

KOLTAI TAMÁS

Az
OPERA
PER



Szabad Tér Kiadó

Az alakítás lényege a személyiség

— Ön a hatvanas évek végén, miután elvégezte a Zeneművészeti Főiskolát, a budapesti Operaház tagja lett. Mennyire érezte magát kész énekes-színésznek közvetlenül a főiskola után?

— Egyáltalán nem éreztem magam késznek, semmilyen szempontból. A főiskolai képzés érdemi része tulajdonképpen két évre sűrűsödött össze, úgyhogy például az énektanulást nem is hagytam abba, hanem a főiskola elvégzése után tovább folytattam doktor Sipos Jenőnél. A főiskolán színpadi gyakorlatra Mikó András, szerepgyakorlatra Lukács Miklós készített fel; ők mint az Operaház főrendezője, illetve igazgatója, közvetlen információk birtokában lehettek arról, milyen énekesgeneráció nevelkedik az évek során. Nem is tudom, lehet-e ezt „nevelkedésnek” nevezni. A nevelés szerintem nem a meglévő hibák fölnagyításából áll, hanem a személyiség minél teljesebb kibontakozását kell elősegítenie. Színészmesterséget Kőmíves Sándor tanított. Ez jóformán csak a magyar nyelv kiejtési szabályaira terjedt ki; lényegében fél évig *Az ember tragédiája* egyik jelenetét próbáltuk. Egyénileg nem foglalkoztak velünk, növendékekkel; nem fordult elő, hogy külön-külön gyakorolhattuk volna egy-egy szerep megformálását. A főiskolát 1968-ban végeztem el, kitűnőre. Az operavizsgám is jól sikerült, a megjelent kritikák elismerően írtak rólam. Ennek ellenére nem kerültem be az Operaházba. Ott álltam szerződés és minden kilátás nélkül két hónapig, el lehet képzelni, milyen lelkiállapotban. Az egyetlen biztos dolog az volt, hogy a Szegedi Szabadtéri Játékokon a *Háry János*-ban Mária Lujzát éneklek. Ez legalább valami pénzt jelentett. Aztán két hónappal a szerződtetések után a Művelődési Minisztérium ösztöndíjasaként váratlanul mégis bekerültem az Operába. Szeptember harmadik hetében már premierem volt, igaz, csak második szereposztásban. Rimszkij-Korszakov *Az aranykakas* című operájában vettem át Semaha szerepét egyik évfolyamtársamtól, aki nem boldogult vele. Három nap alatt tanultam meg, Dénes Erzsébet korrepetitor segítségével. Tulajdonképpen debütálásom prózai szerep volt: a Színészkirálynő Szokolay Sándor *Hamlet*-jében. Különleges

körülmények között kaptam meg. Mikó András behívott egy terembe, és megkérdezte, tudok-e szavalni. Elmondtam József Attila *Mama* című versét. Amikor befejeztem, közölte velem, hogy a *Hamletben* enyém a Színészkirálynő szerepe. Nagyon boldog voltam. Kerestem a kottában, mit kell énekelnem, de csak prózát találtam. Visszatérve a kérdésre, szeretném megismételni, hogy természetesen nem jöttem ki „készen” a főiskoláról. A főiskola nem énekes- vagy színészgyár. Ahhoz, hogy valaki késszé vagy akár csak elfogadhatóvá váljék, hosszú évek munkájára és tapasztalatára van szükség. Én lassan érő típus voltam. Abban az időben főleg az éneklésre és a zenélésre fektettem a hangsúlyt. Igyekeztem megismerni saját magamat — ami a legfontosabb —, és hozzászokni a színpadhoz, hiszen minden szerepet egy-két színpadi próbával kellett énekelnem, úgy, hogy másnap vagy harmadnap már fölléptem. Hogy egy egészen egyszerű példát mondjak, a *Manon Lescaut*-ban krinolint kellett viselnem, amit azelőtt sohasem hordtam, és mivel idő nem volt a gyors átöltözések begyakorlására, bizony néha nagyon furcsán nézhettem ki. A partnereimre nem támaszkodhattam, mert a gyakorlott énekesek csak ritkán jöttek be próbálni. Teljesen magamra voltam utalva.

— *Mennyit lehet megtanulni a főiskolán az énekes-színészi mesterségből? Megvannak-e a módszerek a mesterség alapjainak elsajátításához?*

— A főiskolai évek a tanulás mellett feltöltődésre és időnyerésre szolgálnak. Nagyon sokan túl korán kezdik az éneklést, és bizony korán be is fejezik. Húsz-huszonegy éves korában az énekes még sem hangját tekintve, sem színészilag, sem emberileg nem elég érett ahhoz, hogy a problémáit megoldja. Gyakran beleroppannak a terhekbe, és csak nagyon kevesen tudnak állva maradni. Én megpróbáltam kihasználni a főiskolán töltött hat évet, közelebbről megismerkedtem a zenetörténettel, rengeteget jártam operába, koncertre, színházba. Közben igyekeztem mindent elolvasni, ami kapcsolatban lehet egy-egy szereppel és az adott történelmi korról. Ebben segítettek az elméleti tárgyak oktatói: Újfalussy József, Szőlősy András, Kroó György. Mindannyian remek szakemberek, és szeretettel tanítottak. A legtöbbet énektanáromtól, doktor Sipos Jenőtől kaptam, akihez Rösler Endre halála után kerültem. Elég hosszú ideig tartott, amíg hozzászoktam elképzeléseihez és oktatási módszereihez. Tőle tanultam meg az énekesek hasznos légzésének funkcióját; azt a légzési technikát, amellyel később mindenütt elismerést keltettem. Különleges skálák begyakorlásával megtanított a regiszterek zökkenőmentes egybeolvasztására. Amit ezekkel a gyakorlatokkal elsajátítottam, később minden nehézség nélkül be tudtam iktatni egy zenei frázisba. Tőle tanultam meg azt is, hogy a

testemet harmonikusan kell felhasználni az énekléshez. Ez mindenkinek kitűnő alapiskola volt, bár nem mindenki tudta a maga nyelvére lefordítani, saját adottságai szerint érvényesíteni, a gyakorlatban hasznosítani. Amikor viszont zeneileg már ismertünk egy darabot, szükség lett volna egy nagy tekintélyű mesterre, a szakma fortélyait töviről hegyire tudó mágusra — mint amilyen Major Tamás volt a színházban —, hogy a segítségével részletesen végig elemezzük a szerepet, elmélyüljünk benne, kipróbáljuk a lehetséges variációkat. Ezt hívják mesterkurzusnak; ez nagyon hiányzott. Úgy gondolom, hogy egy kiforrott színészi alakítás, énekesi kvalitással párosulva, érzelmileg sokkal színesebbé tehet egy szerepet, és ezáltal talán érthetőbbé is a közönség számára. Ehelyett olykor egyetlen darabban készültünk három-négy hónapig a félévi vizsgára, ami teljesen fölösleges. Nincs az a diák, aki ha egy kicsit komolyan veszi a munkáját, ne tanulná meg a szerepet két-három hét alatt, és elmélyülés nélkül ettől kezdve már unalmassá, sztereotíppé válik a számára az ismételtetés. Összefoglalva: arra a kérdésre, hogy mennyire lehet megtanulni az énekes-színészi mesterséget, úgy tudnék válaszolni, hogy vannak bizonyos dolgok, amelyek megtanulhatók. Meg lehet tanulni a szolfézst, a lapról olvasást, a kórusban való éneklést, önmagunk alárendelését a közösségnek — ezekre megvannak a módszerek. De alapvető, hogy mindezt az illető maga is ráérezzen. A tanár kinyithatja a diák fejében vagy szívében levő rejtett kiskapukat, és megtaníthatja a mesterség alapjaira a növendéket, de a lényeg, a művészi plusz elsajátíthatatlan, mert az maga a tehetség.

— Sipos Jenőn kívül voltak más tanárai is, akik meghatározóvá váltak az Ön számára? A szakma énekesi vagy színészi részéből kapott több útravalót? El lehet-e egymástól választani a kettőt?

— Sokat tanultam Dénes Erzsébettől, akit sajnos csak főiskolai tanulmányaim utolsó hónapjaiban ismertem meg. Az elméleti tárgyak korábban említett tanárain kívül szívesen gondolkodom vissza Forray Miklósról. Mindent összevéve muzsikusként sokkal több útravalót kaptam, mint színészként, de úgy gondolom, erre több szükségem is volt. A kettőt el lehet, sőt, bizonyos esetekben el is kell választani egymástól. Ha az ember operaénekes akar lenni, elsősorban nagyon jól kell tudnia énekelni. Tudom, nagyon banálisan hangzik, de ez nem is olyan egyszerű a valóságban. A számtalan fontos melléktényezőtől függetlenül döntő a hanganyag, annak tudatos képzése s az egyénre szabott, időzített felhasználása. Játszani nem tudtak megtanítani, de ez később, a gyakorlatban is elsajátítható. Ezt saját tapasztalataim alapján állíthatom.

— Milyen szerepeket énekelt a budapesti Operaházban az említetteken kívül?

— Két kiemelkedő állomása volt pályámnak ebben a kezdeti szakaszában. Az egyik a *Tosca*, ami azért is emlékezetes a számomra, mert miatta nem vehettem részt a nemzetközi Erkel Ferenc-énekversenyen. Ez lett volna életem egyetlen énekversenye, de a döntő — úgy emlékszem — ugyanarra a napra esett, mint a *Tosca* bemutatója. A másik szerep, amit nagyon szerettem, Händel *Rodelindája*. A sorozat-előadások folyamán együtt énekelhettem Melis Györggyel, akinek a művészetét rendkívül tiszteltem, később pedig igazi jó baráttra leltem benne. Rendkívüli élmény volt a számomra, hogy ebben a darabban Ferencsik Jánossal dolgozhattam. Premieren énekeltem *A Rajna kincse* Freiáját és a *Don Carlos*ban a Mennyei hangot. Az utóbbira a kiváló karmester, Gianandrea Gavazzeni évekkel később, amikor San Franciscóban *Aidát* énekeltem a vezényletével, úgy emlékezett vissza nevetve, hogy sohasem hallott olyan luxus Mennyei hangot, mint Budapesten. Ezekről a szerepekről nem tudok sokat mondani. Úgy éreztem, beálltam a szopránok hosszú sorába, énekeltem, amit kijelöltek. A szereposztásokba nem volt beleszólásom, nem kérdeztek meg, mit szeretnék énekelni, inkább rá akartak beszélni, hogy vállaljak el olyan szerepeket, amelyek nem feleltek meg hangom akkori érettségének. Így nem került sor például a *Traviatára*, a *Tannhäuser* Erzsébetére és Sieglindére. Emlékszem, a férjem egyszer azt mondta Lukács Miklósnak: „Lehet, hogy Önnek a feleségemre csak néhány évig van szüksége, de nekem egy életre kiegyensúlyozott, elégedett asszony kell.” Miközben várnom kellett a soromra, elég gyakran bedobtak a mély vízbe. Ezen azt értem, hogy gyakorolni csak a szoba négy fala között tudtam, zenekarral vagy partnerekkel próbálni a minimálisnál is kevesebb lehetőségem volt. Így az előadáson minden igyekezetem arra irányult, hogy pontosan leénekeljem a szerepemet, eszembe jusson a szöveg, ne hibázzak. Kifinomultabb színészi játékra vagy a partnerral való együttjátszásra már nem futotta az erőmből.

— *Hová helyezné a budapesti Operát mint zenés színházat Európa hasonló intézményei között?*

— Én a pályámat a Magyar Állami Operaházban kezdtem, nekem az a bölcsőm, még ha elég kemény fából faragták is. Kiváló karmestereim voltak — Ferencsik mellett Komor Vilmos, Varga Pál, Blum Tamás, Erdélyi Miklós, Lukács Ervin, Kórodi András —, akik nagyon sokat segítettek. A mai Operaházat nem tudom megítélni, kilenc évig nem énekeltem otthon, előadásokat sem láttam. Amikor a *Turandot*ban vendégszerepeltem, az volt az érzésem, hogy egy romhalmaz közepén próbálunk zenés színházat csinálni. Gyakorlatilag semmi sem működött. Ilyen előadást külföldi színházak csak akkor engedhetnek meg maguknak, ha vezető énekese-

ket szerződtek, és nagyon megfizetik őket; különben a nézők nem jönnének el egy amatőr produkcióra. Tudom, hogy a *Turandot*, ami csodálatos kivitelű, régi előadás, de tönkretette az idő, kifejezetten az én kérésemre vette elő az Opera. Sajnos, senki sem gondolt a felfrissítésére. Hogy mást ne mondjak, az egykor gyönyörű ruhák, amelyek valóságos múzeumi darabok — a Metropolitan Opera múzeumában kiállítanak az ilyeneket —, most már foszladoztak rajtam, meg sem mertem mozdulni bennük, félttem, hogy elszakadnak. A díszleten akkora lyukak voltak, hogy át lehetett látni rajtuk, a deszkákból pedig kiálltak a szögek, ami nem éppen veszélytelen. Úgy éreztem, hogy a szereplők nem tudták, mit énekelnek, miért énekelnek, s hogy egyáltalán mi a feladatuk a darabban. Mindezt nem lehet az együttes rovására írni, nem szabad fáradtsággal, fásultsággal magyarázni. Ha mégis ebben keressük az okot, akkor meg kell vizsgálni, miből fakad az elfáradás. Talán nincs elég próbalehetőség? Esetleg a repertoárrendszerben van a hiba? Arra is gondolok, hogy nem szerencsés, ha egy-egy darab hosszú évekig változatlan rendezésben marad műsoron, mert így nincs alkalmuk az énekeseknek új megoldásokat kipróbálni. Gyakoribb felfrissítésekre, több előkészületi munkára lenne szükség. Mondok egy példát. Több mint tíz éve énekelek a New York-i Metropolitan Operában. Tudom, hogy a példa távoli, a Metropolitan helyzetét nem lehet a budapesti Operához hasonlítani, ezért nem is a két színház anyagi vagy technikai lehetőségét mérem össze, hanem a munkaszisztémáját. Bizom benne, hogy az olvasó nem érti félre, ha bíráló megjegyzéseket teszek; én a budapesti Operából indultam, úgy érzem, nem idegenként bírálok, és talán tudok hasznosat mondani. Nos, a Metropolitan Opera nem repertoárrendszerben dolgozik, hanem úgynevezett blokkszisztémában, ami tulajdonképpen nem más, mint egy-egy produkció létrehozása meghatározott időre leszűkített társulattal, széria játékrenddel, korlátozott előadásszámmal. A blokkszisztéma előnye a repertoárrendszerrel szemben, hogy sokkal több próbaidő áll rendelkezésre. A Metropolitanban minden felújítást, még ha csak két-három hétig lesz is műsoron a darab, többhetes intenzív próbaszakasz előz meg. A *Lohengrin*, a *Gioconda* vagy *Az árnyék nélküli asszony* bemutatója előtt három hétig vagy még tovább dolgoztam. Sem a próbaidőszakban, sem a széria-előadások alatt nem léptem fel más szerepben. Érdemes lenne talán a budapesti Operában is meggondolni az áttérést a szériajátékszásra. Az énekesnek nem jó, ha egyik nap ezt éneкли, a másik nap azt, esetleg egy teljesen más stílusú szerepet. Így nem lehet rendesen felkészülni, és törvényszerű, hogy szedett-vedett előadások jöjjenek létre. Elképzelhetőnek tartom, hogy más-más szisztémában játsszon az Operaház és az Erkel Színház. Az

egyikben rendszeressé lehetne tenni az eredeti nyelven előadott operákat, ami sokat segíthetne az énekesek nemzetközi megismeretében, és a külföldi nézőket is jobban vonzaná. Az idegen nyelvű előadásokra külön bérletsorozatot lehetne hirdetni, így a közönség azt választhatná, ami megfelel az ízlésének. Esetleg az Erkel Színház az új magyar operák otthonává válhatna. Minthogy az épület nagyon rossz állapotban van, és előbb-utóbb át kell építeni, érdemes lenne létrehozni egy olyan objektumot — erre talán a tér fekvése is alkalmas —, amelyben több színház működik, akár az új Nemzeti Színház is.

— Szeretnék visszatérni pályája alakulására. Az előbb beszélt az első évek nehézségeiről. Végül is ezek készítették arra, hogy 1972-ben elhagyja az Operaházat? Milyen körülmények között került sor a szakításra? Valahol azt olvastam, hogy külföldre szerződésében szerepet játszott a nagy sikerű margitszigeti Attila-előadás, amelyet Lamberto Gardelli vezényelt.

— A margitszigeti előadás sikere és külföldre szerződésemmel között nincs semmi összefüggés. Gardellival azóta sem dolgoztam együtt, tizenöt év alatt még csak nem is találkoztunk. Valójában azért hagytam ott a budapesti Operát, mert nem éreztem jól magam. A társulatban rossz volt a légkör, úgy láttam, szinte mestersegesen szítják a hangulatot, az „oszd meg és uralkodj” elve alapján. Engem egyszerűen nem akartak bevenni a csapatba, pedig én a szó szoros értelmében csapatjátékos voltam, a Petőfi Sportklub röplabdacsapatában nevelkedtem. A színházban hiába számítottam csapatmunkára, az idősebbek, kevés kivétellel — elsősorban Barlay Zsuzsát, Bende Zsoltot, Radnay Györgyöt és Melis Györgyöt kell említenem a kivételek között —, nemigen foglalkoztak a fiatalokkal. Nem emlékszem, hogy valaha is kialakultak volna közvetlenebb emberi kapcsolataim. A feladataimmal sem voltam tisztában. Többször is megpróbáltam érdeklődni, milyen szerepek várnak rám, hogy megfelelően föl tudjak készülni rájuk. Sohasem kaptam tiszta választ. Összehasonlításként: bár jelenleg több helyen énekelek, 1992-ig bezárólag pontosan ismerem a feladataimat. Végtelenül elkeserített, hogy a szopránok között — ha egyáltalán létezik ilyen besorolás — körülbelül a tíz-tizenkettedik voltam, és akkoriban reményem sem lehetett rá, hogy az élgárdába kerüljek. Nehezen viseltem el ezt a kiszolgáltatottságot. Élt bennem a vágy, hogy valahol mégis bizonyíthassak, megmutathassam, többre vagyok képes. De ehhez szerepekre lett volna szükségem. Emlékszem, Lukács Miklós azt mondta egy négy szemközti beszélgetésen, hogy ha nagy szerepeket adnának nekem, és jól énekelnék, akkor a külföld hamar „ellopna”. Ahhoz az elhatározásomhoz, hogy máshol, más körülmények között próbálok érvényesülni, a végső lökést az Operaház

egyik akkori vezető szoprán énekesnője adta. A színház 1971-es moszkvai vendégszereplésén egyenesen a szemembe vágta: „Miért rontod itt a levegőt, miért nem mész már a...?” Megfogadtam a tanácsát, és elmentem — Frankfurtba.

— *Első külföldi tapasztalatai mennyiben különböztek a hazaiaktól?*

— A frankfurti Operaház szerződését Cristoph von Dohnanyi, az akkori főzeneigazgató ajánlotta fel. Ez úgy történt, hogy Budapestén vezényelt egy koncertet, látott *A Rajna kincse* Freia-szerepében, majd kérésére többen előlékeltek a Zeneakadémián. Ezután hívott meg. A frankfurti Opera gyakorlatilag ugyanúgy állandó társulattal működött, mint a budapesti. Sokaknak innen indult el a karrierjük, például Ileana Cotrubasnak, Várady Júliának, Agnes Baltsának. Az előadások előkészítését nagyon komolyan vették, megfelelő próbaidőt adtak, sohasem kellett kapkodni. Személy szerint is úgy éreztem, számítanak rám, és figyelemmel kísérik, mit mondok vagy csinálok. Sokat kellett harcolnom magammal és magamért, de a teljesítményt azonnal elismerték. Úgy mondanám, hogy megfigyelői állapotban voltam; én is figyeltem, engem is figyelték. Számos tapasztalt, világot látott vendégénekes jött Frankfurtba, dolgozhattam velük, láthattam, hogyan illeszkednek be az ottani rendezésekbe. Mindannyian kölcsönös érdeklődéssel viseltetünk a másik iránt. Lélegzés- és énektechnikám megfigyelésére rendszeresen ájtott Düsseldorfból Hildegard Behrens, aki szintén pályája elején járt. Minthogy a *Falstaff* és a *Figaro házassága* kivételével minden operát eredeti nyelven játszottunk, azokat a szerepeket is újra kellett tanulnom, amelyeket már tudtam. Ebben a nehéz időszakban is, mint mindig, a férjem nagyon sokat segített. Naponta órákig tanultunk, jegyzeteltünk, minden apró részletet megvitattunk, és pontosan kidolgoztunk. Például amikor Donna Annát énekeltem különböző helyeken — Münchenben, Berlinben, Bécsben, Frankfurtban, Brüsszelben —, éveken át beírtam a kottámba az eltérő rendezéseknek megfelelő színpadi instrukciókat, hogy könnyebben tudjam rögzíteni őket.

— *A német operaházak közismerten nagy súlyt helyeznek az előadások színházi megformálására. Sok szélsőség is tapasztalható ezen a téren; olykor a rendező válik főszereplővé. Milyen rendezőkkel dolgozott együtt? Voltak-e konfliktusai?*

— Az első időben, minthogy eredeti nyelven énekeltek, számomra a korrepetitor volt a legfontosabb személy, hiszen minden darabot töviről hegyire ismert, és szívvel-lélekkel segített. Nemcsak betanított egy szerepet, hanem velem együtt végig is elemezte. Például a legelején anyagi ellenszolgáltatás nélkül — akkoriban nem tudtam volna fizetni érte — felkészített bécsi bemutatkozásomra a

Toscában. Ami a rendezőket illeti, abban az időben kezdett kialakulni a modern zenés színház. Ez ma már egyre több helyen természetes módon funkcionál, kezdetben viszont gyakori volt a nézők tiltakozása. Az *istenek alkonyát* például Frankfurtban mindössze egyszer játszottuk; a függöny előtt meghajló rendezőt toalettpapírral dobálták meg. Én ebben az első időszakban azokat a szerepeimet vettem át a színház rendezőivel, amelyeket már tudtam, és így beálltam a repertoár-előadásokba. Híres rendezőkkel csak később találkoztam. Szerencsémre mindig olyan csapatban dolgoztam, amelyben a rendező a közös munka részese volt, sohasem főszereplő. Ez a legnagyobbakra is vonatkozik, sőt éppen rájuk jellemző, hogy az énekes-színész egyéniségére építenek. Említhetem Götz Friedrichet, akivel 1975-ben Münchenben a *Toscát*, 1977–78-ban a bayreuthi *Tannhäuser*t, 1981-ben pedig a hamburgi *Manon Lescaut*-t csináltam. Nem akarok szerénytelen lenni, de azt mondta, hogy velem könnyű a dolga, mert csak „faragni kell a gyémánton”. Jean-Pierre Ponnelle-lal *Az árnyék nélküli asszony* előadása a Scalában, August Everdinggel a *Lohengrin* Ortrudja a Metben a legszebb közös munkák közé tartozott. Hasonlóan nagy élmény volt együtt dolgozni Nikolaus Lehnhoff-fal a San Franciscó-i *Ringben*, Grisha Asagaroff-fal a *Fedorában*, Helmuth Dresével a *Fidelióban* és a *Lohengrinben*. Hosszan sorolhatnám a neveket és a bemutatásokat. Néha egészen különleges esetek is előfordultak. A Jacques Karpo rendezte marseilles-i *Tosca* második felvonásában akkora volt a feszültség, hogy egy alkalommal több néző is elájult. Előadás után Ingvar Wixell, Scarpia alakítója, megkérdezte a férjemtől, látott-e már engem felindultan, késsel a kezemben feléje közeledni; ha nem, próbálja ki, és megtudja, mi az a halálfélelem. Végeredményben csak azt mondhatom, sohasem volt feloldhatatlan konfliktusom rendezőkkel. Igaz, nem kívántak tőlem olyat, amit ne tudtam volna megcsinálni. Pedig Firenzében, a Jonathan Miller rendezte *Tosca* harmadik felvonása végén egy bezárt — természetesen preparált — ablakon is ki kellett ugranom.

— *Mikor harmonikus a rendező és az énekes kapcsolata?*

— Akkor, ha a rendező a szerző darabját rendezi meg. Ebbe természetesen beletartozhat egy új látásmód vagy új felfogás is. Ez néha új inspirációt ad az énekesnek. Johathan Miller említett *Tosca*-rendezésétől eleinte idegenkedtem, nem is akartam elvállalni, s végül csodálatos munka lett belőle. Miller áthelyezte a cselekményt 1943-ba. Ezáltal a szereplők egymáshoz való viszonya teljesen megváltozott. Ki kellett dolgoznom, hogy milyen új tér nyílik az értelmezés előtt, ha a darab egy másik korban, de a drámának megfelelő belső viszonyok között játszódik. Úgy éreztem, ha új érzelmeket, új indulatokat tudok fakasztani a szerepben, ezáltal a közönség

is sokkal közelebb kerül a műhöz. Kifejezetten élveztem a munkát. Miller elképzelése szerint az előadásnak a háború légkörét kellett sugallnia. A kétdimenzionálisan ferde színpad a kizökkent, félrebillent világot érzékeltette. Az első felvonásban szürkék voltak a templomfalak, a freskókat sem lehetett látni, és nemcsak hívők térdeltek az oltár előtt, hanem különböző érdekeltségű alakok osontak mindenfelé. A második felvonás a Farnese palotában berendezett Gestapo-főhadiszálláson játszódott. Scarpia brillantinnal lenyalt hajú, impotens szicíliai báró volt, félelmetes és undorító. A szobában levő három telefonkészülék — mindegyik más-más miniszteriumi vonal — eredeti múzeumi darabként már a *Róma nyílt város* című híres filmben is szerepelt. A kihallgatás jegyzőkönyvét írógépen vezették. Ebben a nagyon reális környezetben nem lehetett teatrális, nagy mozdulatokkal játszani. A harmadik felvonásban fekete trencskót és sapkát viseltem; mozognom is egészen másképp kellett, mint uszályban. Minden egyszerűbb, sallangmentesebb, tömörebb lett. Végül is óriási sikert arattunk, pedig Olaszországban Verdi és Puccini szent, és a premier előtt három nappal a városi tanács még le akarta tiltani az előadást. Egy opera-előadásnak nem az a célja, hogy úgy nézzük, mint egy múzeumi képet. Lehet változtatni a műveken, de csak az eredeti darab szellemében.

— *Hagyományosabb szellemű rendezésekről is vannak hasonlóan jó emlékei?*

— A legharmonikusabb kapcsolatok egyike, amit rendezővel kialakítottam, Augustin Everdinghez fűz. Ő készítette fel életem első Ortrudjára a Metropolitan *Lohengrin*-előadásában. A próbák alatt végletekig gyötörtem a kérdéseimmel, hogy minél közelebb férközzek a szerephez. A bemutató után a repülőtéren tréfásan meg is jegyezte férjemnek: „Kedves asszony a felesége, csak az ember győzzön válaszolni a kérdéseire.” Valóban mindent meg akartam tudni Ortrudról. Addig Elzát énekeltem ugyanebben az operában, és egyetlen előadásban sem éreztem partnereimben azt a démoni erőt, amelynek ebből a hatalmát visszaszerezni akaró asszonyból szerintem áradnia kell. Most már tudom az okát is. A legtöbb Ortrudot annyira lefoglalja a szólam zenei megformálása, hogy a szerep lélektani jellemzésére nem tud eléggé koncentrálni. Ortrud nem mezo, hanem drámai szoprán szerep; ha az énekesnőnek nincs meg ez a különleges drámai hangmagassága, a figura nem kel életre. Ezt akkor még nem tudtam, csodálkoztam is, amikor James Levine, a Metropolitan főzeneigazgatója engem választott az 1984-es évadnyitó *Lohengrin* Ortrudjának. Először nem akartam vállalni, hosszú rábeszélés kellett hozzá, de még a premier előtt sem voltam teljesen biztos a dologban. Az első zenekari próbától tettem függővé a végleges döntést. Az eredmény aztán Levine-t, a

karmestert igazolta. Az „entweite Götter” után a Metropolitan százéves történetében először fordult elő, hogy a közönség tomlolása egy Wagner-opera közben percekre leállította az előadást. Ennyi idő kellett, hogy levezetődjék a hirtelen kirobbant feszültség, bár Levine később azt mondta, tíz percig tartott, amíg az előadás visszazökkent normális medrébe. Én ebből alig vettem észre valamit, magam is valósággal transzban voltam, úgy éreztem, a színpad fölött lebegek. Így történt meg az, hogy a Metropolitanban egymás után énekeltem el a *Lohengrin* két női főszerepét. Előbb Ortrudot, és csak egy év múlva Elzát — mindkettőt Everding rendezésében. (Elza szerepétől ezzel el is búcsúztam, azóta csak Ortrudot énekelek.) Everding egyik alkalommal sem az asszisztensét küldte el a *Lohengrin* felújítására; személyesen jött akkor is, amikor Ortrudként debütáltam, és akkor is, amikor Elzát próbáltam. Pedig ez már tizenkét évvel korábbi rendezése volt, mégis ájtott New Yorkba, hogy maga végezze el a szükséges módosításokat. Sőt, a televíziós felvételekre harmadszor is eljött Münchenből. Egy másik csodálatos élmény volt Nikolaus Lehnhoff-fal a *Siegfried* Brünnhildéje San Franciscóban. Szinte minden egyes taktust külön megkoreografáltunk. Például hallatlanul fontos, hogyan ébred föl Brünnhilde, hogyan nyitja ki a szemét, hogyan térnek vissza testébe az életfunkciók és az emberi érzések. Azt akartuk, hogy a néző értse meg: Brünnhilde húsz éve alszik. Tehát nagyon alaposan kidolgoztuk az életre keltési folyamatot. Lassan, nagyon lassan ébred, a szemét nyitja, ezzel együtt a horizont is kinyílik, mintha a világ éledne újra, és megtelik fénnel a színpad. Szinte kéjesen lassan emeli fel a karját, a pillangószerű ruhaujj utánaemelkedik, kibomlik. Aztán egyszerre megérzi, hogy Siegfriednek ott kell lennie... Minden mozzanatot szinte taktusról taktusra dolgoztunk ki. Így utólag elmesélni már nem is olyan könnyű. Előfordult, hogy napi tíz-tizenkét órát is a színházban töltöttünk. Azóta Brünnhilde szerepét olyan közel érzem magamhoz, hogy csak ünnepnapokra vagy fesztiválokra tartogatom. Nem akarom, hogy rutinszerűvé váljék, ezért csak különleges alkalmából, nagyon jó zenekarral, nagyon jó előadásban énekelek.

— *Híres szerepeinek egyike* Az árnyék nélküli asszony, *Ponnelle milánói rendezésében*.

— Ponnelle-lal is nagyszerű volt dolgozni. Felhasználtuk az ősi japán kabuki színjátszás elemeit, játékos, oldott légkörben próbáltunk, bambuszrudakon pörögtünk, kitaláltuk, hogyan viselkedik egy szellem, akinek nincs érzéke a reális dolgokhoz, nem tudja, mi az ágy, hiszen testetlen, a másik végén fogja a söprűt, és így tovább...

— Szeretnék az Ön operaénekesi életformájáról beszélni. Térjünk vissza addig a pontig, amikor 1977-ben szakított a frankfurti Operával.

— Nem szakítottam, csak lejárt a szerződése, és nem hosszabbítottam meg. Egy ideig, pontosabban három évig Hamburg lett a fő székhelyem, ott énekeltem a legtöbbit, de ott sem mint a társulat állandó tagja. Számomra 1977-ben megszűnt az ensemble. Úgy éreztem, meg tudok állni a saját lábamon is: úgynevezett szabadúszó lettem. Ez nehezebb életforma, és nagyobb felelősség, mert magamnak kell döntenem arról, mit vállalok. Azóta a világ nagy operaházaiban és gálaelőadásokon lépek fel.

— Mi az előnye és a hátránya annak, ha egy énekes huzamosabb ideig állandó társulatban dolgozik?

— Az állandó társulat előnye, hogy az ember óriási repertoárra és gyakorlatra tesz szert. Frankfurtban volt olyan évad, amikor hét új darabban kellett részt vennem. Amit csak tudtam, felvállaltam, hogy minél több szerepet megtanuljak; elénekeltem *A végzet hatalma* Leonóráját, *Az álarcosbál* Ameliáját és az *Otello* Desdemonáját, *Rosalindát* *A denevérből*, *Matildét* a *Tell Vilmosból* és két Wagner-hősnőt: a *Lohengrin* Elzáját és a *Mesterdalnokok* Éváját. Folytatva az ensemble előnyeit, közéjük tartozik még az is, hogy a családommal lakhattam, nem kellett annyit utaznom. Viszont hátránya, hogy ha az ember mindig a megszokott partnerekkel dolgozik, egy idő után elkényelmesedik, és fenyegetni kezdi a rutin. Az állandó társulati forma megszűnőben van; később Frankfurtban, Hamburgban és másutt is bevezették a blokkszisztémát. Ma már ez az általános a vezető operaházakban. Legfőbb előnye, hogy az énekeseknek csak egy darabra kell koncentrálniuk. Igaz, ha valamelyik kulcsembert kiesik, nehéz pótolni, bár mindig készenlétben áll a „cover”, vagyis a helyettes. Egyéni elhatározástól függ, hogy valaki két előadás között vállal-e más föllépést, vagy sem. Én ezt csak nagyon kivételes esetben teszem. A Metropolitan Opera például a szerződésben meg sem engedi az énekeseknek, hogy a széria alatt máshol szerepeljenek.

— Amikor utazó énekes lett, belépett a nemzetközi sztárok szűk kasztjába. Érez-e különbséget a hosszú, közös próbafolyamattal létrehozott előadások és a kész produkcióba való beállások között?

— Jelenleg az 1991–92-es szezon végéig vannak szerződéseim. Nem érzem úgy magam, mint aki sehová sem tartozik. Az elmúlt évek munkája nyomán kialakult egy úgynevezett Bécs—Milánó—London—New York—San Francisco híd. Bécsben és New Yorkban évente legalább húsz előadást énekelek. Egy-egy produkcióra megyek a Scalába, Londonba, San Franciscóba és a többi nagy euró-

pai, illetve amerikai operaházba. Így mindig csak egy-egy darabra kell felkészülnöm, és a blokkok között gyakorlatilag nem lépek fel máshol. Szezononként mindenütt csak egy szerepet énekelek, Toscát, Turandotot, Giocondát, az *Andrea Chénier* Maddalenáját stb. Így elkerülöm, hogy olyan szerepekben is fel kelljen lépnem, amelyek az adott időben nem illeszkednek a fölkészülési tervembe. Magam gazdálkodom az időmmel, ennek megfelelően sokkal tervszerűbben és testreszabottabban válogathatom meg, mikor mit énekeljek. Például, hogy Puccini, Verdi, a verista darabok mellett sort kerítsek Wagnerra és Richard Straussra is. Ha új szerep betanulásáról van szó, természetesen kell a hosszú próbaidőszak. Ellenkező esetben felesleges, hogy egy darabot a rendező öt-hat hétig verjen belénk. Egy *Ring*-komplexum, persze, kivétel, de kiforrott, jó művész általában két hét alatt meg tudja valósítani a rendező koncepcióját. Ha nem, akkor ne is kezdjen hozzá. Az említett, Jonathan Miller-féle firenzei *Tosca* tíz nap alatt készült el. Ahhoz, hogy a színészi alakítás ne automatizálódjon, ne váljék sematikussá, öt-tíz százalék belső szabadságot kell hagyni az improvizációra. Vannak kivételes előadások is, mint például a bécsi *Andrea Chénier*, amelyben Domingo és Zancanaro voltak a partnereim. Olyan gyakran énekelünk együtt, hogy tökéletesen ismerjük egymást. Ha hangilag csúcsformában vagyunk, a közönség megbocsátja a játék kisebb zökkenőit. Mindössze három napot próbáltunk, de a megszerzett gyakorlat ebben az esetben megfizethetetlen előny. Nagyon jól kell ismerni a darabot, és nagyon kritikus szemmel kell figyelni az előadást ahhoz, hogy valaki észrevegye az apróbb hibákat. Nem vagyok próbaellenes, sőt nagyon szeretek próbálni, de csak akkor, ha az egész színházi gépezet — díszlet, világítás, kórus — jól működik, és a rendezőnek kész koncepciója van, nem a próbán akarja kitálatni. Nem kedvelem, amikor rajtam kísérleteznek.

— *Ha a vendégénekes csak néhány nappal a fellépés előtt érkezik, megszülethet-e az ensemble-játékon alapuló rendezői értelmezés élménye?*

— A rendező ilyenkor csak a legritkább esetben van jelen, a vendégénekest az asszisztensei állítják be, az eredeti rendezői elképzeléshez képest meglehetősen leszűkített formában. De meg kell mondanom, én csak a legritkábban utazom úgy, hogy egy-két előadást énekeljek. Szezononként egy-kétszer előfordulhat — harmadszor már biztosan nem. Hamburgban volt egy ilyen Turandotom, de ott annak idején a premiért is én csináltam. Sokkal gyakoribb, hogy széria-előadásban veszek részt, amikor a közönség végig ugyanazt a válogatott csapatot kapja. Ami a rendező vagy az asszisztens esetleges kívánságát illeti, nem hiszem, hogy mechanikusan kellene teljesítenem. Megkapom az instrukciót, aztán hozzáte-

szem a magamét. Valószínűleg azért hívnak a szerepre engem és nem mást, hogy a saját egyéniséget adjam. Az alakítás egyik lényeges alkotóeleme maga a személyiség.

— *Elvárható egy utazó énekestől, hogy ugyanabban a szerepben különböző rendezői felfogásokhoz alkalmazkodjék, vagy egyszerűbb egyetlen bevált értelmezést körbevenni a világon?*

— Én nem egy-két szereppel utazom. A lassanként hetven szerepből, amit tudok, jelenleg körülbelül huszonötöt tartok állandó készenlétben. A készenlétre a váratlan helyzetek miatt is szükség van. San Franciscóban például *Az árnyék nélküli asszony* Császárnőjét próba nélkül kellett átvennem, mert közvetlenül előtte Chicagóban próbáltam, Leonie Rysaneknek pedig, aki énekelte volna, váratlanul Japánba kellett utaznia. Kurt Adler, a San Franciscó-i Opera igazgatója megkért, hogy ugorjak be az előadásba. Leonie Rysanekkel jó barátságban vagyok, szívesen megtettem. A sors úgy hozta, hogy egy évvel később hasonló módon viszonzotta ezt a szívességet. A zökkenőmentes, próba nélküli beállást az tette lehetővé, hogy napokkal a beugrás előtt lépésről lépésre végigmentünk a darabon Lehnhoff-fal, a rendezővel, mégpedig az ő rendezői partitúrájából. Az előadáson senki sem vette észre, hogy próba nélkül énekeltem. Említettem, hogy hosszú ideig bejegyeztem a kottába az egyes rendezőknek, illetve színházaknak megfelelő instrukciókat; a B betű Berlint, a W Bécset jelölte... San Franciscóban velem volt Lehnhoff rendezői partitúrája. Meg is tartottam emlékebe.

— *Mennyire tartja érvényesnek egy-egy rendező szerepbeállítását, mondjuk, Harold Prince Turandot-értelmezését? Azért kérdezem a Turandotot, mert hosszú idő után ebben a szerepben láthattuk újra Budapesten. A rendezői értelmezésen túl hogyan érvényesíti saját felfogását?*

— Mindig a saját felfogásomat érvényesítem, így a *Turandot*-ban is. 1983 óta, amikor Bécsben először énekeltem, több rendezővel dolgoztam a szerepen, köztük Giancarlo del Monacoval Hamburgban, Zeffirellivel a Scalában és legutóbb a Metropolitanban is. A szerepfelfogás megannyi részletből, olykor egy-egy ruhaötletből vagy rögtönzésből alakul ki. Például amikor a Scala-előadás második felvonásában, a kérdések után levették rólam a pompás ruhát, illetve a hatalom jelképét, a fejdísz, és ott álltam egy kimonószerű, fehér selyem ingben, megfosztva minden védelemtől — hiszen a császár úgy hagyja magára Turandotot, mint egy közönséges, hétköznapi lányt —, megéreztem, hogy a mozgásom, az emócióim már nem lehetnek olyanok, mint korábban. Ez már egy másik Turandot, nem az a magabiztos császárlány, aki a felvonás elején belépett a színpadra. Szerepfelfogásom kialakulásának történetéhez hozzátartozik, hogy az 1983-as bécsi bemutatkozás előtt

egyetlen nagy Turandot-alakítást sem láttam színpadon, így senkit sem utánozhattam. Egyedül Puccini elképzelését akartam megvalósítani, a partitúrából kiindulva. Csak a zenét, a dinamikai bejegyzéseket tekintettem tájékozódási pontnak. Igyekeztem pontosan olvasni a partitúrát, ami olyan, mint egy hatalmas dzsungel. Helyenként határozott nyomok vannak benne, helyenként egyáltalán nincsenek; az ember vagy megtalálja a helyes utat, vagy elvész benne. Ez végül is minden szereppel így van. Vállalom, hogy ez az én Turandotom, az én Toscám, az én Giocondám. Soha nem akartam olyan lenni, mint más, és soha nem akartam más lenni, mint amilyen vagyok.

— Mindenre tartja érvényesnek egy-egy rendező szerepét. —
Igen, mondják: Harold Prince Turandot-átalakítását. Azért én is
hiszem a Turandotot, mert hosszú idő után ebben a szerepben lá-
hattuk újra Budapest. A rendezői életvezetésén túl hogyan érvé-
nyesíti saját fellegvárát?
— Mindig a saját fellegvárat érvényesítem, így a Turandot-
ban is. 1983 óta, amikor Bécsben először énekeltem, több rendező-
vel dolgoztam a szerepben, köztük Giancarlo del Monacoval. Ham-
burgban, Zeitzlivel a Szaléban és legutóbb a Metropolitanban is.
A szereplőknek megannyi térszélből, olykor egy-egy ruhaféltől
vagy rögzítésszerű ábrák ki. Például amikor a Szalé előadásán má-
sodik felvonásban, a kórusok után követik némi a pompás
játék, illetve a határon felkötő a felhajt, és ott álltam egy kórus-
szél, tehát sejttem ingben, megfogva minden védelmet — hi-
szem a császár úgy hajtja magát Turandot, mint egy kórus-
vez, hétévesnyi lány —, megértem, hogy a mozgóban az en-
nem már nem lehetnek olyanok, mint korábban. Ez már egy má-
sik Turandot, nem az a megapontos császár, aki a felhajt
ján belépett a szerepbe. Szereplőként a határonként törté-
tét hoztatározik, hogy az 1983-as évi bemutatkozást előtt