>25</sup> A *Fidelio* előzményének tekinthetők Kovalik korábbi rendezéseiben (képekben) megjelenő szakrális-jellegű utalások, mint a *Vermász* (2003) Menyasszonyának arany palástja és töviskoszorút asszociációját keltő virágkoszorúja, vagy a *Csavar fordul egyet* (2004) záróképében megidézett Pieta.

<sup>26</sup> Játéktípusától függetlenül a zene és a gesztusok tökéletes egységét valósították meg, melynek szép példája volt ahogy a sírásó-duett (No. 12.) elején épp akkor mozdult meg Thomas Moser Florestanja, mikor elhangzott az előző áriájából ismert motívum az oboa szólamában, mely így a rab jelenlétét hivatott érzékeltetni, választ adva Fidelio azon kérdésére, hogy vajon él-e még a férfi. Lírabb értelmezésben az említett motívum arra utalhat, hogy az alvó Florestan (aki megelőző áriájában az angyalként megjelenő Leonorát hallucinálta) épp feleségéről álmodik.

<sup>27</sup> A zárókép például egy posztbauhausos épületet, a Mies van der Rohe-díjas MUSAC-ra emlékeztethet.

<sup>28</sup> Bár a Montalvo-Hervieu-előadás stílusjáték(osság)ja határozottabban majd Kovalik *Xerxes*-rendezésében köszön vissza.

<sup>29</sup> A Bosch-triptochon majd Kovalik *Mefistofele*-rendezésében idéződik meg, a táncos-statisztákkal lebegő átlátszó műanyag buborékok hozzák játékba a *Gyönyörök kertjének* hasonló gömbben lévő emberpárját.

<sup>30</sup> Az egyik kritika szerint: „ez egy Szabolcsi-gondolat képre fordítása, hogy a Fidelióval ez (volna) a baj, különböző szinteken játszódik, és a szintek között nincs átjárás, folyton zökken a darab[...].” (Fáy 2008, 10).

<sup>31</sup> Ugyanakkor, mivel Kovalik általában a térbe projektálja a belső drámákat, a színpadkép ezen felosztásáról (és egyes szereplők funkciójáról) a lélek freudi topografikus vagy strukturális modelljére is asszociálhatunk. (Bár a három szint négy térrészt hozott létre, azonban ebből gyakran csak három használtak a szereplők, vagy éppen két szint „tartalmilag” azonos volt.) Például a rendszerint a legfelső szinten a játéktérbe lépő Jézus-alak óhatatlanul rimelt a freudi felettes-én fogalmára, míg a passió képei Leonora tudattalanját tárhatták fel. (Ehhez hasonlóan a 2007-es *Elektra* színpadképe is a psziché tagoltságát idézte.) A külső és belső dráma egyszerre történő fel/meg/mutatása ismerős lehetett a külföldi operajátás remeikeiből, például Robert Wilson 1985-ös *Salome*-rendezéséből, melynek színpadképe szintén a psziché struktúráját hívhatta elő. Lásd Kékesi Kun Árpád (2007): Robert Wilson és a képek színháza In *A rendezés színháza*, Bp., Osiris Kiadó, 381–443.

<sup>32</sup> Hasonlóan Kovalik *Borisz Godunov*-rendezésének scenográfiájához.

<sup>33</sup> Ehhez hasonló gesztus volt Kušej stuttgarti rendezésében, hogy a folyamatosan mozgásban lévő statiszták mellett egy férfi feküdt halottként (talán épp Florestanra utalva) a színpad hátsó részén az első felvonásban, míg aztán ki nem vonszolták.

sőségeket kell hangsúlyoznia, hanem [...] az érzelmi-gondolati világ szimbólumává kell válnia.”<sup>34</sup>

A *Fidelio* cselekményével párhuzamosan, mintegy azt kommentálva/arra reflektálva a kereszténység alapmítosát, a krisztusi szenvedéstörténet ikonikus képeit jelenítették/idezték meg az énekesek/színészek. (Melyeket látva akár Goya vagy El Greco vallási tárgyú festményeire is asszociálhatott a néző). Azonban a képeket olvasva, úgy (is) tűnhetett, hogy Horváth Virgil Fideliója, mint Jézus megtestesítője, s így a (női)passió főszereplője nem előre, hanem visszafelé halad a keresztúton,<sup>35</sup> a stációk sorrendje megfordult: először a Piéta-póz, s a keresztre feszítés volt látható, majd később a keresztsúly alatti összeroskadás, s megjelent Veronika a kendővel, a júdái árulás és csók, a pilátusi kézmosás, s végül az eucharisztia képei. Vagyis felvetődik a kérdés: az operai „jó” befejezés, az euforikus ünneplés valójában a *Via dolorosa* kezdete lenne? Sőt az eucharisztia képei után egy újabb keresztrefeszítés következett egy (a *Borisz Godunov*-ból már ismerős, a bűnök emlékezetét megtestesítő) gyermekén végrehajtva, azt az érzetet keltve, hogy a „szenvedéstörténet” (akár elvont értelemben, akár a hétköznapok nehézségei szintjén) ciklikusan ismétlődik, szabadulás és megváltás nélkül.<sup>36</sup> Más megközelítésből, az anyaság-tematika felől olvasva, a keresztre feszítésre váró gyermek, s majd a Mária-alakként megjelenő Fidelio is arra utalhatott, hogy „az eredeti házastársi kapcsolat átalakult, az erős hősnő, aki a férfit kiszabadítja, hiába győzedelmeskedik, a pár szerelmi kapcsolata áldozatul

esett.” (Mátrai 2013, 55–56.)<sup>37</sup>

Benedek Mari jelmezeinek stíluspluralizmusában a szereplők stilizált (fazonjában a XVII-XVIII. századot idéző) zöld színű, a rabok/őrök fehér futurisztikus military öltözete, valamint Leonora érzéki piros ruhája a magyar zászló színeit is játékba hozhatta, annak ellenére, hogy (a díszlethez, rekvizitumokhoz hasonlóan) időben és térben behatárolhatatlanná tette a történéseket. A statiszták hol korhű viseletben voltak láthatók a szenvedéstörténet szereplőiként (például római katonaként), hol jelenünket/társadalmunkat citálva (például aktatársak üzletemberként, mintegy a hétköznapok „harcmezejéről”). Az olykor Jézus-alakban megjelenő Fidelio kék és piros színű lepelruhája, rajta a neonfényű villogó szívvel, egyszerre idézte meg a reneszánsz képzőművészet remekait, s főként korunk népies vallásgyakorlatát. Tehát a kritikák egy része tévesen minősítette giccsesnek<sup>38</sup> az előadás egyes kellékeit (mint amilyen az égőkből álló glóriák, vagy a villogó szív a Jézus-alakon), mivel ezek valójában egy őszinte, de naiv vallásosság kegytárgyai.<sup>39</sup> A jubiláló kórus szivárványszínekből álló jelmezeiről pedig – a már említett, lehetséges politikai áthallásokon túl – akár a béke szimbólumára vagy bibliai textusokra<sup>40</sup> is asszociálhattak a nézők, illetve a librettó egy korábbi részletének<sup>41</sup> konkrét képbe fogalmazásaként is értelmezhető volt. Ugyanakkor a zárókép (nem identikus ismétlése volt egy korábbi jelenetnek: Leonora áriája (No.9) alatt egy idős nő (az elbeszélő én, az emlékező /özvegy/ Leonora<sup>42</sup>) szivárványszínű zászló-

val kelt át a színpadon, aki az utolsó jelenetben is feltűnt, azonban ekkor a „zászló” anyagát/szövetét a színes kosztümökbe burkolt testek adták.

#### Az előadás hatástörténete

„Még Katharina Wagner emlékezetes Lohengrinje a jobblétre szenderült Erkel Színházban sem borzolta ennyire a kedélyeket.” (Kovács, 2008) – írták a bemutatóról, ugyanakkor elismerve, hogy „[...] ebbe a nem szeretem Fidelio-rendezésbe több gondolat fért, mint máskor egy fél évadba [...]” (Fáy 2008, 10). Bár az előadás hazai operajátszásra tett (egyértelmű) hatásáról egyelőre nem beszélhetünk,<sup>43</sup> azonban Kovalik rendezésével nemcsak olyan konvenciókkal számolt

le, mint például a historizáló interpretációk (melyek általában hiteltelennek hatottak a hazai színpadokon), vagy az avitt játéktípus (például a „lefűrt lábú” énekesek/színészek), hanem a kiváltott (és főleg felvállalt) indulatok által az „operanézési szokásokkal” is, mint amilyen a (kötelezőnek vélt) passzív befogadói attitűd.

2010. júniusában Kovalik lejáró szerződését nem hosszabbították meg, ugyanabban az évben több meghirdetett *Fidelio*-előadás maradt el októberben és novemberben, majd az előadás végleg lekerült az Operaház repertoárjából.<sup>44</sup> Bár a következő évadokban sorra újítottak fel Kovalik-rendezéseket (*Turandot*, *Anyegin*, *Elektra* és *Xerxes*), az elnyomás kérdését (is) tematizáló és a felszabadulást ünneplő *Fidelio* nem került ismét színpadra.

## Bibliográfia:

- Fáy Miklós (2008): *Fidelio és a biztosíték*, *Népszabadság* 2008.10.07.10.
- Fodor Géza (1998): A hűség operája és az előadás kettős hűsége In *Zene és színház*, Budapest, Argumentum Kiadó-Lukács Archívum, 1998, 258–277.
- Fodor Géza: Leonóra vagy/és Fidelio?(2003) In *Magánszínház*, Budapest, Magvető Kiadó, 2009, 184–198.
- Koltai Tamás (2008): Beethoven: Fidelio, Új Zenei Újság, 2008.10.12., <http://www.mr3-bartok.hu/content/view/3849/39/>, letöltés ideje: 2013.08.05.
- Kovács Sándor: Szenvedéstörténet özvegy Florestanné emlékiratai alapján, avagy Fidelio az Operaházban, Fidelio, 2008. október 7. ([http://fidelio.hu/zenes\\_szinhasz/kritika/szenvedestortenet\\_ozvegy\\_florestanne\\_emlekir](http://fidelio.hu/zenes_szinhasz/kritika/szenvedestortenet_ozvegy_florestanne_emlekir), letöltés ideje: 2013.08.05.)
- Kronberger, Silvia – Müller, Ulrich (szerk.): Leonore=Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater, Anif/Salzburg, Mueller-Speiser, 2004.
- Mátrai Diána Eszter (2013): Ludwig van Beethoven: *Fidelio* In A csavartól a spirálig. Kovalik Balázs operaházi rendezései, Budapest, Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013., 45–60.
- Mesterházi Máté (2008): Miért éppen a Fidelio? (Interjú Fischer Ádámmal és Kovalik Balázssal) In *Fidelio*-műsorfüzet, Budapest, 2008, 6–11.
- Molnár Szabolcs (2008): Leonora-passió, [http://www.operaportal.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35551:leonora-passio&catid=27:kritika&Itemid=16](http://www.operaportal.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=35551:leonora-passio&catid=27:kritika&Itemid=16), letöltés: 2013.08.05.
- Péteri Lóránt (2009): Fidelíóm, Fidelíód, Fidelíója. *Színház* 2009/1, 28–31.
- Tallián Tibor (2008): Ezúttal a szabadítás elmarad. *Muzsika* 2008. december, 24–26.
- Teimer Gábor (2009): „Nem vagyok forradalmár!” (interjú Kovalik Balázs rendezővel) Magyar Narancs, 2009. április 30. 8–10.
- Várkonyi Tibor (2008): A vasalódeszkával kezdődik, *Népszava*, 2008.09.27. 4–5.

<sup>34</sup> Kékesi Kun Árpád: Adolphe Appia és a fény szimbolizmusa In *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 72–94, 92.

<sup>35</sup> Bár a rendezés eleve elvetette a lineáris dramaturgiát, s a mintegy „fel-felvillanó” biblikus képek még fragmentáltabbá tették a cselekményvezetést.

<sup>36</sup> Jóllehet a „megváltó”(vagyis a miniszter) Kovalik rendezésében is megérkezett, azonban mindezt felülírta/mégingatta Florestan meggyilkolásának beiktatott jelenete.

<sup>37</sup> Az idézett tanulmány tulajdonképpen Christine Bauer-Jelinek pszichoterapeuta nézetei felől interpretálta az említett képet.

<sup>38</sup> Akár a szó konkrét értelmében (például: László Zsuzsa nyílt levele, [http://fidelio.hu/zenes\\_szinhasz/magazin/fidelio\\_az\\_operaban\\_%E2%80%93nyilt\\_level\\_es\\_valasz/](http://fidelio.hu/zenes_szinhasz/magazin/fidelio_az_operaban_%E2%80%93nyilt_level_es_valasz/)), akár az elidegenítés eszközeként tekintve rá. (például: Péteri Lóránt, 2008)

<sup>39</sup> Ahogy maga a rendező is megfogalmazta: „A darab struktúrájában és a szövegváltozatban magában benne van ez a naiv, falusiasan őszinte, szinte rózsaszínű hit. [...] Beethoven darabjában kétségkívül leginkább a hit működése érdekelt és bárki bármit is mond, részemről szó sem volt sem provokációról, sem paródiáról vagy karikatúráról.” (Kovalik idézi Teimer 2009, 9)

<sup>40</sup> Mátrai Diána (2013) a Teremtéstörténetből (9,12) idézett egy vonatkozó passzust, mely szerint a szivárvány Isten és az emberek közötti szövetség jele, míg Molnár Szabolcs (2008) részletesen elemezve a passzionarratíva létjogosultságát az előadással kapcsolatban, többek között a bachi János-passióra hivatkozott, melyben a megkorlátozott Jézus hátáról folyó vér és az „Isteni kegyelem” jeleként felragyogó szivárvány közötti pontok párhuzamot.

<sup>41</sup> Leonora áriájában (*Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern*) „so leuchtet mir ein Farbenbogen” (380) Beethoven (Bouilly, Sonnleithner, Treitschke): Fidelio. Leipzig, Edition Peters, 1964.

<sup>42</sup> Vö. Kovács Sándor: Szenvedéstörténet özvegy Florestanné emlékiratai alapján, avagy Fidelio az Operaházban, Fidelio, 2008. október 7. ([http://fidelio.hu/zenes\\_szinhasz/kritika/szenvedestortenet\\_ozvegy\\_florestanne\\_emlekir](http://fidelio.hu/zenes_szinhasz/kritika/szenvedestortenet_ozvegy_florestanne_emlekir), letöltés ideje: 2013.08.05.)

<sup>43</sup> Bár Marton László 2011-es Lohengrin-rendezésének színes jelmezei (tervező szintén Benedek Mari) kovaliki inspirációt sejtettek.

<sup>44</sup> Az utolsó megtartott előadás néma szimpátiatüntetés volt a rendező és addigi munkássága mellett, egy ismert színikritikus például szivárványszínű parókában jelent meg a nézőtéren.