

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Georges Bizet

CARMEN





Tartalom

| | |
|--|----|
| Cselekmény | 7 |
| Bieito, a <i>Carmen</i> és az operai realizmus | 9 |
| Manuel Brug: „Vér, szex és absztrakt színháték – az ifjú provokátorok” – Részlet | 11 |
| Jean Starobinski: Miért szereti Nietzsche jobban a <i>Carment</i> ? – Részlet | 13 |
| Fodor Géza: „A nagy csatatéren” – Részlet | 17 |

Contents

| | |
|---|----|
| Synopsis | 20 |
| <i>Bieito, Carmen and realism in the opera</i> | 24 |
| <i>Manuel Brug: Blood, sex, and abstract theatrics – the young provocateurs – Excerpt</i> | 27 |
| <i>Jean Starobinski: Why does Nietzsche prefer Carmen? – Excerpt</i> | 28 |
| <i>Géza Fodor: “On the great battlefield” – Excerpt</i> | 31 |

Georges Bizet

CARMEN

opera két részben, négy felvonásban, francia nyelven,
magyar, angol és francia felirattal

opera in two parts, four acts, in French, with Hungarian, English, and French subtitles

Szövegkönyv Prosper Mérimée azonos című elbeszélése alapján

Libretto after the novella of the same title by Prosper Mérimée by **HENRI MEILHAC,**
LUDOVIC HALÉVY

Rendező *Director* **CALIXTO BIEITO**

Díszlettervező *Set designer* **FLORES TARRES ILDEFONSO**

Jelmeztervező *Costume designer* **MERCÉ PALOMA**

A rendező munkatársa *Assistant director* **LUCÍA FERNÁNDEZ ASTIGARRAGA**

Magyar nyelvű feliratok *Hungarian subtitles* **KENESEY JUDIT**

Angol nyelvű feliratok *English subtitles* **ARTHUR ROGER CRANE**

A gyermekkar vezetője *Head of the Children's* **CHORUS HAJZER NIKOLETT**

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Bemutató *Premiere* **1999. PERALADA FESTIVAL**

Magyarországi bemutató **2021. JÚNIUS 21., MARGITSZIGETI SZABADTÉRI SZÍNPAD**
2021. SZEPTEMBER 3., EIFFEL MŰHELYHÁZ – BÁNFFY MIKLÓS TEREM

Hungarian premiere **21 JUNE 2021, MARGARET ISLAND OPEN-AIR THEATRE**
3 SEPTEMBER 2021, EIFFEL ART STUDIOS – MIKLÓS BÁNFFY STAGE

Carmen **SZÁNTÓ ANDREA / JOLANA SLAVÍKOVÁ / MESTER VIKTÓRIA**

Don José **BRICKNER SZABOLCS / LÁSZLÓ BOLDIZSÁR**

Escamillo **SÁNDOR CSABA**

Dancaire **ERDŐS ATTILA / FÜLEP MÁTÉ**

Remendado **BEERI BENJÁMIN / ÓDOR BOTOND**

Zuniga **RÁCZ ISTVÁN / GÁBOR GÉZA**

Moralès **DOBÁK ATTILA / KÁLDI KISS ANDRÁS**

Micaëla **SÁFÁR ORSOLYA / BRASSÓI-JÖRÖS ANDREA**

Frasquita **KAPI ZSUZSANNA / MEGYIMÓRE CZ ILDIKÓ**

Mercédès **HEITER MELINDA**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara, Énekkara és Gyermekkara
Featuring the Hungarian State Opera Orchestra, Chorus and Children's Chorus

Karmester *Conductor* **HALÁSZ PÉTER**

Cselekmény

I. felvonás

Gyakorlatos spanyol katonákat látunk, amikor egy vidéki lány érkezik: egy Don José nevű tizedest keres, aki – mint kiderül – őrségváltásra érkezik majd a térre. A lány kitér a katonák durva udvarlása elől, és úgy dönt, visszajön később. Megszólal a közeli dohánygyár harangja, és a férfiak összegyűlnek, hogy a pihenő munkásnőkhöz gyönyörködjenek – kiváltképp Carmenben, az érzéki cigány lányban. Minden tekintet rajta csüng, kivéve Don Joséét. Carmen virágot dob a tizedesnek, és visszaszalad dolgozni. Micaëla érkezik vissza. Átadja Don Josének a levelet és a pénzt, melyet a férfi édesanyja küldött, majd távozik. A gyárban veszekedés tör ki. A munkásnők egymást túlkiabálva magyarázzák Zuniga hadnagynak, hogy Carmen megvágta egy másik lány arcát. Don José vezeti ki a térre a vádlottat, aki nem hajlandó vallomást tenni. Zuniga elvonul, hogy megírja a parancsot Carmen bebörtönzésére. Amint kettesben marad a lány Don Joséval, női vonzerejét bevetve meggyőzi a férfit, hogy engedje szabadon. A tizedes megbabonázva el is oldozza Carmen kezét. Mikor Zuniga visszatér, Carmen ellöki Don Joséét, és elszalad.

II. felvonás

Két hónappal később Carmen és társasága a katonatisztekkel mulatnak. Zuniga hadnagy vágyakozva nézi a táncoló Carmet. Egyszer csak ünneplő tömeg zaja szűrődik be: Escamillo, a híres torreador érkezik. Megakad a szeme Carmenen, aki szintén felfigyel a férfitra. Escamillo távozik a tömeggel; csupán Carmen és barátai, Frasquita és Mercédés maradnak a kocsmában, ahová titokban két csempész, Dancaire és Remedado érkezik, hogy a lányokat segítségül hívják következő ügyletükhöz. Carmen azonban nem akar a csempészekkel tartani, mivel szerelmét, Don Joséét várja, aki aznap szabadul a börtönből, ahová Carmen szökése miatt csukták. A tizedes éneke hallatszik a távolból; a csempészek félrevonulnak, hogy Carmet magára hagyják a férfival. A lány táncolni kezd neki, ám hamarosan felhangzik a takaródóra hívó kürt hangja: Don Josének indulnia kell a kaszárnyába, ha nem akar ismét bajba kerülni. A cigány lány dühbe gurul, és a férfi szerelmi vallomása sem elég neki: azt akarja, hogy José hagyja ott a katonaságot, és válassza a csempészek szabad életét. José ezt visszautasítja, Carmen pedig kiadja az útját. Ekkor azonban újra megjelenik Zuniga, aki Carmen miatt jött vissza. A két férfi egymásra ront, Dancaire és Remedado választják őket. Don Josének nem marad más választása, mint csatlakozni Carmenhez és a csempészekhez.



III. felvonás

A csempészbanda letáborozik egy hegyi út mellett. Carmen és Don José veszekednek: a lányt bosszantja a férfi állandó féltékenykedése. Frasquita és Mercédès kártyát vetnek maguknak: az egyiknek szép szeretőt, a másiknak öreg, de gazdag férjet jövendölnek a lapok. Carmen is sorsot vet, de neki a kártya halált jósol. Dancaire elviszi a három lányt, hogy segítsenek megegyezni a vámőrrel. Micaëla tűnik fel az elnéptelenedett táborban, aki tart attól, hogy találkoznia kell azzal a nővel, aki miatt szerelme, Don José gazember lett. Hangokat hall, és elbújik. Az örként hátrahagyott Don José kiált rá egy idegenre. Escamillo az, egy szép cigány lány után jött, akibe szerelmes lett. Mikor kiderül, hogy Carmenről van szó, Don José kést ránt; a visszaérkező csempészek választják szét a két férfit. Escamillo távozik. Micaëla bújjik elő, és könyörög Don Josének, hogy térjen haza haldokló édesanyjához. A férfi, mielőtt hazaindulna, figyelmezteti Carment, hogy még találkoznak.

IV. felvonás

A bikaviadal előtt ünnepli a tömeg a felvonuló pikadorokat, torreadorokat. Escamillo karján érkezik Carmen, akit barátnői figyelmeztetnek: legyen óvatos, mivel a tömegben látták Don José-t is. A lány azonban nem riad vissza. Megjelenik Don José, és könyörög Carmennek, hogy térjen vissza hozzá. A cigány lány hidegen válaszol: köztük mindennek vége, már más szeretet. A tömeg az arénában Escamillót élteti. Don José féltékenységében egyre szenvedélyesebben vitatkozik szerelmével. Carmen visszaadja a gyűrűt, amit korábban a férfitől kapott. Don José kést ránt, és megöli a nőt.

Bieito, a *Carmen* és az operai realizmus

Georges Bizet 1875-ben keletkezett *Carmen*je prózai dialógusaival, melynek jelentős része a Bieito rendezte előadásban nem hangzik el, az opéra comique műfajába tartozik. Bár Ernest Guiraud utólag komponált recitativói és egyéb zenei jellemzők elmosásák a műfaji határokat, Prosper Mérimée azonos című elbeszélésének milió meghatározta témája, mely Bizet karakterizáló muzsikájának alapjául szolgált, leginkább az akkoriban új operai *realizmus*ra emlékeztetheti a közönséget, amely az itáliai *verizmus* elődje, végső soron megfelelője.

A verizmus legismertebb képviselői Pietro Mascagni és Ruggero Leoncavallo, akiknek híres operái, a *Parasztbecsület* és a *Bajazzók* az olasz kisvárosok mindennapjait festik meg, a valósághoz rendkívül közel álló, gyakran kifejezetten durván ábrázolt témáit és figuráit jelenítik meg. „A való az, mi ihleté”, mondja Tonio a *Bajazzók Prológusában*, és ez a meseszérségtől, varázslattól, mitológiai, uralkodói hatalmasságoktól mentes, véresen *valóságos* történetfeldolgozás egybecseng Calixto Bieito könyörtelen rendezői stílusával.

Ruggero Leoncavallo: **BAJAZZÓK**

PROLÓG

TONIO

Szabad? ... Szabad? ... Nagyérdemű közönség!

Bocsánatot, hogy csak magam jövök ki,

Én a prológ vagyok!

A hajdani maskarákat hozván most színre a szerző,

Éleszteni vágyik némiképp a múlt szokásait

S ez okból küldött elétek.

De most nem ezt üzeni ám:

A könny, amelyet ont szemünk, az hazug;

Minden gyötrelmünk, mindenféle jajunk

Ne bántsa szívetek!

Nem! Nem! Ma szerzőm nem így tesz!

Egy darab életet óhajt tárni elétek,
Mert néki elve, hogy ember a művész
S kell, hogy az emberi szíveknek írjon!
A való az, mi ihleté!
Hogy egykor elmerengett,
Emléke fészkből egy dallam csengett
S megírta, valódi könnyekben ázva, égő lázban,
Hogy szíve dobbant, vére forrt!
Most majd láttok szeretni,
Mint künn az élet piacán szeretnek,
S látjátok a gyűlölet indulatját,
Hallotok majd bús panaszt s vad dühnek ordítását,
S cinikus gúnykacajt!
És akkor, ti nézők,
Ne gondoljatok csak a bohóc tarka mezére,
Ó, gondoljatok lelkére inkább!
Emberi lélek az, úgy, mint a tiétek,
Hisz egyforma étert szívunk mi is
Úgy, mint más földi halandó!
Ez a műben az eszme...
Halljátok íme, érvényre mint jut!
Jerünk, kezdődjék a játék!

Radó Antal fordítása

A katalán származású rendező, Calixto Bieito *Carmen*-rendezése 1999-ben indult immár több mint húsz éve tartó világkörüli útjára. Az ősbemutató egy katalán fesztiválon, a Peralada Festivalon volt, és azóta bejárta Európa és Amerika nagy operaszínpadait San Franciscótól Oslón, Antwerpenen és további mintegy húsz országon át. 2021-ben Magyarországra is megérkezett.

Manuel Brug:

„Vér, szex és absztrakt színjáték – az ifjú provokátorok”

Részlet

„Mitől lesz manapság egy tehetséges fiatal rendező híres, ismert és talán még gazdag is? Ez gyakran a véletlen műve. Vegyük például az 1963-ban született Calixto Bieitót. A katalán művész régóta komoly rendezői tapasztalatokkal rendelkezik mind a színház-, mind az operaművészet területén: 1999 óta vezeti saját társulatát, a Teatre Romeát Barcelonában, de dolgozott már külföldön is – legutóbb 2011-ben az Angol Nemzeti Operában egy brutálisan vérengző *Don Giovanni*val háborította fel a közönséget és a kritikusokat is, akik sokkal konzervatívabbak, mint Németországban, és a modern rendezést még mindig legfeljebb óvatosan aktualizáló optikai mázsként tűrik meg. [...]

Bieito antwerpeni *Carmen*-produkciója (2004) jóval izgalmasabb volt, és visszafogottabban forgatott erőszakspirálját tekintve nem volt sem egyszemélyesen egyértelmű, sem pedig egy elferdített koncepció klisészerű megvalósítása. A címszereplő hősnő kiábrándult szajhaként, a halál kétségbeesett angyalaként süllyedt bele az élet mocsarába, otthonosan mozogva a jelenkori Andalúzia alsó társadalmi rétegében. A *Habanerát* a címszereplő telefonfülkében éneklő, és mindenek felett ott lebeg az Osborne-reklámbika fenyegető árnyéka. A férfiak fogdossák, simogatják és bántalmazzák Carment: a macsó viselkedés itt különösen otthonra talál. De mindezen bántalmazások és alávetési kísérletek ellenére Carmen képes helytállni, köpköd, karmol, sőt az egyik bántalmazó fülét is leharapja. Bieito olyan nőnek mutatja őt, aki nem engedheti meg magának a finnyáskodást, ha nem akar elpusztulni a férfiak által uralt világban. Lepesztenül durva, kemény, faragatlan megközelítés látható, mely nagyon közel áll Mérimée-hez éppúgy, mint Bizet könyörtelenül csillogó zenéjéhez, amelynek nyersessége csak itt jut igazán érvényre. A gyilkosság itt a szó szoros értelmében gyilkosság – mindennemű metafizika nélkül. Carmen a brutálisan megviselt áldozat, aki valamiképpen önmaga is vétkes, mert egy olyan világban, ahol az erőszak mindenki számára a túlélés egyetlen eszköze, végső soron nincs többé áldozat és tettes.”¹

¹ Manuel Brug, *Blut, Sex und abstrakter Spieltrieb – die jungen Provokateure*, In *Opernregisseure heute* (Napjaink operarendezői), Henschel, 2006. 99-107.



Jean Starobinski:

Miért szereti Nietzsche jobban a Carment?

Részlet

„Amilyen csípős bírálatra indítja Nietzsche-t a *Parsifal* és *Kundry*, olyan őszinte lelkesedés fogja el, amikor 1881 novemberében felfedezi Bizet *Carmen*-jét. [...] Nietzsche-t most a Bizet által bemutatott szenvedély nyűgözi le, „a szerelem mint végzet, mint végzet-szerűség”, mely „cinikus, ártatlan, kegyetlen”. Úgy látja, hogy a darab a „természetes szerelmet”, a nemek kölcsönös, halálos gyűlöletét szólaltatja meg. Csak a természetet, a mezítelen valóságot ábrázolja, de a néző az erőteljes érzelmekben kárpótlásra talál. Nietzsche-re úgy hatott Bizet operája, akár egy varázslat: tudjuk, hogy 1881 és 1888 között legalább hússzor látta a *Carment*. Erre az ellenszerre volt szüksége Wagnerrel szemben. Kényszeresen ragaszkodott a darabhoz. Mint a *Wagner esete* elején leírja, olyan légkörre talált ebben a zenében, amelyben képességei – hallása, gondolkodása – megerősödtek, szelleme felszabadult. Nietzsche ezt hasonlatok sorával fejti ki, az önmagában érzett *javulást* és a külső láthatárt átalakító változást hangsúlyozva: »[...] jobb ember leszek. [...] sokkal inkább filozófus, jobb filozófus leszek. [...] Itt minden tekintetben megváltozott az éghajlat. Itt másfajta érzékiség beszél, más érzékenység, más vidámság.« A hasonló szerkezetek egymásutánja a mindenütt érezhető változást fejezi ki. Nietzsche szerint a *Carmen* hatása épp azért ellenállhatatlan, azért kavargat fel annyira a nézőt, mert a bűvöletet egyszerű eszközökkel teremti meg: a szereplők kilépnek a megszokott rendből, más lesz a légkör, a néző pedig úgy érzi, hogy ő maga is valaki más lesz. [...]

[A *Parsifal*-hoz hasonlóan az erotikus vonzerő mint alapelem épül be a cselekménybe], amely miatt egy katona megszegi kötelességét, és megszökik. [...] A *Carmen* története ugyanígy a rabigába hajtó szerelemre épül, mely egy katonát arra kényszerít, hogy letérjen a kötelesség szűk ösvényéről. A csábító nőre szomorú sors vár.

A *Carmen*-ben már nincsenek varázskertek, legfeljebb Lillas Pastia kocsmája. A hétköznapi élet keretei között játszódó történet egyszerű s »alantas« stílusban van megírva, nem próbál fenséges hatást kiváltani. Távolságérzetet legfeljebb az ibériai *couleur locale* teremt. José nem lovag, hanem faragatlan és otthonától távolra került katona. Nincs benne semmi hősiesség, a szabályzatot követi. Parancsokat teljesít, és az a feladata, hogy rendet tartson az utcán és a munkahelyeken – ő pedig hamarosan kilép a megszokott rendből, és soha többé nem tér oda vissza. A csempészekhez csatlakozik, akik a szélhámosok pikareszk világához tartoznak. Nem tér vissza a kaszárnyába, amikor takarodót fújnak, és nem hallgat az édesanyjára, aki menyasszonyt küld neki.



Brickner Szabolcs, Szántó Andrea



Heiter Melinda, Szántó Andrea, Megyimőrecz Ildikő

Ha meglátásunk helyes, Nietzsche lelkesedése annak a könnyed eleganciának szól, amellyel Bizet lemondott bármiféle csodás elemről, és rendkívül egyszerű eszközökkel ért el igen erőteljes hatást. Ezzel mintha azt mondanánk, hogy a csodás elemről való lemondás valamiféle felsőbbrendű csodához vezet. Nincs varázsfelszerelés. Nincs valósi tét: a tragikus történetben nincs semmilyen földöntúli titok, sem a menny, sem a pokol ura nem játszik szerepet benne. Nincsenek gonosz felbujtók [...]. Carmen nem delejes állapotban cselekszik. A földöntúlira egyedül a kártyajáték utal, mely a közelgő halálra figyelmeztet. Amikor Nietzsche a *fatum* jelenlétét magasztatja, amelyet már a darab elején kísérteties zenei téma jelez, arra utalhat, hogy a *Carmen*ben minden egy találkozással kezdődik: egy ember olyasvalakivel találkozik, akivel nem lenne szabad, ott és akkor, ahol nem kellett volna, de éppen ott és akkor keríti hatalmába egy múlhatatlan és kegyetlen szenvedély. Az, amit Nietzsche »kemény szükségszerűségnek« nevez, egy olyan pillanatban válik kézzelfoghatóvá, amikor a szivargyári munkások épp visszatérnek a műhelybe, egy olyan világban, melynek ritmusát a munkaidő és a katonai őrsváltás szabja meg. Carmen egy személyben kalandornő és egyszerű munkásnő, fenséges, szabad teremtés, aki vállalja szerelmi követelésének és döntéseinek kockázatát. A cél érdekében testét, pillantását, táncmozdulatait és mindenekelőtt hangját és énekét veti be – az ő esetében a francia *enchanter* (elvarázsol, elbűvöl) ige a középső *chant* (dal) szótagnak megfelelően tényleg azt jelenti: dallal elbűvöl. Az ének erejének köszönhetően a zene zárt, már-már kiegyensúlyozott szerkezetekbe rendeződik, melyek a beszéd és az ének váltakozásával a francia *opéra comique* hagyományát követik, s meglehetősen idegen tőlük Wagner zenekari nyelvének »végtelen dallama«. S végképp idegen tőlük a vallásos önmeghaladásra való felhívás, mely Nietzsche kemény bírálata szerint pusztán ürügyet szolgáltatott Wagnernek ahhoz, hogy saját művészfigurájának presztízsét növelje. [...]

Nietzscht a *Carmen* utolsó jelenetében csodálattal tölti el José vallomásának »tragikus vicce«. A szerelem lényegét látja benne: »*Oui, c'est moi qui l'a tuée, Carmen, ma Carmen adorée!*« – »*A gyilkos vén vagyok! Szerettem őt, s megöltem! Ah Carmen! Carmen, én szerelmem!*« (Ábrányi Emil fordítása) Az európai operatörténetben elérkezett az a pillanat, amikor a varázslónőknek már nincs más hatalmuk, mint tulajdon testük, hangjuk és életük. Amilyen hirtelen gyűjtanak valakit szerelemre egyetlen pillantásukkal, olyan gyorsan végez velük az éles penge vagy a zsarnok parancsa. [...]»²

2 Jean Starobinski, *A varázslónők*, ford. Lőrinszky Ildikó, Európa Könyvkiadó, Bp., 2009. 87-91.

Fodor Géza:

„A nagy csatatéren”

Részlet

*Akaram, hogy végre valaki meg merje
Mondani: nem a szív a csók fejedelme
S nem a csók a tető s nem a csók a minden,
Mint kötelezteténk hazudni azt rímben.
(Ady: A Szerelmem eposzából)*

„A nagy csatatéren nem a CD-k és videók piaci versenyét értem, hanem ugyanazt, amit Ady: a férfi és a nő párharcát. Kevés opera van, mely olyan közvetlenül szólna erről, annyira ezt állítaná a középpontba, mint a *Carmen*. Bizet művét (Muszorgszkij operái mellett) az operai realizmus kezdeményező alkotásai közé szokás sorolni – joggal. Mégsem tévedett Nietzsche, amikor a *Carment* életfilozófiai érvényességű darabnak látta: »Végre a szerelem, a természetre visszafordított szerelem! a szerelem mint fátum, mint fatalitás, cinikus, ártatlan, kegyetlen – és éppen ebben természet! A szerelem, mely eszközeit tekintve harca, alapját tekintve halálos gyűlölködése a nemeknek.« [...] A darab népszerűsége és nagy esztétikai presztízse ellenére Nietzsche rajongását mindig kísérte valami gyanakvás, mely a hitehagyott wagneriánus konverzióját és neofita buzgalmát normális mértékűvé kívánta temperálni, s ez a gyanakvás éppen a »realista opera« kategóriáját találta a *Carmen* számára alkalmas skatulyának, melybe azonban már nem fért bele a mű filozófiai-életfilozófiai dimenziója. Amennyire az interpretációtörténeti dokumentumokból meg lehet ítélni, a darab előadási hagyománya is elsősorban a közvetlen léletszerűségre koncentrált, a zsánerek elevenségére és a szenvedélyek intenzitására.»³

3 Fodor Géza, *Mi szól a lemezen? III. Operafelvételek Offenbachtól Henzsig, Typotex, Bp., 2013. 50.*



Synopsis

Act I

The piece opens with a scene of drilling Spanish soldiers when a country maiden arrives looking for a corporal called Don José who, it turns out, is arriving for the changing of the guard. The maiden avoids the soldiers' uncouth flirtations and decides to return later. The bell of the nearby tobacco factory rings and the men assemble to feast their eyes on the working girls taking their break – and especially Carmen, the sensuous gypsy girl. Everybody's eyes are fixed upon her: everybody's except Don José's. Carmen throws a flower to the corporal and hurries back to work. Micaëla returns. She hands Don José the letter and the money that his mother had sent him, and then she leaves. An argument erupts in the factory. All the working girls clamour to explain to Zuniga, officer of the guard, that Carmen had cut another girl's face. Don José leads the accused into the square, but she is not willing to confess. Zuniga goes off to write the prison warrant for Carmen. As soon as she is left alone with Don José, Carmen resorts to her feminine wiles to convince him to let her go free. The corporal is transfixed, and he frees her hands. When Zuniga returns, Carmen pushes Don José away and flees.

Act II

Two months later Carmen and her friends are entertaining two officers. Zuniga looks at the dancing Carmen longingly when the sound of a celebration reaches their ears: the famous toreador Escamillo has arrived. His eyes linger on Carmen, and she too notices the man. After Escamillo leaves with the crowd, only Carmen and her friends Frasquita and Mercédès are left in the inn. Two smugglers, Dancaïre and Remendado, arrive in secret to ask the girls' help for their next transaction. Carmen does not want to go with the smugglers because she is waiting for her love, Don José, who had just been released from prison that day: he had been incarcerated for allowing Carmen to go free. The sound of the corporal can be heard in the distance, causing the smugglers to move on and leave Carmen alone with the man. The girl starts to dance for him, but the bugle is soon blown to signal curfew: Don José has to return to the barracks if he does not want to again find himself in trouble. The gypsy girl loses her temper, and not even her lover's profession of love is enough for her: she wants José to desert and join the free lives of the smugglers. José rejects the proposals, and Carmen tells him to go his way. However, Zuniga now appears, returning for Carmen. The two men start fighting, and Dancaïre and Remendado are forced to pull them apart. Don José has no choice but to join Carmen and the smugglers.

Act III

The band of smugglers sets up camp next to a mountain road. Carmen and Don José fight: the girl is annoyed by his constant jealousy. Frasquita and Mercédès start reading their fortunes from cards: the cards foretell a beautiful lover for one and an old but rich husband for the other. Carmen joins them, and the cards prophesise her death. Dancaïre takes the three girls with him to help settle affairs with a customs officer. Micaëla arrives in the empty camp, afraid she will have to face the woman for whom her love, Don José, became a criminal. She hears noises and quickly hides. Don José, left behind as a sentinel, shouts at an intruder. It turns out to be Escamillo, who has come for a beautiful gypsy girl he has fallen in love with. It turns out he too has fallen for Carmen. Don José pulls out his knife to fight him but the returning smugglers separate the two men. Escamillo leaves. Micaëla appears and begs Don José to return to his dying mother. Before leaving, he warns Carmen that they will meet again.

Act IV

A crowd celebrates the parading picadors and toreadors before a bullfight. Escamillo arrives with Carmen on his arm. Carmen's girlfriends warn her to be careful, because they have seen Don José in the crowd. However, the girl is not scared. Don José appears and begs Carmen to return to him. The gypsy's reply is cold: everything is over between them, she already loves someone else. The crowd in the arena cheers for Escamillo. In his jealousy, Don José's entreaties to Carmen are increasingly passionate, but in act of finality, she throws down the ring he had given her. Don José draws a knife and kills Carmen.



Bieito, *Carmen* and realism in the opera

With its spoken dialogues, most of which are not performed in the performances directed by Bieito, Georges Bizet's 1875 opera *Carmen* is part of the *opéra comique* genre. Although Ernest Guiraud's recitativos and other musical features, composed subsequently, blur the lines between the genres, the topic of Prosper Mérimée's eponymous novella, defined by its milieu and used by Bizet as the basis for the characterising music, reminds audiences more of operatic *realism*, which was novel at the time and was the predecessor, or rather equivalent, to Italian *verismo*.

The most famous representatives of *verismo* include Pietro Mascagni and Ruggero Leoncavallo, whose famous operas *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci* portray the everyday happenings and characters of Italian small towns, with exceptionally realistic topics often illustrated quite harshly. "Truth is his inspiration," says Tonio in the Prologue to *Pagliacci*, and this story-telling with its bloody *realism* and freedom from all fairy tale-like elements, magic, mythology, and pomposity is fully in line with Calixto Bieito's unforgiving directorial style.

Ruggero Leoncavallo: **PAGLIACCI**

PROLOGUE

TONIO

Please? Will you allow me? ... Ladies! Gentlemen!

Excuse me

if I appear thus alone. I am the Prologue.

Since our author is reviving on our stage

the masks of ancient comedy,

he wishes to restore for you, in part,

the old stage customs, and once more

he sends me to you.

But not, as in the past, to reassure you,

saying, "The tears we shed are false,

so do not be alarmed by our agonies
or violence!" No! No!

Our author has endeavoured, rather,

to paint for you a slice of life,

his only maxim being that the artist

is a man, and he must write

for men. Truth is his inspiration.

Deep-embedded memories stirred one day

within his heart, and with real tears

he wrote, and marked the time with sighs!

Now, then, you will see men love

as in real life they love, and you will see

true hatred and its bitter fruit. And you will hear

shouts both of rage and grief, and cynical laughter.

Mark well, therefore, our souls,

rather than the poor players' garb

we wear, for we are men

of flesh and bone, like you, breathing

the same air of this orphan world.

This, then, is our design. Now give heed

to its unfolding.

On with the show! Begin!

Translation by EMI

The version of *Carmen* by the Catalan director Calixto Bieito started its journey around the world more than twenty years ago, in 1999. The world premiere was held at the Festival de Peralada, a Catalan festival, and has since graced the grand opera stages of Europe and America, from San Francisco to Oslo and Antwerp, and twenty different countries. Now, it has arrived in Hungary in 2021.



Sándor Csaba, László Boldizsár

Manuel Brug:

Blood, sex, and abstract theatrics – the young provocateurs

Excerpt

“What does a talented young director need to become famous, well-known, and maybe even rich today? This is often a question of luck. Let’s take, for example, Calixto Bieito, who was born in 1963. This Catalan artist has a great deal of directorial experience both in theatre and in opera: he has led his own company, the Teatre Romea in Barcelona since 1999 and has worked in other countries as well. His latest project saw him scandalise both audiences and critics with a brutally bloody rendition of *Don Giovanni* performed in 2011 at the English National Opera, which is much more conservative than Germany and modern directorship is still only tolerated as an optical coating that is responsible for careful updates only. [...] Not only was his production of *Carmen* in Antwerp (2004) much more exciting, its more reserved direction of a spiral of violence was neither as one dimensional in its clarity nor the cliché-like implementation of a distorted concept. The titular heroine, a disenchanting whore, has sunk into the quagmire of life as a distraught angel of death, entirely at home in the lower social class of contemporary Andalusia. She sings the Habanera in a phone booth under the constant threatening presence of the Osborne bull. The men grope, caress, and hurt Carmen: their macho behaviour is truly apt in this scenario. But despite all this abuse and the attempts to subjugate her, Carmen remains able to stand her ground, spitting, fighting tooth and nail, and even biting one of her abuser’s ears off. Bieito portrays her as a woman who could not allow herself to be picky if she didn’t want to end up destroyed in a world ruled by men. The approach is unashamedly rough, hard, and uncouth – and it was just as close to Mérimée as to Bizet’s endlessly radiating music, the rawness of which truly came to fruition here. Here, murder means murder in the strictest sense of the word – without any sort of metaphysics attached. Carmen is the brutally misused victim who herself was at fault in some way, because in a world where violence is the only way to survive, there are no more victims and offenders.”¹

¹ Manuel Brug, *Opernregisseure heute (Contemporary Opera Directors)*, Henschel, 2006. 99-107.

Jean Starobinski:

Why does Nietzsche prefer Carmen?

Excerpt

“Just as strong as Nietzsche’s negative feelings about *Parsifal* and *Kundry* were, he entertained strong enthusiasm when he discovered Bizet’s *Carmen* in November of 1881. [...] Nietzsche was enthralled by the passion portrayed by Bizet, by “love as destiny, as a form of fatality” that is “cynical, innocent, ruthless”. He felt that the piece voiced “natural love”, their mutual, mortal hatred of each other, portraying only nature and the unvarnished truth, giving the audience respite in the strong emotions.

Nietzsche was transfixed by Bizet’s opera, as if he had been placed under a spell: we know that he viewed *Carmen* at least twenty times between 1881 and 1888. This was just the antidote he needed against Wagner, and he ended up growing compulsively attached to the piece. As he writes in the beginning of *The Case of Wagner*, the music showed him something that made his faculties—his hearing and his thinking—stronger and freed his spirit. Nietzsche expressed this feeling with a series of metaphors, emphasising the *improvement* he feels in himself and the change that transforms his external horizons: [...] I become a better man. [...] It seemed to me that I was more of a philosopher, a better philosopher. [...] Here in every respect the climate is altered. Here another kind of sensuality, another kind of sensitiveness and another kind of cheerfulness make their appeal.’ This series of comparisons aims to express this omnipresent change. According to Nietzsche, the effect of *Carmen* is unavoidable and it unsettles the viewer precisely because it uses simple methods to make magic: the characters leave behind the usual order, the climate becomes *different*, and even the audience feels that they too become someone *different*. [...]

[Similarly to *Parsifal*, erotic attraction is a basic element of the plot] causing a soldier to violate his duties and desert. [...] The story of *Carmen* is similarly based on a love that drives one to enslavement, a soldier to deviate from the straight and narrow path of obligations. A sad fate awaits the temptress.

There are no more magical gardens in *Carmen*, only Lillas Pastia’s inn. The story takes place in the everyday lives of its characters and is written in a simple and ‘plebeian’ style that does not attempt to evoke any grandiose effects. The only distance we may feel is due to its Iberian *couleur locale*. José is no knight in shining armour; he is a rough soldier who has ended up far from his home. He displays no heroism and merely does as he is told: he obeys commands and is responsible for keeping order on the street and at workplaces—and yet he ends up

leaving this order behind, never to return. He joins the smugglers who are part of a picaresque world of criminals. José does not return to the barracks when the bugle is blown and he does not listen to his mother when she sends him a bride.

If we understand correctly, Nietzsche’s enthusiasm is for the airy elegance with which Bizet renounced all magical elements, arriving at his strong effect using only exceptionally simple methods. This seems to say that deciding to eschew the fantastic leads to a kind of higher form of miracle. There are no magical devices. There are no religious stakes: there is no supernatural secret in the tragic story, and neither heaven nor hell play any role. There are no evil instigators [...]. *Carmen* does not act under any sort of enchantment. The only allusion to the supernatural is the game of cards, which warns of impending death. When Nietzsche exults the presence of *fatum*, indicated at the very outset of the piece by the eerie musical topic, he may be referring to the fact that in *Carmen* everything starts with a meeting: someone meets someone else that they should not at a place and time where and when they should not, and they end up enshrouded by an unavoidable and ruthless passion there and then. What Nietzsche calls ‘harsh necessity’ becomes tangible at a moment when the worker girls return to the cigar factory, in a world where rhythm is determined by working hours and the changing of the guard. *Carmen* is both an adventuress and a simple worker girl all rolled into one: a sublime, free creation who assumes the risks of her amorous demands and decisions. She is willing to use her body, looks, dance, and, first and foremost, her voice and song to achieve her goals – in her case, the middle syllable of the French *enchanter* (to enchant), that is *chant* (song) is truly apt: she enchants with her song. Thanks to the power of this song, the music takes on a closed, seemingly balanced structure alternating between dialogue and song in the tradition of the French *opéra comique*, quite removed from the ‘endless song’ of Wagner’s orchestral language. And it is even further from the call for religious transcendence, which, according to Nietzsche’s strong criticism, merely provided Wagner with an excuse for increasing the prestige of his own characters. [...]

Nietzsche was fascinated by the ‘tragic joke’ of José’s confession in the closing scene in *Carmen*. In it, he sees the essence of love: ‘*Oui, c’est moi qui l’a tuée, Carmen, ma Carmen adorée!*’ – ‘*I was the one who killed her! I loved her and I killed her! Ah Carmen! Carmen, my adored Carmen!*’ The time has come in the history of European opera when seductresses no longer have any other power than their bodies, voices, and lives. Just as quickly as they arouse feelings of love with a single look, they are done away with by a sharp blade or the orders of a tyrant. [...]”²

2 Jean Starobinski, *The Seductress*, Hungarian translation by Ildikó Lőrinszky, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009. 87-91.



Géza Fodor: "On the great battlefield"

Excerpt

*I wish that someone finally had the courage
To say it is not the heart that is king of the kiss,
And the kiss is not the be all and the end all,
As it is so often mistakenly said in rhymes.
(Endre Ady: From the Epos of Love)*

"By the great battlefield, I do not mean the competition between CDs and videos, but what Ady referred to: the duel between men and women. There are few operas that are so directly about this fact and that centre around this topic in the way *Carmen* does. Bizet's work, along with Mussorgsky's operas, is rightly listed among the first examples of realism in opera. After all, Nietzsche was not wrong when he saw *Carmen* as a piece that contains an entire philosophy of life: 'And finally love, love translated back into *Nature!* Love as *fate*, as a fatality, cynical, innocent, cruel,—and precisely in this way *nature!* The love whose means is war, whose very essence is the *mortal hatred* between the sexes.' [...] Despite the popularity and aesthetic prestige of the piece, Nietzsche's enthusiasm was accompanied by a form of suspicion that wished to temper his apostatical Wagnerian conversion and neophyte eagerness to a normal degree. It was this suspicion that found the genre of 'operatic realism' to be suited to *Carmen*, even though it was not fit to house the work's philosophical dimension. As far as can be determined on the basis of interpretation history documents, the traditional performances of the piece were also concentrated on providing a life-like experience, the vitality of the genres, and the intensity of the passions."³

³ Géza Fodor, *Mi szól a lemezen? (What's on the record? book trilogy) III. Operafelvételek Offenbachtól Henzeig, [Opera Recordings from Offenbach to Henze]* Typotex, Budapest, 2013. 50.





Sándor Csaba, Szántó Andrea



Szántó Andrea, László Boldizsár

Felelős kiadó *Responsible publisher:* **Dr. Ókovács Szilveszter,**
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*

A műsorfüzetet írta és szerkesztette
The programme was written and edited by **Mátrai Diána Eszter**

Angol és magyar fordítás *English and Hungarian translation:*
Multi-Lingua Fordító és Tolmács Kft. *Multi-Lingua, Inc.*

Fotók *Photos:* **Nagy Attila, Berecz Valter**

Képszerkesztő *Photo editor:* **Iványi Jozsefa**

Frissített kiadás: 2024 *Revised edition: 2024*



STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN

