

MAĐARSKI GLAZBENI MARATON

PREMIJERE
FESTIVALI
OBLJETNICE
RAZGOVOR

GLAZBENI
TEATAR

ESEJ
TEMAT
GAVRAN U
PARIZU
IZ STRANIH
ČASOPISA

TEORIJA
IZ POVIJESTI

NOVE
KNJIGE
DRAME

Potpuna emancipacija mladih opernih pjevača od relikta izvedbene prakse devetnaestog stoljeća i poticaj na permanentnu međusobnu suigru te interakciju s publikom u predstavama triju Mozartovih opera ogoljena je, naime, do posve obrednih razmjera.

Bliskost fizičkog kontakta između publike i izvođača varira kroz povijest kazališta, ali na polju glazbenoga teatra ta se bliskost vrlo rijetko približava tome da glumac /pjevač komunicira s publikom na granici međusobnog "tjelesnog" dodira. Razlozi tome su višestruki, od zahtjeva za vizualnom spektakularnošću koja potječe od najranijih težnja opere da zaokupi i očara sva osjetila pa do pragmatičnih, budući da arhitektura većine kazališta između publike i izvođača smješta orkestralne glazbenike. Uprava Budimpeštanskoga proljetnog festivala i mađarski redatelj Balázs Kovalik rizike postavljanja kanonskih opernih djela na malu pravokutnu scensku površinu omeđenu s dviju strana redovima gledališta, predstavu u kojima pjevači "igraju" u neposrednoj blizini gledatelja, doslovno su utrostručili maratonskim projektom izvedbi triju Mozartovih opera nastalih na libreta Lorenza da Pontea (*Figarov pir*, *Cosi fan tutte*, *Don Giovanni*) u istome danu, 25. 3. 2007., na pozornici budimpeštanskoga kazališta *Jövő Háza Teátrum*.

Wolfgang Amadeus Mozart u povijesti opere zauzima posebnost iznimno mjesto, neusporedivo s onima brojnih velikih reformatora žanra. Nadograđujući se na tradiciju komične opere iz prve polovice osamnaestog stoljeća, Mozart je svoje zrele opere smjestio u dramaturški okvir *opere buffe*, ali kada je za suradnika imao Da Pontea, najboljeg među svojim libretistima, ispod površine tipičnih konflikata karakterističnih za komediju si-

tuacije, glazbenim je sredstvima ocrtao psihološki izrazito uvjerljive karaktere. To je bilo dovoljno da se opernim redateljima već zarana baci rukavica i izazove ih na realistički uvjerljivo čitanje dramskih situacija deriviranih u slučaju *Figarova pira* iz Beaumarchaisa te, u slučaju *Don Giovannija*, velike književne tradicije koja kojine ima u Tirsu de Molini. Međutim, za *Don Giovannija* takav pristup nije dostatan, a pogotovo je neprimjeren svojevrsnom kazalištu marioneta u *Cosi fan tutte*. Pored toga, režija se jednako, možda čak i više treba nadahnjivati glazbom nego libretom pa Mozartov sofisticirani glazbeni jezik, lavirajući vješto na granici sjetnog optimizma i blage melankolije, u glazbeno-dramsku cjelinu nerijetko unosi i mjestimične mračnije tonove. Scenski tretman specifičnog Mozartova spoja komičnog i ozbiljnog od redateljskog kazališta zahtijeva, dakle, velik angažman, a Kovalikovo čitanje triju spomenutih opera tom izazovu pristupilo je upravo prkošenjem nataložnim opernim scenskim konvencijama.

Tradicionalno klišeizirano uprizorenje opera na određenim pozornicama, naime, ne dugujemo literarnoj banalnosti libreta koji ne bi bio sposoban u dovoljnoj mjeri rasplamsati maštu redatelja, nego desetljećima nataloženim režijskim rješenjima na prvu loptu, koja su se toliko usidrla u svijesti izvođača, a posebno publike, da se uspjeh može postići beskrajnom repetitijom "već vidjenoga", čemu pogoduje i usmjerenost pažnje ponajprije



Figarov pir



Cosi fan tutte



Don Giovanni



na glazbeni aspekt interpretacije, budući da opernu publiku sačinjavaju više ljubitelji glazbe nego kazališta. Takva uprizorenja učinila su medvedju uslugu operama koje zapravo obiluju "skrivenim" potencijalom, a Mozartove opere na Da Ponteova libreta specifična su po tome što te mogućnosti upravo guraju u prvi plan. Naime, tekst od kojeg operna predstava polazi i kojega se mora pridržavati isključivo je partitura, odnosno notni tekst, u kojemu su doduše katkad ispisane i određene didaskalije, ali one ne obvezuju redatelja, budući da su zapravo trgovci skladateljeve predodžbe o tome kako bi – po kazališnim konvencijama iz vremena nastanka opere (koje, dakako, više ne vrijede) – operu trebalo uprizoriti. Redatelj, koji se, ako nema afiniteta za glazbu dotičnoga skladatelja, režije ne bi trebao ni lačati, više je obvezan oslušivati diktat glazbenoga tijeka opere, a najveće mu je "ograničenje" – od dirigenta oblikovano, ali suštinski zadano – vremensko trajanje pojedinih prizora (recitativa, arja i ansambala). Nema, znači, nikakvih razloga da se uloga Leporella (ekvivalenta Molièreova Sganarellea) dodjeljuje postarijim basovskim *buffo* pjevačima, a uloga Despine u *Così fan tutte* mladog koketi, budući da to nigdje "ne piše", nego se takva podjela uloga praksom jednostavno toliko ustalila da je ljudi uzimaju zdravo za gotovo. Kovalik je u svojem pristupu išao upravo protiv toga, a osim spomenutih kršio je i naizgled opravdane konvencije u podjeli uloga. Uloge isprva negativnih likova Marcelline i Bartola, koji zbog posve neočekivana i gotovo samoironična obrata ispadaju Figarovim roditeljima, po realističkim načelima trebalo bi povjeriti starijim pjevačima, ali u Kovalikovoj predstavi ne samo da ih igraju mladi pjevači nego ih je usmjerio prema komičnom izrazu grotesknoga tipa kako bi naglasio apsurdnu samodostatnost obrata. Međutim, u skladu s karakterističnim mozarovskim spojem "nisokog" i "visokog", njihov povremeni karikaturalni izraz ne sprječava ih u tome da na pozornici djeluju uvjerljivo i potresno, štoviše, dva se spomenuta "registra" međusobno nadopunjuju i potenciraju.

Kako bi uspio ostvariti svoje redateljske namjere u operno također konzervativnoj sredini kao što je mađarska, Kovaliku je bila potreba bezrezervna i entuzijastična potpora suradnika. Prije svega, sasvim kvalitetan orkestar MÁV (Mađarske državne željeznice, sic!) postavljen je na visoku platformu čiji je drveni zid omedvao pozornicu s jedne od užih stana, nasuprot drvenim vra-

tima na drugoj. Zbog toga je dirigent Péter Óberfrank ravnao izvedbom tako da je sve vrijeme pjevačima bio okrenut leđima, što unatoč postavljanju pomoćnoga monitora iziskuje prilične napore. Dodamo li tome činjenicu da je orkestar svirao punih jedanaest sati u jednom danu, bit će jasno kako su se glazbenici na hvalevrijedan način maksimalno prilagodili, da ne kažem žrtvovali prerastanju maratona u nesvakidašnji kazališni doživljaj. Scenografija je osim spomenutog zida i vrata uključivala još jedino drveni sanduk, koji je, osim što se po potrebi transformirao u stol, ormar, barku, krevet pa i lijes, poslužio za čuvanje višenamjenskih malobrojnih rekvizita (konopa, mača, jabuka, kakaa, vina – da navedem samo najvažnije) za kojima su protagonisti posezali po potrebi. Jednako značajnijim, ako ne i važnijim dijelom scenografije pokazali su se stolci iz prvoga reda gledališta na kojima su pjevači sjedili dok nisu na izravan način sudjelovali u radnji, a dojmju prožimanja scene s gledalištem pridonijelo je i iznošenje dotičnih stolica na samu pozornicu ovisno o potrebama zbiljavanja. Scenografskom minimalizmu odgovarala je kostimografska jednostavnost, a razmjerna suvremenost jednostobnih kostima (o simbolizmu boja bit će još riječi) individualizirana je u *Figarovu piru* i *Don Giovanniju* u skladu s karakteristikama protagonista. Predstavom *Così fan tutte* dominirala je pak zeleno-plava kombinacija, a razlikovanje identičnih kostima muških i ženskih polovica dvaju parova isključivo bojom pokazalo se idealnim za dramaturšku ideju zamjene parova na kojoj opera počiva. Razna preoblačenja i maskiranja, kojim obiluju sve tri opere, rješavana su pak konzekventno korištenjem sunčanih naočala s crvenim staklima, što je s jedne strane razotkrilo proizvoljnost i samodovoljnost maski u svijetu tih opera, a s druge strane odalečilo scenski izraz od realističkih konvencija o kojima sve tri opere u određenoj mjeri ovise.

Problem realizma u operi sastoji se u tome što je glazbeno kazalište već *per se* nerealistično (budući da u svakodnevici ljudi rijetko komuniciraju pjevajući), a u Mozartovim operama ono što je u vrijeme njihova nastanka djelovalo kao napredan korak prema životnoj vjerodostojnosti scenskih zbiljanja danas je tek prevladana kazališna konvencija. Ipak, budući da tom kvazirealizmu današnja operna kazališna praksa često ne nalazi ekvivalenta, od publike se traži da se pretvara kako u taj realizam vjeruje. Primjera za to u tri Mozartove opere

na Da Ponteova libreta ima bezbroj, ali navedimo prizor iz drugoga čina *Figarova pira*: dolaskom grofa Almavive, paž Cherubino skriva se iza stolca, a nakon što se pojavi učitelj pjevanja Basilio, i grof je prisiljen skriti se, no Susanni uspijeva u zadnji čas omogućiti Cherubinu da se iz svoga skrovišta premjesti na samu stolicu i prekrje haljinom, dok grof zauzima njegovo mjesto ne primijetivši ga pritom. Također, u finalu prvog čina *Don Giovannija* pri kraju završnog ansambla protagonisti prijete Don Giovanniju i Leporellu ne ostvarujući ništa od tih prijetnji, te gospodaru i slugi na posljertku ipak polazi za rukom pobjeći. Umjesto da takve prizore postavi oslanjajući se na prešutna dogovora između pjevača i publike da se neorealistična zbiljanja prihvaćaju kao realistična, Kovaliku su njihovi "nedostaci" otvorili put radikalnoj reinterpretaciji i/ili posvemašnjem izrugivanju toj realističnosti, što je najbjelodanije u *Così fan tutte*, gdje je izostanak bilo kakve uvjerljive maske otvorio niz pitanja o tome što i koga su protagonisti spremni prepoznati kao predmet svoje žudnje. I više od toga, kako su svi pjevači silom prilika "prisutni" na rubu pozornice, Kovalik ih je mobilizirao i u trenutima kada ne sudjeluju izravno u radnji, tj. kada se pojavljuju u svijesti drugih likova, bili oni toga svjesni ili ne. Katkad je to rezultiralo doslovnim čitanjem metaforičkih sadržaja: kada Figaro u prvom činu, otkrivši nastojanja Grofa da mu zavede zaručnicu, sam sebi obećava da će mu se osvetiti, tj. "naučiti ga plesati", jedan od najboljih muških pjevača maratona Péter Kálmán (u ulozi Grofa Almavive) ustaje sa svoga mjesta u gledalištu kako bi doslovce zaplesao sa svojim rivalom. Radi se, dakle, o teatru zajedništva u kojemu svi stalno igraju, u kojemu su svi neprestano "na okupu", što značajno pridonosi njezinu komičnom antirealizmu.

Iz dosad rečenog zasigurno je jasno da su pod Kovalikovim vodstvom pjevači bili daleko od toga da svoje arije i ansamble, a pogotovo recitative, izvode statično, uz tipične stilizirane operne glumačke geste. S obzirom da je većina pjevača izrazito mlada te su bivši ili tek sadašnji Kovalikovi studenti operne glume na budimpeštanskoj Glazbenoj akademiji "Franz Liszt", zdušni glumački angažman cjelokupnog ansambala sve tri predstave činio se samorazumljivim, uključujući podjednako izmijensiranu klasičnu glumu i cio niz najrazličitijih fizičkih radnji, posve neovisno o tome kakvim vokalnim zahtjevima partiture pjevač u danom trenutku treba ud-

voljiti. No u Kovalikovim predstavama nisu blistali samo mladi, po fizionomiji "netipični" pjevači: bilo je očito koliko Mária Farkasréti, budimpeštanska publici poznata po klasičnim ulogama *dive* poput Puccinijeve Turandot, uživa u netipičnom portretiranju Despine, a publici se starija i zrelija, ironično lucidna i iskustvima "oštećena" žena činila daleko ispravnijim izborom od svojevrstne služavke-Lolite, kakvom je se inače nastoji prikazati. Ona bi zbog društvenoga statusa doduše mogla imati slobodoumnije stavove o muško-ženskim odnosima od svojih drugačije odgojenih gospodarica, ali to ne objašnjava kada bi stigla steći tolika iskustva.

Vjernost scenske izvedbe notnom tekstu partiture ne znači, međutim, da se opera predstava ne može okoristiti svojevrstnom dramaturškom doradom. Prije svega, velik broj opernih partitura ne sačinjava definitivni tekst, budući da su i skladatelji – od triju opera na Da Ponteova libreta najbjelodanije je to u slučaju *Don Giovannija* – za potrebe različitih izvedbi dodavali, izostavljali i prilagođavali određene arije ili čak mijenjali završetak. Prema tome, ako nismo puristi, nećemo zamjeriti redatelju što postupuje na sličan način, a u Kovalikovom slučaju to se odvijalo većinom na korist partiture pa je u zadnji čin inače dramaturški vrlo teleološkog *Figarova pira* inovativnim scenskim čitanjem uvrstio i arije Barbarine, Marcelline i Basilija koje se često izostavlja jer ih se smatra dramaturški nepotrebnim i glazbeno ne odveć zanimljivim. Na sličan je način svoje mjesto u *Don Giovanniju* pronašao duet Zerline i Leporella iz drugoga čina u kojemu je do punog izražaja došla Merlina već jasno naznačena sadistička narav. Međutim, u drugome činu iste opere, dramaturški daleko slabije strukturiranom od prvoga, Kovalik je smatrao potrebnim skratiti recitative i izbaciti dvije kratke i glazbeno ne odveć reprezentativne arije Don Giovannija i Leporella i to mu se ne može zamjeriti.

Ipak, prije dio dramaturškog posla dogodio se u prilagodavanju prijevoda libreta. Sve tri predstave pjevane su, naime, na mađarskom jeziku, što bi u Hrvatskoj zasigurno izazvalo dozu podsmijeha kako zbog svojevrstne bizarne egzotičnosti mađarskoga jezika iz naše perspektive, tako i zbog (opravdanog, ali često iz snobističke pozicije zastupanog) argumenta o melodioznosti talijanskoga jezika na koju se Mozart skladateljski nadograđivao. Pritom zaboravljamo da je pjevanje opera na jeziku dotične sredine bilo uobičajena europska praksa šezdesetih i sedamdesetih godina te da ju je i kod nas istis-

nuo trend povratka izvornim jezicima od osamdesetih godina naovamo. U kulturnoj sredini u kojoj (neovisno o kvaliteti) velik dio kazališne produkcije čine opereta i mjuzikli na mađarskome jeziku, gledateljima, zahvaljujući uglavnom jasnoj artikulaciji pjevača, nije bilo teško razumjeti tekst, a u ekvivalentnoj situaciji ne bi to bio veći problem ni hrvatskoj publici, ako ništa drugo zbog toga što su verbalno posredovane komponente fabule koncentrirane na ionako razumljive, glazbom "neopterećene" recitative. Osim toga, na Kovalikovu maratonu jedino je to rješenje dolazilo u obzir budući da bi titlovanje predstave uz tako visok stupanj bliskosti s publikom bilo ne samo tehnički neizvedivo nego i krajnje nepoželjno odvlačenje pozornosti. Nadalje, Kovalik je kao dramski redatelj svjestan da se, ovisno o interpretacijskim htijenjima dramaturga i redatelja, klasični dramski tekstovi mogu "osvježiti" novim prijevodima. Tri maratonske predstave koristile su se, međutim, već postojećim mađarskim prijevodima koji su, doduše, pretrpjeli prilične stilске, a u pojedinih detaljima i sadržajne izmjene u smjeru osuvremenjavanja jezičnoga izraza te razotkrivanja onoga što je tek suptilno naznačeno. Tome ni najtvrdokorniji zagovornici "autentičnosti" nisu mogli prigovoriti, budući da su Da Ponteovi tekstovi često višeznačni na granici ambivalencije, a obiluju i diskretnim lascivnim konotacijama. Najviše nepravdi iz prošlosti trebalo je "ispraviti" u slučaju *Così fan tutte*, koja se i prije pedesetak godina držala odveć "neprirođnom" za uprizorenje, u toj mjeri da je u Mađarskoj zbog vulgarnih asocijacija ime lika Despinae izmijenjeno, a na hrvatskim pozornicama zbog tobožnje "banalnosti" do dana današnjega nije valjano zaživjela.

Uz rizik da će zavučati banalno, treba reći da su *Figarov pir*, *Così fan tutte* i *Don Giovanni* opere koje se prvenstveno bave muško-ženskim odnosima, odnosno, riječima Rolanda Barthesa, načinom na koji uspostavljamo odnos s Drugim. "Kritike" koje se Mozartu i Da Ponteu upućuju prilikom usporedbi njihove opere s istoimenom Beaumarchaisovom dramom po kojoj je libreto i nastao (štoviše, od prizora do prizora se pridržava njegove dramaturgije) donekle su opravdane, budući da Mozarta društvena kritika nije zanimala u onolikoj mjeri koliko Beaumarchaisa. Naslov, međutim, u prvi plan stavlja brak: cijeli zaplet gradi se, naime, oko pokušaja grofa Almavive da omogući vjenčanje Figara i Susanne, pri čemu nevjermom i vremenom nagriženi brak grofa i

grofice služi kao antipod "početničkom" ljubavnom žaru glavnih protagonista. Da bi slika bila potpuna, tu je i postariji par, Marcellina i Bartolo, koji se međusobno ponovno "pronalazi", te adolescent Cherubino koji svoje mjesto u zamršenom svijetu seksualnosti tek nespretno traži. *Così fan tutte* je u propitivanju ljubavnih odnosa mnogo otvoreniji, svojom "geometrijskom" dramaturgijom (opera broji šest lica – dva para u kojima se ljubavnici zamjenjuju te dva, jednoga ženskog i jednoga muškog savjetodavca, odnosno pseudorezonera) tipičan je primjer drame s tezom budući da se cijeli dramski tijek organizira oko naslovne teze o tome da su sve žene nevjernice. Opera bi, međutim, jednako tako mogla nositi i naslov *Così fan tutti* (*Tako čine svi* – ljudi), s obzirom na to da iskušava postojanost u ljubavi kako ženskih, tako i muških likova. Konačno, *Don Giovanni* pitanje ljubavno-seksualnog slobodoumlja dovodi do krajnjih konzekvenci, u tolikoj mjeri da čak ni za krajnje optimističan duh poput Mozartova više ne postoji mogućnost sretnoga završetka. Premda je Kovalik izvršio radikalnu reinterpretaciju stereotipa o Don Juanu, njegovo propadanje u pakao činjenica je koja publiku tjera da se suoči s vlastitim stavovima o ideji libertinizma, koju je, uostalom, opera propitivala već u vrijeme nastanka.

Maraton je započeo *Figarovim pirom* u jedanaest sati prije podne. U heterogenoj, ali dosljedno entuzijastičnoj publici našlo se, s obzirom na termin, i dosta roditelja s djecom. Sadržaj opere ne bi se ni uz najbolje namjere mogao nazvati "primjerenim" dječjoj dobi, ali nešto od Mozartove često spominjane dječje zaigranosti prešlo je i u samu izvedbu. Ponajprije je to bilo očito u jarkim žutim kostimima, ali i u načinu na koji su turbulentna komediografska zbivanja na sceni znala gotovo neprimjetno prići i razne stilizirane "igre". U najkonfliktnijim situacijama, na samome vrhuncu (komičke) napetosti, protagonisti su brojne sukobe kanalizirali u ludičko fizičko nadmetanje, zračeci na publiku silovitom pozitivnom energijom. Najbolji primjer za to jesu finala prvoga čina, koja Mozart komponira vrlo virtuozno u sve tri opere, silenci redatelje da glazbenom *tour de force* pronađu dostojan scenski ekvivalent. Najdojmljiviji je možda onaj u *Figarovu piru*, gdje se pozitivici (Figaro, Susanna i Grofica), u sukobu s Grofom Almavivom, za dlaku izvlače iz niza neprilika čija napetost samo raste pristizanjem novih likova i nizanjem obrata. Bučnu kolektiv-

nu svadu završnoga septeta Kovalik je režirao podijelivši likove u dva protivnička tima te insceniravši "uz pomoć" lika suca Don Curzia, koji nastupa tek u sljedećem činu, nekakvu vrst u bizarnoga sportskog nadmetanja. Međutim, nisu sve "igre" bile jednako "nedužne": dok Cherubino u svojoj ariji u prvome činu pjeva o tome kako ne zna kamo bi usmjerio svoju žudnju u kaotičnom, ali seksualno ipak "uređenom" svijetu odraslih, sa svim ostalim likovima neprestano "gubi" u igri sjedanja na prazne stolice iznesene na pozornicu. U skladu s tom interpretacijom je i postava ironične arije Figara o slavi vojničkoga života kojim će Cherubino zamijeniti lagodnu službu paža: iako je više nego Cherubinu upućena Grofu kao prijetnja njegovim zavodničkim apetitima, svi muški likovi će pri njezinu završetku dobro "iscipelariti" mladoga paža.

Svijet *Figarova pira* zapravo je okrutan, klasnim i rodnim nejednakostima prožet sustav društvenih odnosa, ali zahvaljujući nepatvorenom humanističkom optimizmu Da Ponteove adaptacije Beaumarchaisa te iznad svega Mozartove glazbe, sreća – utjelovljena u ljubavi glavnih likova Figara i Susanne – uspijeva izvojevati pobjedu. Zanimljivo je da je Kovalikova režija jedini istinski tragičan ženski lik Grofice, lišen bilo kakvih ambivalencija, pronašao upravo u najoptimističnijoj operi maratona. Grofica, kako je na majstorski način interpretira Gabriella Fodor, doista je beznadno zaljubljena u svoga muža ma koliko je on varao: zato je jedan od emocionalnih vrhunaca sve tri predstave bio svojevrsni režijski ekskurz, kada joj je cijeli ansambl (uključujući i izlazak samog redatelja na pozornicu) zapljeskao i srdačno čestitao nakon izvedbe arije u trećemu činu, koju je Fodor interpretirala kao melankolično prisjećanje na davno minule trenutke ljubavne sreće s Grofom, a koja promjenom glazbenoga tijeka ipak završava nadom u njezino ponovno uspostavljanje. Iako slatkasta sjeta Mozartove glazbe uvijek ostavlja redateljima mogućnost da problematiziraju pomalo ishitrene sretno krajeve većine libreta, za Kovalika u *Figarovu piru* tome nije bilo mjesta. Ufarje u sreću tu je jednostavno moralo biti uslišano pa konačan oprost Grofice Grofu i pomirenje svih likova nisu djelovali nimalo neuvjeljivo: uostalom, kako bi to bilo moguće kada su pri završnom glazbenom pokliću *Corriam tutti* (Trčimo svi) pjevači povukli publiku iz prvih redova na pozornicu, učinivši ih doslovnim sudionicima sveopće radosti. Konačno, iz ekipe odreda odličnih pje-

vača treba izdvojiti one koji su se posebno istaknuli i na glazbenom i na glumačkom planu: osim spomenutih Kálmána i Fodorove, spomenut ću još rođenu komičarku Annamáriju Bucsi u već spomenutoj netipičnoj kreaciji Marcelline.

Poslije podne izvedena predstava *Così fan tutte* ljudsku vjernost propitivala je mentalnim sklopom adolescencije, tj. rane mladosti. To naravno ne znači da su se protagonisti pretvarali da su tinejdžeri, nego se to u neku ruku nadavalo samo od sebe podnaslovom opere *La scuola degli amanti* (Škola za ljubavnike), koja govori o četvero mladih ljudi koji se, pronašavši naizgled idealnu prvu ljubav, isprva kunu na vjernost, da bi u maksimalno koncentriranom vremenskom okviru od jednoga dana na nespretn i pomalo komičan, ali ipak dostojanstven način pali na kušnjama vjernosti te se emocionalno iscrpljeni i rezignirani, ali nešto zreliji, vratili na ishodnu poziciju. Odlike koje se dugo smatralo nedostatcima ove opere, kao što su reduciranost radnje i proturječnost likova, Kovalik je znao učiniti njezinim prednostima pa je ova predstava urodila možda najcjelovitijim glumačkim ostvarenjima. Proizvoljnost ljubavne fiksacije protagonista pokazala se već u prvim prizorima, kada je Don Alfonso mladima stavio povež preko očiju te ih pustio da "slijepo" traže odabranice svojih srdaca među publikom, želeći time dokazati nepostojanje idealnih žena kakve misle da su pronašli, ili kada su u sličnoj maniri djevojke svoje divljenje portretima zaručnika upućivale na mjestu snimljenim polaroidima nasumce odabranih gledatelja. Jednostavan test koji je nalagao da prurušeni mladići udvaraju zaručnici onoga drugog izazvao je u Kovalikovoj interpretaciji opću pomutnju ne samo u djevojkama, koje su međusobno jedna pred drugom, ali i svaka sama pred sobom nastojale "odglumiti" ljubavnu odanost kakva im dolikuje, nego i u mladici-ma koji su isprva humorom, a potom tipičnim mačističkim ponašanjem nastojali prikriti kako im izmiče kontrola unatoč tome što su oni, za razliku od djevojaka, bili svjesni "prevare".

Shvativši sklonost obmanjivanju sebe i drugih kao jedno od osnovnih obilježja ljubavnih odnosa, Kovalik je komični potencijal tipiziranih dramskih situacija libreta zaoštrio neuskustvom i nevinošću protagonista. Na lažnu vijest da su im zaručnici pozvani na bojište Fjordiligi i Dorabella reagiraju pomalo djetinje hysterično, ali ipak vjerodostojno, a na prve pokušaje udvaranja "Albana-

ca” pod krinkom crvenih sunčanih naočala Fiordiligi se očituje pompoznom arijom o stijeni kao metafori vjernosti, vezujući pritom samu sebe užetom za stolac. Fernando i Guglielmo, dok još sve shvaćaju kroz šalu, djevojkama “udvaraju” na stiliziran, pomalo osnovnoškolski “frajerski” način pa pozornost djevojaka zadobivaju više odbojnošću nego simpatijama. Režija finala prvoga čina u kojemu mladići ispijaju otrov kako bi izazvali sažaljenje, ali na samom prađu uspjeha ipak navuku na sebe bijes djevojaka drskim zahtjevom za poljupcem, u kazališnom smislu najviše se profitirala od te “adolescentske” vizure: kakao koji su mladići ispili (kao i izvorni “magnet” kojim ih je “liječila” Despina prerušena u doktora) trebao je djelovati na sve četvero kao svojevrsan afrodizijak, pomažući im da prekorače seksualne barijere, zbog čega su se svukli i u donjem rublju pokušali približiti jedni drugima, da bi u konačnici posustali pod teretom srama te su, u općoj konfuziji, mladići navukli odjeću djevojaka i obratno.

Međutim, sve ovo ne znači da je predstava svoje likove tretirala kao marionete, karikature ili nedorasle pojedince, štoviše, prema njima, a posebno prema ženskim likovima (kao uostalom i sam Mozart, koji ženske likove rjetko svodi na stereotip, štoviše, dojmivije ih ocrtava od muških), odnosila se s mnogo ljubavi i poštovanja, što su znale iskoristiti dvije vrhunske mlade pjevačice, Eszter Wierdl kao Fiordiligi i Viktória Mester kao Dorabella. Wierdl i Mester nisu se rukovodile isključivo uobičajenim tumačenjem Dorabelle kao temperamentnije i lakomislenije, a Fiordiligi kao introvertiranije i psihički senzibilnije među sestrama, nego su, budući da se radi o likovima sestara koje uvelike utječu jedna na drugu, međusobno maksimalno uskladile interpretacije, ostvarivši jednako sljevitve izvedbe. Jedna od njih nije pružena je i skidanjem naočala s mladića dok su bili u “nesvijesti”, što je moglo naznačiti da su djevojke ipak otkrile njihov pravi identitet te se napetost u drugom činu gradila i na neizvjesnosti oko toga jesu li to jedna drugoj spremne priznati. Shodno tome, iskrenost ljubavnih očitovanja “zamijenjenih” parova (Dorabelle i Guglielma te Fiordiligi i Ferranda) pomučena je na njihovom vjenčanju unakrsnom netrpeljivošću i osjećajem nelagodje. Gorčina nastala razotkrivanjem prevare i uspostavljanjem izvornoga “reda” u Kovalikovoj interpretaciji dirnula je čak i hladnoga cinika Don Alfonsa, koji je učinju netu nastojao ublažiti pomirljivim diskur-

som o tome kako su ovakvim slijedom događaja barem svi skupa postali mudriji. I dok glasoviti operni redatelji pomalo kiseo *hepiend* uprizoruju krajnom histerijom neurotičnih protagonista (Peter Sellars) ili općom depresijom iz koje vjerjatno neće izaći nikakvi, ni “stari” ni “novi” parovi (Patrice Chéreau), Kovalikovo rješenje vjernije je tekstu libreta, uz nemal ironijski odmak: kako drugačije nije išlo, dva stara-nova para vezat će se jedan za drugoga silom, tako što će omotati svoje zglobove samoljepljivom vrpcom i zagristi istu jabuku.

Večernja izvedba *Don Giovanni*ja zaokružila je svojevrsan “životni ciklus” predstava mahom crvenim kostimima, koji su jasno sugerirali da je ulog ovdje najobiljniji. Po toj, u reinterpretaciji možda najradikalnijoj od sve tri predstave, nakon mladalačkih iskušenja *Figarova pira* i *Così fan tutte* životna zrelost u ljubavi očito ne donosi spokoj. Etičko-filozofska problematika opere, koju je vrlo lucidno rasvijetlio Kierkegaard, u dodiru s komponentom transcendeije utjelovljenom u “kamenom gostu”, vodi tome da se ova opera obično uprizoruje s neke distance pa je tim smjelije djelovalo njezino postavljanje među publiku i odricanje od svih teatralnih efekata, npr. zastrašivanja u – bilo na planu glazbe, bilo na planu libreta – prilično jezovitom završetku. Glasoviti austrijski filmski i kazališni redatelj Michael Haneke nedavno je s uspjehom režirao *Don Giovanni*ja u pariškoj operi evocirajući atmosferu romana Breta Eastona Ellisa *Američki psiho* smještanjem radnje u urede kakve američke korporacijske tvrtke, uz jednako eksplicitan prikaz nasilja i seksa. U ovosezonskoj, iznenadujuće kvalitetnoj predstavi *Don Giovanni*ja zagrebačkoga HNK-a u režiji francuskoga redatelja Oliviera Tambosija nastupio je mađarski bariton Gábor Bretz, nakon što je ulogu već bio otpjevao i u Kovalikovoj predstavi na premijernoj izvedbi maratona prošle godine. Dio zagrebačke kritike uputio je prigovor nedovoljnoj markantnosti, izostanku “demonškoga” u njegovoj interpretaciji premda je Bretz – s obzirom na posve drugi karakter režije nego u Budimpešti – ulogu odradio solidno. Cijeli slučaj više svjedoči o očekivanjima publike nego o samoj operi, jer se opet valjda zbog nataložnosti konvencija Don Giovannija ne želi percipirati kao običnoga mladog čovjeka kakvim djeluje Bretz. Jednako tako začuđuje da se na paradoksalan način kritika često ne osvrće na neka od temeljnih pitanja opere koja o seksualnosti progovara na izrazito izravan način.

Don Giovanni je, naime, u libretu optužen za dva pokušaja silovanja: za prvi ga na samom početku opere optužuje Donna Anna, a za drugi na krabuljnom plesu s kraja prvoga čina seljanka Zerlina. Kovalikova smjelost sastojala se u tome da je odlučno obranio naslovni lik od tih teških optužbi, u drugome slučaju posve otvoreno, budući da je gledateljima moglo biti jasno da ga je Zerlina optužila jer joj nije uzvratilo pozornost u onoj mjeri kojom ju je u njoj uspio pobuditi. Slučaj Donne Anne nešto je proturječniji, njezin je lik u Kovalikovom čitanju razapet između žudnje za Don Giovanniem, osjećaja krivnje zbog te žudnje i očeve smrti te dužnosti prema zaručniku Don Ottaviju. Za to čitanje i te kako postoje opravdanja u samom libretu, jer zašto bi žena nakon što se uspjela othrvati napadu trčala za čovjekom koji ju je pokušao silovati ili zašto bi Don Ottaviju iznijela upitnu tezu da je za maskiranog napadača isprva mislila da je upravo on, njezin zaručnik? Shodno ovakvome čitanju, Comendatore, otac Donne Anne i simbolički zastupnik patrijarhalnoga reda koji će konačno iz “onostranosti” kazniti Don Giovannija, najprije je osamario svoju kćer, a tek potom izazvao zavodnika na dvoboj. Režija je za portretiranje Donne Anne prototip tražila u liku Donne Elvire, poznatom i kod Molièrea, osobe koja s naslovnim likom ima najdulju “povijest” i čiji je odnos s Don Giovanniem u prvom činu još na granici ljubavi i mržnje, da bi se u drugom činu, nakon što je (možda i svjesno) pristala na izvorno komičnu, a zapravo prilično tragičnu zamjenu identiteta Don Giovannija i njegova slugu Leporella, konačno prestala opirati mazohizmu neuzvratanje ljubavi. Donna Anna bi prema tome bila Donna Elvira “u začetku” i stoga lik sa snažnijim unutarnjim konfliktima.

Kovalik je očito smatrao da u operi koja otvoreno progovara o seksualnosti ona ne može biti koncentrirana isključivo u glavnome liku pa je tako, osim što on doživljava žene kao predmete, i njega samoga predstavio kao svojevrsni seksualni objekt u koji žene projiciraju svoje žudnje. Na najizraviji je to način postigao portretiranjem Zerline, čija je seksualnost naglašeno sadističko-mazohističke naravi i koja se, slično Don Giovanniu, njome koristi kao oružjem. Kao i u ostalim dvjema predstavama, nijedan od likova nije pritom izgubio pravo na “svoju istinu” pa ni Don Ottavio, kojeg se obično drži slabo napisanim likom, a njegove dvije glazbene izrazito snažne arije Mozartovim ustupkom tenorskim zvijez-

dama. Držati ga pasivnim slabičem koji nije u stanju osvetiti se za sramotu nanесenu svojoj zaručnici značilo bi podleći patrijarhalnom pogledu na svijet koji Don Giovanni potkopava: naprotiv, u Kovalikovom čitanju radi se o hamletovskom liku koji sumnja pa je stoga neodlučan u djelovanju. Konačno, treba nešto reći o naslovnome liku: u Kovalikovom čitanju on jest grub i bezobziran, ali nikako nečovječan, a kako u dvoboju s Comendatoreom mač zabija zapravo u svoju sjenu, nada se tumačenje da zapravo pada u borbi sa samim sobom, sa svojim načinom života za koji se katkad čini da ga umara te je njegova propast posljedica tvrdoglave, ali i rezignirane nemoci da se promijeni.

Ne može se nijekati da ova predstava, najteža za postaviti u “intimističkom” kazališnom prostoru, nije imala svojih mana. Prisutnost Comendatorea na sceni gotovo sve vrijeme trajanja opere posljedica je ne samo spomenute odluke da pjevači, sjedeći u prvim redovima publike, djelomice sudjeluju u radnji i kada im libreto to ne propisuje, nego je on tu prvenstveno kako bi podsjećao Don Giovannija na njegove grijehе. Međutim, dok su se za prizora na groblju Bretz i glumački jednako uvjerljiv Szabolcs Hámoni u ulozu Leporella fingiranjem straha uspješno izrugivali gotskoj situaciji mramornog kipa koji progovara, režija finala, u kojemu je najprije Comendatoreu dodijeljeno par Leporelovih replika dok poslužuje Don Giovannija pa je njegova pojava kao “kamenoga gosta” bila lišena bilo kakva efekta, išla je katkad protiv same glazbe, što se ne bi moglo reći ni za jedan Kovalikov dotadašnji potez. Ironiziranje hororističkog završetka time što su vatre pakla članovi zbora “dočaravali” bacanjem šibica u lijes u koji je Don Giovanni legao, sadržajno ničim nije obogatilo interpretaciju djela. Redatelj se za to, međutim, iskupio inovativnim čitanjem završnoga seksteta, još jednog primjera Mozartove “kisele” sreće koja se u ovom slučaju teško može opravdati kao *hepiend*: junakinje, očito tugujući za Don Giovanniem, pjevaju o pravdnoj kazni koja ga je zasluženo stigla, zakucavajući čavle u njegov lijes. Nakon što je orkestar odsvirao posljednji akord, uslijedio je, međutim, mali redateljski dodatak: na zamračenoj, blagim crvenim reflektorom osvijetljenoj pozornici, Bretz je ležeći u lijesu zapjevao svoj glazbeni simbol, zavodničku melodijsku liniju iz dueta sa Zerlinom *Là ci darem la mano*, a tri junakinje su mu se, približavajući se lijesu, pridružile u pjevu.

To što se osvrtno na predstavu *Don Giovanni* dosad zadržavao na analizi njezina reinterpretacijskog aspekta ne znači da ona s ostalim dvjema predstavama imaginarnog trilogije ne dijeli većinu tehničkih karakteristika. Suigra cjelokupnog ansambla, na visokoj razini tijekom cijelog trajanja predstave, opet se ponajviše zahuktala u finalu prvoga čina gdje je već spomenuti apsurd opevotvanih nerealiziranih prijatelji Don Giovanniju protumačen kao simptom ambivalencije, svojevrsnog istodobnog privlačenja i odbijanja koje glavni lik izaziva u protagonistima. Spomenuta teza našla je najjasnije očitovanje u podrugljivom i prkosnom odgovoru Don Giovannija i Leporella na te prijatelje: pod crvenim reflektorima Bretz i Hámori izveli su na samom glazbenom vrhuncu čina urnebesni striptiz u maniri pravih *chippendales* plesača. Pjevači su i u ovoj predstavi prostor osvajali na specifičan način, s pokojim "prodorom" u publiku, a labavoj dramaturškoj konstrukciji i slaboj prostorno-vremenskoj oortanosti drugog čina Kovalik je našao nerealistički ekvivalent u kaotično-lutajućem geometriziranom scenskom pokretu pjevača.

Osim srodnih redateljskih rješenja i interpretacijskih pitanja, predstave je u triptih ujedinjavala posebnost prigode i neobičan osjećaj zajedništva publike i izvođača kroz uživanje u kazalištu koje je samo raslo od prijepodneva prema večeri. Gledalište postavljeno na suprotnim stranama pozornice omogućilo je publici da poput zrcala promatra međusobne reakcije, što je posebno u trenucima kada su je pjevači uvlačili u "igru" pridonosilo njezinu osvješćivanju osjećaja sudionitva. U gledalištu, međutim, nisu sjedili samo pjevači koji su nastupali u dotičnoj predstavi, nego su neki među njima ostajali u kazalištu i nakon vlastitog nastupa, očito ne samo zato da bi pogledali kolege već i kako bi osjetili neponovljivost ugodaja sa suprotne pozicije. Kovalik je čak na samom početku drugog čina *Così fan tutte* problematizirao tu granicu između aktivnog i pasivnog sudjelovanja raspodjelivši Despinine replike u kojima ona pokušava uvjeriti Fiordiligi i Dorabellu u besmislenost vjernosti na neke od junakinja *Figarova pira* i *Don Giovannija* koje su u "civilnoj odjeći" zauzele mjesta na različitim krajevima tribina, a neke od njih se "osmjelile" i na izlazak na pozornicu. (Ne treba reći da je među svima njima načelo apsolutne vjernosti zastupala jedino Gabriella Fodor koja je u *Figaru* tumačila Groticu, pokazavši se iznimkom koja potvrđuje pravilo *Così fan tutte*.)

Pjevači sudionici predstave su pak, sjedeći u prvim redovima u stanju pripravnosti, svoju graničnu poziciju doživljavali na različite načine. Jedni, poput spomenute Annamárije Bucsi, kao da nikada nisu izlazili iz uloge, a drugi su se ozbiljno i pažljivo koncentrirali na trenutak u kojem će najednom "uskočiti" u ulogu, ali čak su i među njima pjevači koji su inače ostavljali visoko profesionalan dojam, poput Pétera Kálmána, dopustili sebi spontane trenutke smijeha u kojima više nisu reagirali kao lik, nego kao gledatelj.

Dočekan jednako oduševljenim reakcijama publike i kritike nakon premijere na Budimpeštanskom proljetnom festivalu 2006. godine, a možda još i više nakon ovogodišnje obnove, Kovalikov operni maraton ipak neće zaživjeti u redovitoj kazališnoj ponudi, na pozornici neke od opernih bina u Mađarskoj. Pjevanje na mađarskom jeziku u intimnom dotiru s publikom također joj pomalo limitira izvozne mogućnosti, iako bi, kao festivalska produkcija *par excellence*, svoje mjesto svakako pronašla ne samo na opernim međunarodnim festivalima. Unatoč svemu, utjecaj četiriju dosadašnjih izvedbi svake od triju predstava maratona na mađarsko operno kazalište mogao bi se pokazati odlučujućim, budući da Kovalik nijednom od brojnih kvalitetnih opernih predstava u svojoj desetogodišnjoj karijeri nije uspio privući toliku stručnu pozornost. Potpuna emancipacija mladih opernih pjevača od relikta izvedbene prakse devetnaestog stoljeća i poticaj na permanentnu međusobnu suigru te interakciju s publikom u predstavama triju Mozartovih opera ogoljeni su, naime, do posve obrednih razmjera. Katarza koju je iskusila većina prisutnih u maloj kazališnoj dvorani *Jóvő Háza* pročistila je većinu prijašnjih predodžbi o dotičnim opernim djelima i nametnula obećavajućem opernom kazalištu visoke horizonte očekivanja.



Figarov pir



Così fan tutte



Don Giovanni

