

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Megőrzés és megújítás*

Salzburger Festspiele 2001

Ha az ezredforduló rendezői színházának legmarkánsabb törekvéseit kívánjuk tanulmányozni, joggal fordítjuk figyelmünket olyan európai fesztiválok felé, amelyek éves rendszerességgel reprezentálják egy vagy több országnak a színházi jelhasználat (megalkotottság) tekintetében a leginkább figyelemre méltónak ítélt produkcióit. Azaz olyan találkozók felé, amelyeknek keretein belül nem a *varietas delectat* elvén alapuló seregszemle zajlik, hanem amelyek egy rövid időintervallum jelentős kulturális eseményeivé avatják, mert sűrítve kínálják, és egymáshoz közelítik, egymás ellenében kijátsszák a regionálisan egyébként távoli kezdeményezéseket. A Salzburgi Ünnepi Játékok nem ilyen fesztivál, *amennyiben* műsorának gerincét helyben születő, csak ott és – a felújításoktól, új betanulásoktól eltekintve – csak néhány előadásban látható produkciók alkotják, amelyeket *viszont* a rendezéseikkel a jeles színházi találkozókön sűrű vendégszereplő, a kortárs színház főbb tendenciáit meghatározó alkotók neve fémjelvez. Az utóbbi néhány évben kialakult gyakorlat szerint pedig a Festspiele olyan prózai és zenés előadásokat is műsorra tűz, amelyek egy neves rendező/társulat közreműködésével készülnek, s a bemutató helyszínéül szolgáló Mozart-városból átkerülnek Európa vagy az Egyesült Államok valamely teátrumába. Salzburgban tehát olyan fesztivál zajlik, amely nem gyűjtő-, sokkal inkább kisugárási pontja az innovatív törekvéseknek, jóllehet ebbéli rangját csak az elmúlt évtized fejleményei révén sikerült kivívnia magának.

A Salzburgi Ünnepi Játékok történetének legújabb korszaka ugyanis 1992 nyarán kezdődött, miután a fesztivál kuratóriuma 1989-ben nagyszabású reformokat indítványozott, s 1991 szeptemberétől a belga származású Gerard Mortiert nevezte ki művészeti vezetőnek, a berlini Schaubühne „igazgatójaként” (1970–1985 között) híressé vált Peter Steint pedig a prózai előadások irányítójának. A Festspiele átalakítására persze csak Herbert von Karajan halálát követően kerülhetett sor, aki személyes zenei-színházi ízlését és üzletpolitikáját érvényesítve lényegében az 1950-es évek közepe óta determinálta a fesztivál arculatát. (1956–1960 között intendánsként, majd 1964–1988 között az igazgatótanács tagjaként tevékenykedve tette hírhedt impériumának egyik centrumává Salzburgot.¹) Karajan uralma alatt a város a zenei élet sztárjainak és a felső tízezer tagjainak zártkörű találkozóhelyévé vált, az opera-előadások pedig társasági eseménnyé, amelyeknek esztétikai maximumát a színrevitel Giorgio Strehler- és Jean-Pierre Ponnelle-féle eleganciája nyújtotta.² A második világháború utáni négy évtized és az Anschluss előtti szűk két évtized ünnepi játékeinak jellege így került összhangba egymással, hiszen a Festspiele már 1920-as megnyitásakor is – Hugo von Hofmannsthal *Jedermann*-jának előadásával a dóm előtti téren, Max Reinhardt rendezésében – arisztokratikus intézmény volt: az újságírók a belépőjegyek irreálisan magas (nem *jeder man* által megfizethető) árára panaszkodtak, amely ugyanakkor szükségszerű vonzata volt az

* A tanulmány *Az ezredforduló rendezői színháza* című OTKA, valamint a *Recepció és kreativitás: nyitott magyar kultúra* című NKFP kutatási program keretében készült.

¹ Erről részletesen lásd Robert C. Bachmann: *Karajan. Megjegyzések egy karrierhez*. Bp., Európa, 1990. 208–308.; Norman Lebrecht: *Művészek és menedzserek, avagy rekviem a komolyzenéért*. Bp., Európa, 2000. 239–286. és Norman Lebrecht: *Maestro! A karmester mítosz*. Bp., Európa, 2001. 152–202. Karajan salzburgi tevékenységének értékeléséhez tanulságos adalékot kínál Sir Georg Solti: *Emlékeim*. Bp., Seneca Kiadó, 1998. 215–219.

² A Salzburger Festspiele 1920–1998 közötti történetének információkban leggazdagabb összefoglalását az a CD-ROM nyújtja, amelyet 1998-ban adott ki a fesztivál direktóriuma.

exkluzív célkitűzéseknek.³ A fesztivál ideológiáját ugyanis eredetileg a nemesi születésű Hofmannsthal és a kereskedőcsaládból származó, de színházi vállalkozásai révén az 1910-es évek elejére meggazdagodott, osztályt váltott, majd a Salzburg melletti Leopoldsdorfer-Krone kastélyban otthonra találó Reinhardt alakította ki a nemzeti és szellemi egység gondolatának jegyében.⁴ Amint Reinhardt 1917-ben megfogalmazta: „ünnepet és játékokat akarunk teremteni a színház révén, [...] hogy tanulással szolgáljunk a világnak arról, mit jelent Ausztria és annak kultúrája”.⁵ A Festspiele tehát nyíltan a kulturális nacionalizmus érvényesítője kívánt lenni: ama társadalmi réteg nemzeti öntudatának, fensőbbrendűségének bizonyítéka, amely a Habsburg-birodalom összeomlása után saját bukását siratta el a gazdag ember haláláról játszott játékokban. Az egység és totalitás eszményét pedig abban a városban kellett felmutatni, ahol Hermann Bahr szerint „a természet kővé, a kő pedig szellemmé lett”, s ahol az osztrák táj mítosza összefonódott a művészeti és vallási tradíciók (Mozart és a katolikus egyház) mítoszával. A felmutatás aktusát az egyébként izraelita származású Reinhardt olyan „szakrális” rendezései végezték el a már említett *Jedermann* mellett, mint (a Kollegienkirche oltára előtt színre vitt) *A salzburgi nagy világszínház* (1922), a 15 évvel korábban Londonban bemutatott, majd ide (is) átszabott *Mirakel* (1925), illetve a *Faust* (1933). Salzburgban tehát kezdettől fogva olyan ünnepi játék zajlott, amely a széles nyilvánosság kizárásával igyekezett megőrizni a kékvérű és katolikus Ausztria homogennek és sérthetetlennek gondolt értékeit.

A tíz éve bevezetett reformok hatásának és határának, illetve a 2001-es fesztivál némely eseményének vizsgálatára különleges alkalmat biztosít az a tény, hogy Peter Stein után, aki 1997-ben távozott Salzburgból, Gerard Mortier sem kívánta (újabb öt évre) meghosszabbítani intendánsi szerződését. A 2002–2006 közötti ünnepi játékok „dramaturgiai irányvonalainak” kijelölését Peter Ruzicka végzi, a

Schauspiel szekcióért pedig – a két-két évig tevékenykedő Ivan Nagel és Frank Baumbauer után – Jürgen Flimm vállalt felelősséget.⁶ A reformkorszak véget ért ugyan, a 2002-es program ismeretében viszont biztos állítható, hogy az új vezetés az előző vívmányaira épít, ezért – a súlypontok érzékelhető áthelyezése ellenére – nem módosít radikálisan a Festspiele jelenlegi arculatán, sokkal inkább a megújulás, az egyes művészeti formák közötti kapcsolatok kiaknázásának további lehetőségeit kutatja. A Mortier nevéhez kötődő változások tehát, amelyek a sztárkultusz és a *high society* fellegrárból a világ egyik (ha nem a) leginnovatívabb zenés színházi fesztiváljává tették a Salzburger Festspielét, minden bizonnyal folytatódnak.

A legfontosabb változás az operajátszást érintette, s előfeltételét a klasszikusok újraértelmezésében, illetve új képi világok kialakításában jelentős rangot szerzett rendezők (Robert Wilson, Peter Sellars, Christoph Marthaler, Achim Freyer, Peter Mussbach, Luca Ronconi, La Fura del Bus, Hans Neuenfels, Herbert Wernicke és mások) meghívása biztosította. E rendezők állandó foglalkoztatásának eredményeként az opera-előadások nem csupán egy-egy kuriózumnak számító produkció erejéig váltak komplex érzéki-szellemi élménnyé (amint az a nagyobb európai-amerikai operaházakban előfordul), hanem *összességében*, s ennek következtében a nézői elvárást alakító tényezővé vált a műsorra tűzött zenedrámák színpadi interpretációja. Az opera-előadások tehát a zenészek és énekesek exempláris teljesítményét kiemelő, a rendezést pedig elsősorban *ennek* megfelelő színpadi viszonyok kialakítására redukáló produkciókból a zenei és drámai történések ismert értelmezésének, illetve a színrevitel közkeletű módjának felülvizsgálatára vállalkozó produkciókká váltak. Olyanokká, amelyek nem pusztán a hallott és látott dolgok élvezetére, hanem – a színház érzéki erejét korántsem alulértékelve, inkább felerősítve – azok továbbgondolására serkentik nézőiket. Ez okozta az opera-előadások zömének standard zenekaraul szolgáló Bécsi

³ Hofmannsthal darabjának előadásáról – amely az 1922–1925 és az 1938–1945 közötti évek kivételével minden nyáron színre került Salzburgban – és annak kultúrtörténeti vonatkozásairól lásd Andres Müry: *Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920–2001 ff.* Salzburg-München, Pustet, 2001.

⁴ Vö.: Michael P. Steinberg: *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938.* Salzburg-München, Pustet, 2000. 47–138.

⁵ Max Reinhardt: *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern.* (hrsg. von Hugo Fetting) Berlin, Henschelverlag, 1989. 220.

⁶ A „Dramaturgische Leitlinien 2002–2006” című szöveg a fesztivál honlapján (www.salzburgfestival.at) olvasható.

Filharmonikusokkal kirobbant konfliktust is, hiszen a zenészek feladata már nem a repertoárjukon lévő művek korábban elsajátított minták alapján történő megszólaltatása volt, hanem az adott színházi emberekkel összhangban dolgozó, adott karmester interpretációjának kivitelezése.⁷ A mára egy személyes intézménnyé vált maestrók (Christoph von Dohnányi, Lorin Maazel, Claudio Abbado stb.) mellett pedig jelentős szerep jutott a sajátos zenei akcentusuk alapján híressé vált fiatalabb karmestereknek is (többek között Kent Nagano, Sylvain Cambreling, Esa-Pekka Salonen).

További jelentős változás, hogy a modernség kiemelkedő zeneművei (Richard Strauss operáitól eltekintve), amelyek korábban nem játszottak centrális szerepet a fesztivál műsorán, a kilencvenes években különleges hangsúlyt kaptak. Debussy *Pelléas et Mélisande*, Bartók *A kékszakállú herceg vára*, Busoni *Doktor Faust*, Berg *Lulu*, Janaček *Katja Kabanova*, Ligeti *Le Grand Macabre* című operáinak előadásait olyan ősbemutatók egészítették ki, mint Luciano Berio *Cronaca del luogo* vagy Kaija Saariaho *L'amour de loin* című alkotásai. Tíz év alatt mintegy huszonöt, Salzburgban addig nem játszott zenedráma került színre: az említettekén kívül olyan 19. századi művek, mint Berlioz (méltatlanul kevés figyelemben részesített) *Les Troyens* című operája, valamint olyan meghatározó 17. és 18. százai művek, mint Monteverdi (a régi zene iránti érdeklődés felerősödésével mindinkább népszerű) *L'incoronazione di Poppea* vagy Gluck *Iphigénie en Tauride* című operája.⁸ Ebben voltaképp a fesztivál orientáló szerepe nyilvánul meg, amennyiben a zenés színházi kánon „tartós”, azaz jóformán valamennyi operaház műsorán szereplő darabjainak folyamatos újraértelmezésén túl a kánon bővítését is igyekszik végrehajtani. A Festspiele ugyanakkor nem a „pusztán” új vagy kevésbé ismert zeneművek előállításában érdekelt, hanem releváns értékek teremtésében, amit jól példáz a *Saint François d'Assise* – 1998-as felújításakor már az évtized csúcspontjaként hirdetett – 1992-es bemutatója. Olivier Messiaen operája épp a színrevitel által nyert olyan értéket, amely erősen hozzájárult jelentőségének meg-

értéséhez, illetve más színházakban való műsorra kerüléséhez. Azaz színpadi és zenei értelmezése révén vált kanonikussá, ami egyben megvilágítja a kánonbővítés (egyáltalán a kánonalkotás) mechanizmusát is, amely nem pusztán hozzáadásból áll, hiszen a kánonba beemelt mű szükségképpen megköveteli a kánon átalakítását. Az említett salzburgi bemutatók lényegében ezt az átrendezést hajtották végre, ami különös figyelmet érdemel a *Musiktheater* mai állapotában, amikor a nagy operaházak is általában csak ugyanannak a szűk kánonnak a darabjait alternálják, többnyire múzeumi jelleggel. Úgyhogy az eltérő énekesi és alkotógárda, illetve a két évszázaddal ezelőtti gyakorlattól eltérően már nem standard, nem a raktárból előkerült, hanem frissen tervezett díszletek és jelmezek *ellenére* a nézőnek mégis az a benyomása támad, mintha mindenfelé ugyanazokat az elemeket variálnák, s ugyanazokat az előadásokat játszanák. Mortier szerint „olyan kánonra van szükségünk, amely megmutatja, hogyan élünk, hogyan tudjuk kezelni a nyilvánosság felbomlását”, s amely tükrözi a klasszikus örökséghez való viszonyunkat, illetve azt, ahogyan a magas kultúrát definiáljuk.⁹ Az elmúlt évtized salzburgi opera-előadásainak többsége pedig épp ilyen reflexiós pontot próbált kínálni, nem az egyes művek (nem ritkán) örök(nek tartott) értékei, hanem azok kortárs relevanciája után kutatva.

Az utóbbi évek fesztiváljainak fő sajátossága a dramaturgiailag megtervezett program lett, amely minden évben egy bizonyos tematika köré csoportosította a műsorra tűzött darabok java részét. 1999 nyarán például az európai kultúrtörténet olyan mitikus figurái biztosították a műsor centrifugális erejét, mint Faust és Don Juan, s így került párhuzamosan bemutatásra Busoni *Doktor Faust* című zenedrámája, Berlioz *La damnation de Faust* című dramatikusan legendája, a Goethe drámájából készült *F@ust Version 3.0*, Mozart *Don Giovanni*, illetve Berg *Luluja*, amely a férfi-női vonzó- és pusztító erő problematikájának tágabb körébe emelte a szűkebb témát. 2000-ben pedig a „Trója és a szerelem” címmel definiált tematika keretében volt látható Gluck *Iphigénie en Tauride*, Berlioz *Les Troyens*, Mozart

⁷ A konfliktusról lásd *Abschied mit Schweiß und Blut*. (Gérard Mortier im Gespräch mit Reinhard Kager) *Bühne*, 2001/7–8. 33.

⁸ A tárgyalt időszakról készült legteljesebb, kétkötetes kiadvány (amely a koncertekre, az előadásokra, a fellépőkre és az alkotókra stb. vonatkozó összes információn túl a legfontosabb résztvevők véleményét is közli): *Das Neue, Ungesagte. Salzburger Festspiele 1992–2001*. Salzburg, Zsolnay Verlag, 2001.

⁹ Idézi Jürgen Kesting: *Zwischen europäischem Zentrum und regionalem Terrorismus*. *Opernwelt*, 2001/8. 18.

Idomeno, Offenbach *La belle Hélène* című zeneműve és Cherubini *Médée* című operájának koncertszerű előadása, s a témát Mozart *Così fan tutte*, Wagner *Tristan und Isolde* és Saariaho *L'amour de loin* című operája tágitotta ki a szerelmi ön-kivülről problematikájának irányába. E tematikák révén a műsorra tűzött darabok olyan erőterbe kerülnek, amely speciális kapcsolatok kialakítását teszi lehetővé, így módon árnyalva, több nézőpontból is megvilágítva bizonyos problémákat. Azaz egységbe rendeződnek az adott művek – eltérően az egyre inkább kulturális hipermarketekké váló vidéki nagyszínházaktól, amelyeknek bérletrendszerében a prózai előadások mellé operát, operettet, sőt koncerteket is vásárolhat a néző –, ám egységük mégis a heterogenitást artikulálja.¹⁰ Mindez a megszokottól eltérő érzékenységet alakít ki a nézőben – olyat, amely kérdések és válaszok le nem zárható, hiszen az aktuális előadásokban is tovább játszott játékaként képes felfogni a zene- és drámatörténet egységét –, amihez hozzájárulnak még a páratlanul gazdag szöveges és képi anyagot tartalmazó műsorfüzetek.

Minden bizonnyal a közönséggel szemben megnövekedett „elvárásoknak” tudható be, hogy az elmúlt évtizedben tizenöt évvel csökkent az ünnepi játékok látogatóinak átlagéletkora, amely persze még így is körülbelül ötven éves kort jelent. A huszonhat éves kor alatti nézők számára rendszeresített (párszáz schillinges) *Jugendkarten* ellenére azonban a belépők árai ma is igen magasak, ami finansziális követelmény, hiszen a fesztivál költségeinek 70%-át saját forrásból, a jegyek és a közvetítési jogok eladásából, illetve szponzorok, mecénások, patronáló tagok révén kell fedezni.¹¹ A fölöttébb drága belépőket (a legmagasabb kategóriában árusított jegyek ára nyolcvanötezer forintnak felel meg) megfizetni képes közönség összetétele tehát nem változott lényegesen, miközben megújult a műsor és az előadások jellege. Valószínűleg ezért nem változott meg Mortier ama elképzelése, hogy a fesztiválra épülő művészeti és intellektuális központot hozzon létre Salzburgban: nem kapott hangot az elképzelést felkaroló politikai akarat – amely persze (már így is tekintélyes, három és fél milliárd

forintnak megfelelő) szubvenció növelését vonná maga után –, így a Festschpiele továbbra is elsősorban gazdasági tényező marad a város számára.¹²

A 2001-es ünnepi játékokon ugyanolyan súllyal szerepeltek Shakespeare drámái, mint a kilencvenes évek eleje óta majd minden évben, hiszen az angol szerzőt még Peter Stein állította a fesztivál nem-zeneszekciójának középpontjába. Stein egyik salzburgi érdeme kétségkívül a drámanak a programba történő erőteljes integrálása volt, amelynek következtében a tematikák meghatározó elemévé váltak a „prózai” előadások. Ugyanakkor Stein egy Shakespeare-ciklus rendezésébe kezdett, amelyből csak a *Julius Caesar* (1992), illetve az *Antonius és Kleopátra* (1994) került színre, s mindkét produkciót erős bírálatok érték. A kritikák főként az előadások „színházi” karakterét, a szövegmondás értelemkövetítő erejébe fektetett túlságosan is nagy bizalmat kifogásolták. Lényegében azt a színházi konzervatívizmust, amely a legnevesebb németajkú színészek – a Sziklalovarda önmagukban is imponáns falai között kevés eszközzel zajló – játéka ellenére sem tudta igazolni a két római darab színrevitelének létjogosultságát. Stein muzeális Shakespeare-rendezéseivel szemben, amelyek a megőrzést és felmutatást célzó hofmannsthalit tradíciót folytatták, az 1998 után színre vitt Shakespeare-előadások épp e tradíció érvényességét vonták kérdőre. Stefan Bachmann 1998-as *Troilus és Cressidája* (a Theater Basel társulatának előadásában), Luk Perceval 1999-es *Schlachten!* című rendezése (a hamburgi Deutsches Schauspielhaus színészeivel) és Martin Kušej 2000-ben színre került *Hamlet*-rendezése (a stuttgarti Staatstheaterrel közösen) nem a Stein salzburgi Shakespeare-rendezéseire jellemző „monumentális történelemfelfogást” artikulálták, hanem olyan kritikai szemléletmódot, amelynek alapjául a jelen szociokulturális viszonyai szolgáltak, s amely nem hagyta érintetlenül a dráma nyelvét sem. (A tizenkét órás *Schlachten!* például a két királydráma-tetralógiából Tom Lanoye által készített, hatrészes drámaciklusra épült. Az előadásban azonban nem Shakespeare sorai hangzottak el új kiszereelésben, hanem shakespeare-i ihletésű, teljes egészében új

¹⁰ Vö.: Parsifal geht auf Reisen. (Ein Gespräch mit Gérard Mortier) *Theater Heute*, 2001/8–9. 4–9.

¹¹ Az adatok az alábbi kiadványból származnak: *Salzburger Festschpiele. Vor und hinter den Kulissen*. Salzburg, Druckerei Roser, 2000. 38.

¹² Vö.: Weggang mit Erleichterung, aber kein Blick zurück im Zorn. (Gérard Mortier im Gespräch mit Werner Thuswaldner) *Salzburger Nachrichten*, 21. Juli 2001, Sonderbeilage, 13.

szöveg született, amely jóformán a nyelvben játszotta le az egész drámát, miközben megmutatta a nyelv drámáját is. Az első darab – *Richard Deuxième* – feszes felépítésű, francia kifejezésekkel átszótt beszédei a ciklus végére – a *Dirty Rich Modderfocker der Dritte* című darabra – angol-német keveréknyelven megfogalmazott, káromkodással teli mondatokra, végül mondattöredékekre estek szét. A tökéletesen legitim hatalom világából a tökéletesen illegitim hatalom világába jutva a nyelv széttöredezett, és szitkozódó kiáltások halmazává vált.)

A hamburgi Deutsches Schauspielhaus által 2001 nyarán színre vitt *Macbeth* szintén a shakespeare-i tragédia erőteljes nyelvi és dramaturgiai átdolgozását hajtotta végre, aminek következtében egy szünet nélkül játszott, százharmincöt perces előadás született. A produkció játékidéje tehát megegyezik egy mozifilm (manapság már-már átlagos) hosszával, a színpadi történések pedig egy akciófilm jellegzetességeit mutatják. Calixto Bieito rendezése ugyanis a mai alvilág egyik klánjának önmagát felszámoló cselekedeteivel hozza összefüggésbe a darab szereplőinek Skócia trónjáért folytatott küzdelmeit. A véres események ily módon (akár a TV-híradókból, akár a filmekből) ismerős jelleget nyernek, s ezt erősíti a mindennapi környezet folyamatos látványa is. A háromrészes játéktér elülső felén, a narancssárga mintákkal tarkított padlón három hófehér műbőr ülőgarnitúra áll, előttük múmárvány borítású dohányzóasztalok hamutállal, mellettük pedig egy-egy állólámpa, illetve pálma, porcelántigris és akvárium. A hátulsó, rámpával elválasztott térfélen hűtő, illetve étel- és ital szekrény, a fölötte elterülő térrészen pedig egy szintetizátor kap helyet. Barbara Ehnes díszlete – a Shakespeare-játás történetében először az 1920-as években elterjedt eljárásnak megfelelően – mindvégig egységes marad, hiszen a fő elemei nem változnak az előadás folyamán, de egységet biztosít számára az is, hogy a három térrész (amely egy vertikális világkép különböző részeinek is megfeleltethető *lett volna*) egyaránt gyilkosságok helyszíne lesz. A részben családiás, részben irodai hangulatot árasztó tér annak a klánnak a felségterületeként funkcionál, amelynek tagjai teljes egészében itt élik életüket (annak legintimebb pillanataitól a tárgyalásokon át a közös dáridóig), úgyhogy a tíz felnőtt és tíz gyerek alkotta öt család, plusz az egyedülálló Lenox élete szinte egymástól elválaszthatatlanként jelenik meg.

A kollektív együttlét ereje leginkább az előadás első negyedében válik érzékelhetővé – a játék ugyan

szünet nélkül zajlik, a tempó- és ritmusváltások mégis jól elkülöníthető részeket jelölnek ki benne, amelyek egybeesnek a darab egyes felvonásaival, kivéve az utolsó két felvonást összefogó negyedik „részt” –, amely lényegében egyetlen mulatság képeit alternálja. A Duncan megölésére tett előkészületekig tartó jelenetsorban – amelynek kezdetén a gyerekek vad rohángálása és rollerezése közepette Lady Macbeth (a túsarkú fekete csizmát, bőr miniszoknyát és feszes blúzt viselő Anne Tismer) chipset tölt az asztalokra, a férfiak pedig egy pálmafás tengerpart óriási képét állítják a háttérbe – az összes szereplő együtt ünnepel, s hangos ének- és tánctételek között hangzanak el a dialógusok. A Lady monológja a többiek csoportos fényképezésével, Macbeth (a fekete bőrkabátos, fehér pólós és farmeres Andreas Grothgar) „If it were done, when 'tis done” kezdetű monológja pedig a Lady és Duncan (a barna hosszukabátot, szarukeretes szemüveget viselő Roland Renner) erotikus táncával párhuzamosan zajlik a bal oldali ülőgarnitúránál. Az első felvonás történései, így Cawdor ezúttal megjelenített kivégzése is, tehát egy olyan, túl hosszúra nyúló parti eseményeibe ékelődnek bele, amelyhez Banquo (Michael Neuenschwander) szolgáltatja a zenét, és amelyből csupán Seyton (a jellegtelen, virágos kisruhát viselő Jeanette Spassova), azaz (itt) Rosse barátja igyekszik kimaradni. Mivel az előadás eliminálja a transzcendencia síkját (a vész-banyákat) és az arra történő utalásokat, a társaság különcként viselkedő Seyton jövendőli meg Macbeth gyors felemelkedését (csillagszórókkal a kezében, mikrofonba bűgva szavait, mintha ünnepi köszöntőt mondana), majd Duncan megölése után is ő jósol tenyérből Macbethnek. Az első jövendölést senki nem veszi komolyan: egy pillanatra megdermed ugyan a mindent halló kompánia, de aztán ugyanolyan hangulatban folyik tovább a vigalom. Az előadásban tehát a „kivülálló” Seyton veszi át a bosszorkányok szerepét, Lady Macbeth pedig jóformán azok megtestesülésévé válik hisztérikus ordításai, tomboló sírógörccsei és eszelős pillantásai révén. Az asszony frigiditása kezdettől fogva érzékelhető, hiszen a férje kinevezése fölött érzett boldogság állapotában is eltaszítja magától az őt túl hevesen simogató Macbethet, aki így sajgó ágyékát fogva, a dohányzóasztal alá görnyedve kezd bele a monológjába. Macbeth rémlátomásai után is aludni küldi elgyötört férjét, s miután lefejt karját a derekáról, banánt nyom a kezébe, majd sirva elvonul. Az előadás tehát láthatóvá teszi Macbeth szexuális

frusztrációját, amely egyben motivációval is szolgál a feleségétől való teljes elhidegülésre.

A Duncan meggyilkolását tartalmazó „rész” csendesebb, mint az előző, hiszen egyetlen zeneszám sem hangzik el benne, a tempója viszont jóval gyorsabb, ami a Macbeth házaspár végletes zaklatottságának köszönhető. A két színész szüntelen mozgásban van: a gyilkos eszközként használt csavarhúzóval szaladgálnak az előtér és a felső térrész hátulja között (ahonnan Duncan szállása a szabadba nyílik), s még egyhelyben állva is (Macbeth enyhén előre, a Lady pedig hátradólva) remegnek. Az őrült tempót tovább fokozza a részegen malackodó férfiak megjelenése, a gyilkosság kiderülését követő újabb vérontás (Macbeth megöli a Duncan álmát rosszul vigyázó Donalbaint), valamint az állandó, haragos és fájdalmas kiabálás. A harmadik „rész” aztán az elviselhetetlenségig fokozza a tempót, hiszen újra a társaság féktelen mulatozását látjuk: az égőkkel, virágokkal díszített térben a felnőttek fürdőruhában fociznak és táncolnak, a gyerekek pedig gumimedencében pancsolnak, miközben hangos zene szól. A párbeszéddek a strandparti (amelyhez ironikus háttérrel biztosít a pálmafás tengerpart képe) meg-megélenkülő mozzanatai között, a grillen sült kolbász eszegetése közben hangzanak el, a hatalomra jutott Macbeth piknikké transzformált vacsorájának csúcspontján pedig a kompánia jókedve az őrjöngésig fokozódik. A zene üvölt, mindenki tombol (Macduff például a fecskéjébe dugott sörösüveggel megerősokolja a pálmafát), az eszeveszett iramot pedig Banquo meggyilkolása ellenpontozza a felső térrészen: Rosse (a Rosse feliratos pólót viselő Robert Dölle) csak hosszas küzdelem után tudja egy zacskóval megfojtani Macbeth „ellenségét”. Ezt követően Banquo szelleme nem materializálódik a színpadon, hiszen Macbeth egy részeg vetélkedő (a kellőképp széditő pezsgőzés, egy lábon ugrálás és gyors helycserék sora) után elesve először Lenoxba (Michael Tregor), majd Rosséba, végül Macduffba (Max Hoppe) látja bele a véres Banquót.

Az előadás tempója csak akkor lassul le, amikor a kínosan végződő piknik után a feldúlt Macbeth, sétálomagnóval a fején, bal oldalt leül relaxálni, a Lady pedig sirva lefekszik a jobb oldalon. Az ezt követő jelenetek (így Lady Macduff és négy gyerekének meggyilkolása is) kifejezetten lelassítottak,

az előadás utolsó negyedórája pedig az ötödik felvonás dialógusainak montázsra, három szereplőre koncentrálva. Amíg Macbeth a felső szinten futkos körbe-körbe, hogy önmagát végképp kifárasztva álmatlanságára gyógyírt találjon, addig lent egyre inkább Seyton veszi át az uralmat. A narancssárga estélyiben tetszelgő nő a holtfáradt, tébolyult Ladyt addig itatja, amíg az sűrű hányásrohamok után mozdulatlanul nem merevedik a földön. Macbeth utolsó monológja után pedig, amelyet a férfi a kánapén ülve, karjában felesége összehányt holttestével, halkán és kimérten mond el, ketchupös zsömlét ad a kezébe. E mozzanat azzal a korábbi képpel áll párhuzamban, amelyben (a Duncan megölését követő jelenetsor végén) Lenox egy nagy adag ketchupös hot doggal monologizált, s az erőszakos halál ténye, amelyet az öntet színe üjfent a tudatunkba idéz, így kerül le végleg a trivialitás szintjére. A teljes tönkremenetel képeit újabb gyilkosság zárja, de nem Macbeth, hanem Malcolm halála. A bársonyzakós, táncoló járású, kocsikulcsot pörgető diszkókirályból a hatalom leendő birtokosává tett fiú (Matthias Bundschuh) éppen darabzáró beszédét mondja, amikor Macbeth hirtelen felindulásában lelövi, mivel Macduff eldobja pisztolyát, s hiába kérleli, nem hajlandó harcolni vele. Macbeth történetének vége nyitva marad, hiszen a vérontást követően elhangzó „Mein Name ist Macbeth” kijelentés után, amely nem eltörli, inkább megerősíti a címszereplőnek az előadásban nyert identitását, mindenki távozik a színpadról.

Látható tehát, hogy Bieito rendezése a klasszikus dramaturgius szöveg aktualizálására vállalkozik, ám eltér attól az eljárástól, amelyet a színházi modernségnek a Shakespeare darabokat először „kortárs” kontextusba helyező alkotói alkalmaztak. (H. K. Ayliff és Barry Jackson 1928-as, londoni *Macbeth*-je például a tíz évvel korábban véget ért háború csatáit idézte, ám a katonai egyenruhák, a gépfegyverek és a gránátrobbanások csak a külszín tartozékai maradtak, hiszen a szöveg érintetlenül hagyása miatt az előadás nem tudott válaszal szolgálni arra a banális kérdésre, hogy hogyan kerül Skóciába az első világháború.¹³) A mai kontextusba helyezés Bieito *Macbeth*-je esetében nem korlátozódik a manapság divatos ruhák (a Mercé Paloma jóvoltából a pénz és az ízlés diszkrepanciáját felfedő jelmezek)

¹³ Vö.: Dennis Kennedy: *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. 112.

felöltésére, hanem a nézők számára ismerős viszonyrendszerbe állítást jelenti, ami szükségképpen maga után vonja a szöveg „idegenségét” biztosító összetevők felszámolását. Tilman Raabke dramaturgi munkája ezért elsősorban a Skóciára és a történelmi helyzetre vonatkozó utalások, illetve az archaikus világkép szövegbéli nyomainak eltüntetését célozta, a rendezés pedig az egy helyszínre (s közvetlenül a nézők elé) koncentrált játék megszakítások nélküli, „filmszerű” karakterének kialakítását. E karakter pedig a naturalista színház kerekeit is szétfeszítő naturalizmus alkalmazásának eredménye, hiszen az előadás számos olyan jelenetet tartalmaz, amelyeknek szokatlanul „eles” jellege és színházi látványa már nem csak sokkoló erővel bír, hanem a beleélés teljes kibillentését szolgálja. Ilyen például Lady Macbeth és négy gyerekének meggyilkolása, amelyet Rosse hajt végre: miután forró kávét önt az anya arcába, megfojtja a lányokat (egyet a plüssmacijával, kettőt vízbe), vasalózsínórral megöli a sikoltozó nőt, cigarettára gyújtva megkeresi az elbűjt kisfiút, és egy kólastíveggel agyonveri, végül a Lady bugyijában nyúlkalva, suta leckét ad nekrofiléből. De ilyen Lady Macbeth halála is, amely a Seyton által beadott folyadék hatására következik be (azaz szintén gyilkosság): a hányás pedig ezúttal nem merül ki az ökredezés imitálásában, hanem valóban, többször is megtörténik, úgyhogy az asszony szó szerint saját váladékában vonaglik az ülőgarnitúra előtt, amely teljesen beszennyezi alig fedett, vékony testét. Az e jelenetek láttán érzett undor „feloldja” a nézőt az erőteljes identifikációra épülő színészi játék által kiváltott empátia hatása alól, hogy a játék mibenlétének, létrejöttének reflexiójára készítse. A produkció legteátrálisabb jelenetei, mint például az euforikus strandparti, pedig elemelik a játékot a szimulált valóság szintjéről, s önmaguk tisztán színházi jellegét domborítják ki. Ezt teszi az előadás végső mozzanata is, amelynek során (a már idézett, utolsó mondat után) Macbeth leül a bal oldali ülőgarnitúrára, és énekelni kezd, kisvártatva pedig az összes szereplő, így a földről mosolyogva felkelő felesége is csatlakozik hozzá. A közös dal, amely fennen hirdeti, hogy „death is not the end”, az andalító muzsika, illetve az egymás mellé húzódozó szereplők explicit módon is leleplezik a korábban látottak játék-jellegét – vagyis megtörténik az, ami egy akciófilm végén sohasem.

A színházi naturalizmus konvencióin messze túlmutató játék zajlik a fesztivál másik Shakespeare-előadásában is, ám olyan környezetben, amely a tér

kialakításának naturalista sajátosságaival bír. Christoph Marthaler *Vízkereszt*-rendezése (a Schauspielhaus Zürich vendégjátékában) konkrét helyszínt idéző, épített díszletet, illetve bebútorozott színpadot használ, a Marthaler állandó tervezőjének számító Anna Viebrock scenográfiai megoldásai révén azonban mégsem Illyria egyes részeit látjuk, hanem olyan „kettős” teret, amely egyformán emlékeztet színházteremre és hajóra. Az egységes díszlet fő eleme a színpadot félkörívben kettészelő, frontálisan látható mellvéd, amely páholsorra és hajófedélzetre is emlékeztet. A széles vízi jármű képzetét erősítik a (világosabb) felső szint fehér falai és ajtói, illetve a (sötétebb) alsó szint faborítása, szűk feljárói és a hátul forgó kis propellerek, ugyanakkor a tér lényegében szimmetrikus a nézőtérrel, noha részleteiben eltér attól. Az előadás persze nem hagy kétséget a felől, hogy a dráma történései ez esetben hajón zajlanak, a teátrum képzete azonban rendre fölerősödik a „színház a színházért” pillanataiban. E sajátos mozzanatok – amelyek egyébként Marthaler mindegyik rendezésének fő szervezőerejévé válnak – elsősorban dalokhoz, azaz énekléshez kötődnek, s igen szép számmal ékelődnek az előadásba, meghatározva annak hangulatvilágát és értelmezhetőségét.

A produkciót teljesen „átitítja” a zeneiség: a muzsikából és annak túlzásaiból, amelyre a darab legelején a Herceg szólít fel („If music be the food of love, play on, / Give me excess of it”) itt öntörvényű kifejezőeszköz lesz, amely az érzések fokmérőjeként funkcionál. A zene jelenti a kezdetet, hiszen az előadás elején, egy hosszan kitarított, statikus képben (az összes szereplő mozdulatlanul ül a színpad különböző részein) halk éneklés hallatszik, a véget pedig a csend, a zene „halála”, s e két kiszögellési pont között a muzsika jóformán a történések fő hordozójává válik. A rendezés persze nem (csak) a Bohóc darabbéli dalaira fektet különleges hangsúlyt – noha az énekmester itt is kétségkívül Feste –, hanem olyan éneketbétéket iktat az események sorába, amelyeknek alapját (az ír és francia népdaloktól kezdve Mahler *Das Lied von der Erde* című szimfóniájának tenorszóloján át Tommy Jones & The Shandelles *Crimson and clover* című slágeréig) számos, egymástól igencsak eltérő hangvételű dal képezi. A dalok nem musicalesítik az előadást, sokkal inkább annak cezúráiként szolgálnak: a ritmusváltást és ama játék folyamatos újjászerveződését biztosítják, amelynek nevesített szereplője lesz a (szintetizátoron, elektromos csellón

és trombitán) játszó három zenész. Közülük is főként a fehér farmerben, világoskék pólóban, bakancsban trombitáló Fábán (Lars Rudolph) kap nagy szerepet Nemes Böffén Tóbiás mulatságaiban, amelyek persze ugyanabból a melankóliából indulnak ki, s ugyanabban végződnek, mint a többi jelenet. Az énekbetétek hol e csüggedtség manifesztációit jelentik, hol pedig kitörési pontokat: rendre megerősítik a teljes lehangoltság állapotát, ám újra és újra ki is ragadnak belőle. A jelenetek voltaképp statikus helyzetből, végletesen nyomott hangulattól, egy-egy dalból születnek meg, egy-egy dalban és végletesen gyors, inadekvát mozdulatokban csúcsosodnak ki, majd visszatérnek a kiindulási pontjukhoz. Mindez olyan benyomást kelt a nézőben, mintha nem is egymásra épülnének: az idő múlását (éppúgy, mint egy hajót során) a fények változásán túl szinte semmi sem jelzi, a helyzet (az állandó leülések, a nyugalom hosszadalmassága miatt) lényegében változatlanul tűnik, az érzelmi zavarok pedig teljességgel megoldhatatlannak. A dalok egy része épp e zavaroknak, más részük a standard állapotnak ad időszakos kifejezést, hiszen a színészek arca többnyire kifejezéstelen.

A színészi játékot ugyanis korántsem a realizmus, és főleg nem a lélektaniség igénye határozza meg, sokkal inkább a stilizált gesztusok és mozdulatok. A rendezés nem törekszik a dramatikus helyzetek (érzékeltetővé tett) motivációk általi hitelesítésére, amit jól mutat a formális proxemika is: Orsino (André Jung) és a fiúruhába bújó Viola (Judith Engel) dialógusa (I/4) során például a férfi az alsó szint bal, a lány pedig annak jobb szélén foglal helyet, így távolról, ráadásul vontatottan hangzanak fel a replikáik. Később Viola és a Bohóc (Graham F. Valentine) egymástól alig két méterre ülve, mégsem egymás, hanem mereven a közönség felé tekintve bonyolódnak intenzív szócsatába (III/1). Mindkét párbeszéd szokatlan felállásban, a szituáció igazolására és a viszonyok tisztázására tett törekvés bármiféle jele nélkül hangzik tehát el: azaz pusztán elhangzik, alapvetően eltérő ritmussal, közelségben. A Bohóc és Mária (Olivia Grigolli) is féktelenül hadarják I/5-beli dialógusukat, miközben egy óriási skót szoknyában, egymáshoz bújva, és a nézők felé vigyorogva, előre-hátra mászkálnak. Az Olívia (Karin Pfammatter) és Viola dialógusa közben beáll fordulatot (a nő beleszeret az áluhás lányba) sem a mimika jelei jelzik, hanem a pozíciók változása: miután a méltóságteljesen ülő Olívia fellebbentette fátylát az előtte álló, s őt kérlelő lány

előtt, lassan helyet cserélnek. Csupán a megváltozott testhelyzet jelzi tehát Viola „felülkerekedését”: most már a lány ül (mégpedig kissé pökheni módon), s a grófnő áll előtte. Közvetlenül e találkozás előtt persze Viola és ikertestvére „hasonlósága” válik láthatóvá egy némajátékban: Viola és Sebastian (Markus Wolff) halk trombitaszóló hangjaira elő-rejönnek, háromszor megfújják és hátrafésülnek a hajukat, lassan kigombolják, leveszik, megcserélik és begombolják a zakójukat, majd ugyanolyan nagy, szarukeretes szemüveget tesznek fel, miközben egyhelyben állva enyhe körmozgást végeznek a testükkel. A testvérek „hasonlóságát” nem külső megjelenésbeli azonosságai jelzik a néző számára – úgyhogy az előadás nem is tartja szem előtt a rokon vonásokat –, hanem teljességgel identikus mozdulataik, ám azt is csak ebben az elnyújtott képben. Viola átöltözését egy erre hajazó kép mutatja meg nem sokkal korábban: a szorosan egymás mellett álló Kapitány (az ősz szakállú, fekete hajókapitányi öltözetet viselő Marcus Burhard) és Viola dialógusa után a férfi megcseréli a fotelben alvó Sebastian és a lány felöltőjét, akik mindketten fehér inget, sötétkék zakót és nadrágot viselnek.

Sebastian egyébként az előadás első (a darab második felvonásának végéig tartó) része alatt szinte mindvégig a színen van: előbb egy karosszékekben ül, majd jelenete (II/1) közeledtével bőfogni kezd, lábánál fogva a mellvéd korlátjára akasztja magát, s víz ömlik a szájából, a jelenete után távozva azonban beüti fejét a feljáróba, s elterül a padlón. A többi szereplő (akárcsak egy hajó unatkozó utasai) szintén állandóan jön-megy a térben, s a jelenetein túl is gyakran a színpadon tartózkodik: némán ülve, fekve, olvasva, vagy más tevékenységet végezve. Antonio (Oliver Wronka) például a legváltozatosabb (ál)öltözetekben hatol be a térbe: hol felülről ereszkedik fejfelé az alsó szint hátuljába, hogy kommandósként szemrevételezze a terepet, hol pedig hosszú álhajjal, bajusszal, napszemüvegben rohan Sebastian megmentésére. A burleszk határát súroló jeleneteit Böffén Tóbiás (a hatalmas felsőtestén lepedőnyi nagyságú kardigánt viselő Josef Ostendorf) és Keszeg András (Oliver Mallison) sok-sok gaggel – és „anarchisztikus” életmódjukat leplező olyan poénokkal, mint „Égalité, Fraternité, Fuchssee” – teli jelenetei egészítik ki, amelyeknek többsége a *Vízkereszt* más előadásaiban megszőkott, dinamikusan komédiázó játékmódtól eltérően kifejezetten statikus. A merev részegség állapotából induló, s abba visszahanyatló epizódok mégsem

mentesek a turbulenciától, amelyet olyan mozgás-sorok jeleznek, mint például a két férfi többször is előforduló „birkózása”: a dőlő Tóbiást András próbálja megtartani, ám az óriási test ráesik, úgyhogy mindketten a földön forognak, mígnem András kiterül, Tóbiás pedig feláll. De ilyen Tóbiás „bokszeccse” is, amikor a rátamadókat Bud Spenceri pofonokkal teríti le, majd mind a négy férfit felpakolja a korlátra. E verekedés az előadás leginkább bohózati jelenete, amelyet hiába próbál megfékezni a *Derrick* zenéjére, „Entschuldigung, Polizei!” felkiáltással érkező Kapitány, az éppen Sebastiant bántalmazó Tóbiást csak Viola tudja két vállra fektetni. Erősen bohózati hangvétel jellemzi továbbá az egyszerű szürke öltönyt, sötétített szemüveget viselő Malvolio (Ueli Jäggi) megcsúfolásának jeleneteit is. Az első rész végén Fábian, András, Mária és Tóbiás szorosan egymás mellett ülve, fentről dobják le a hosszú kötélhez erősített levelet, s (mintegy horgászás közben) arcukra fagyott vigyorral, mereven előre tekintve figyelik, hogyan hat Malvolióra a csali. Malvolio voltaképp a hajó elsőként szerencsétlenül járt utasa: neveltséges beugratása után a Bohóc életmentő dalba kezd („Throw out the live-line, / Someone is drifting away”), amelybe kiszáradva mindenki bekapcsolódik, s a közös éneklésre megy le a függöny. A második rész ugyanezzel a dallal kezdődik, ekkor azonban a megcsúfolás már erősebb (de egyben komikusabb is): Malvolio szemüvegét leveszik, a „megvakult” férfit ide-oda dobálják, megtalicskáztatják, sárga harisnyájával betömik a száját, majd az egyik ülés alatti fiókba zárják. Az előadás vége persze nemcsak Malvolio, de a többiek számára sem hozza el a megoldást, hiszen itt formálissá válik. A negyedik felvonás utolsó jelenete után hajókürt szólal meg, fények villódnak, s (miután mindenki kellő mennyiségű alkoholt öntött magába), az összes szereplő gyorsan helyet foglal a színpad különböző pontjain. A kép ezután megmerevedik: a dialógusokat a hangszórókból halljuk, s a szereplők folyamatosan előre nézve csak tátognak. A jelenet szinkronizált filmre emlékeztet, ahol különválnak a kép (a látható szájmozgás) és a hang (a hallható beszéd) – a közönség úgy nézi a képet, mint a moziban, holott a szereplők ülnek úgy, mint a moziban. A Bohóc utolsó (angolul elmondott) dala után megmozdul a kép: az egymás kezét fogva, alul ülő Orsino, Olívia és Malvolio a

beálló csendben egyszerre megcserélik keresztbe tett lábukat, ám azonnal elnyel mindent a sötét.

Az előadás végén tehát a „részeg hajó” – a műsorfüzet nem véletlenül közli Rimbaud *Le bateau ivre* című versének részletét – nem köt ki, a szereplők nem érnek révbe. Marthaler rendezésében mindenki abba a melankóliába fullad bele, amelyből ugyan az alkoholos mámor vagy a szerelmi hév ideiglenesen kiragadta őket, de amelyre minden történés újra és újra, majd végleg belehanyaglott. A melankólia itt leküzdhetetlen: a cezúrák (úgy mint a dalok vagy az állandóan ismétlődő – talán a hajó új irányba fordulásának köszönhető – egyszerre történő esések) után hiába alakul újjá a játék, az események nem vezetnek sehová. Az előadás így lényegében azt a keserű hangulatot manifesztálja, amely a sok felesleges húhó alfája és ómegája: nem individuális belső késztetésekből fon szövemögötti hálót, hanem dalokból és hosszan kitarított pillanatokból. Továbbá a jelmezek és berendezési tárgyak révén olyan látványvilágot hoz létre, amely az 1950/60-as éveket idézi, mégsem aktualizálja a darab történéseit (mint Bieito *Macbethje*), csupán a kontextus révén közelíti a jelenhez. Azaz olyan „vizuális korrelatívot” teremt (Peter Brook kifejezése T. S. Eliot *Hamlet*-esszéjének „objektív korrelatív” fogalma alapján,¹⁴ amely nem távolítja el a színpadi világot a nézés jelenétől, hanem ismerőssé változtatja, miközben „lepusztultsága” révén érzéketlensé is teszi azt a „lehangoltságot”, amely Marthaler komédia-értelmezését mozgatja. E *Vízkereszt* így lesz költői pillanatokkal teli, részleteiben nagy precizitással megkomponált, teátrális játék, amelynek fő témája voltaképp maga az idő.

A 2001-es ünnepi játékok opera-előadásai – jóllehet a zenei és énekesi teljesítmény ezúttal is minden esetben kivételesen magas volt – nem részeseültek egyforma elismerésben a közönség részéről: a népszerű művek radikális újraértelmezésére vállalkozó rendezések jóval kisebb közönségsikert arattak, és (nem ritkán inkább a bírálók tanácsatlanságáról, semmint a produkciók gyengeségéről árulkodó) több negatív kritikát is kaptak. Egyértelmű sikert aratott azonban a *Falstaff* (az angol Cheek by Jowl társulat alapító rendezőjeként világhírűvé vált) Declan Donnellan színpadi és Lorin Maazelnek a partitúra bőséges nüanszait kidomborító zenei irányításával. A pozitív fogadtatás legalább

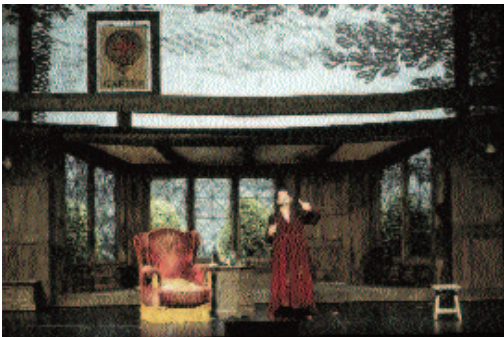
¹⁴ Peter Brook: *The Shifting Point 1946–1987*. New York, Harper & Row, 1987. 11.



Fotó: Sebastian Hoppe



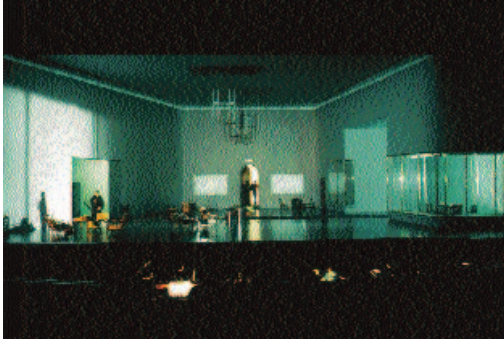
Fotó: Ruth Walz



Fotó: Ruth Walz



Fotó: Monika Rittershaus



Fotó: Ruth Walz



Fotó: Ruth Walz



Fotó: Mara Eggert



Fotó: Mara Eggert

annyira szolt a méltán rangos énekeseknek, mint a „visszafogott” rendezésnek: ez ugyan nem módosít a *commedia lirica* értelmezési hagyományán, viszont számos játéköttel feldúsított, roppant multságos produkciót hoz létre, amely Verdi utolsó operájának történéseit a viktoriánus Angliába helyezi. A Nick Ormerod tervezte díszlet ezúttal fontos elemévé váló „előfüggönyön” az angol vidékről készült metszet látható, amelynek részletei a jelenetek hátterét/keretét is alkotják. A fekete-fehér kép azonban nem csak keretet biztosít, hanem olyan kontextust, amely a legkorábbi, néha utólag kiszínezett némafilmek látványvilágához kapcsolja az előadást, s ezt erősíti még a felgyorsított (szintén e filmek kinetikus dimenzióját) idéző mozgás is. Az előadás színvilágát a fekete és fehér mellett főként a díszlet alaptónusát meghatározó barna és árnyalatai, illetve a jelmezekben visszaköszönő piros és zöld, vagyis a közfelfogás szerint a szerelem és a féltékenység (az opera szereplőit mozgó fő érzelmek) színei alkotják. Falstaff szállása például olyan, jól lehet meglehetősen sekély, mégis túl erős perspektívában látható, azaz hátrafelé „irreálisan” leszűkülő, ezért mesebelinek tűnő fakunyhó, amelyet (az opera végére szinte a lovag jelképévé váló) vaddisznófej és agancsok, valamint a Térdszalagrend címére díszítenek. A nagy ablakokon át, a barna építmény mögött és mellett zöld sövény sor látszik, közepén pedig Falstaff vörös fotelje, amely ugyanolyan színű és méretes, mint háziköntöse. Az I/2 kertjét zöldellő fák díszítik, amelyek között Alice (Carmela Remigio) olvass, Meg (Stella Doufexis) pedig zöld ruhában vörös Falstaff leveleit. Ford otthona (a II/2-ben) fagerendás, régi angol ház tágas szalonnal, ahol a feketével kivarrt és fehér csipkekendővel díszített, mély bordó estélyibe bújt Alice fogadja a lovagot. A III/2 parkjának sötét terében egyetlen, vaskos fatörzs nyúlik a magasba, a korábban zöldes és vöröses fényeket pedig felváltja az egyenletesen kék világítás. A redukált eszközökkel felépülő, mégis rendkívül attraktív színpadi világban olyan mozgalmas jelenetek váltják egymást, amelyeknek alapját a komikus sztereotípiák kelleit gazdagon és nem kevés iróniával felvonultatott, ám az operajátszás kliséitől mentes játék jelenti.

A komikum fő forrása a címszerepet alakító Bryn Terfel játéka: a Falstaff esetében szinte már kötelező, nevetséges megjelenésen túl (oldalt bodorított, őszülő haj, pofaszakáll, kackiás bajusz, sűrű szemöldök és óriási potroh) a walesi basszbariton örökös nyammogása, nyelvényjogtatása és szemfoga-

tása teszi humorossá a kövér lovag alakját. Terfel gesztusai és arcának játéka azonban mindig reakciók, azaz nem egy vénember „kellei”, hanem a vele és körülötte történő dolgokról alkotott véleményének kifejezési formái, amelyek jó adag ön-gúnyt is tartalmaznak. Segédei végletes karakterek: az alacsony és zömök Bardolph (Anthony Mee) pedánsabb, a nyúlánk és vékony Pistol (Anatolij Kocserga) pedig lezserebb, s hiába próbálja utánozni a társát – a fordított Stan és Pan egyaránt gyorsan mozog, a nagyobbik csatlós mégis lomhább, mint a kisebb. Az I/1-ben folyamatosan Falstaff körül tüsténkednek, majd levetkőztetik urukat, aki kigombolt haskötővel, szinte a kövérség szobraként hivalkodik egy piederstálon, amelyen aztán Alice jelenik meg, amikor Falstaff szóba hozza. Kisvártatva Meg is csatlakozik az asszonyhoz, s így a nézők előtt láthatóvá válik a lovag (pénz)sóvárgásának mindkét tárgya (illetve remélt csillapítója). A következő jelenetben Falstaff válik ugyanígy láthatóvá, amikor a két nő a leveleit olvassa, hiszen az első szín Becsület-monológja és a két szolga elhajtása után (darabos mozgással, seprével hadakozva) a lovag foteljébe huppan, s ott is marad, noha hátul megváltozik a szín. A két nő aztán a fotel mögött élcelődik rajta, majd Nanettával (Heidi Grant Murphy) és Mrs. Quickly-vel (Larissza Diadkova) kiegészülő kvartettjük közben tyúkot idéző mozgással követik a talapzatra kiálló, majd fel-alá sétáló, általuk persze csak odaképzelt Falstaffot. A II/1-ben Ford (Dwayne Croft) áriája közben lép elő Alice, a férfi féltékenységének tárgya, hogy büszkén állja a piederstálon férje szemrehányásait. Tehát akiről szó van, többnyire meg is jelenik, ami tovább fokozza az operának a váratlan megjelenésekből származó komikumát. A II/2 (az előadás első részének) végén például Ford tűnik fel hirtelen, mégpedig nagy csapat, fekete egyenruhás rendőrrel: a sok bobby alaposan átkutatja a házat az épp egy ruháskosárban remegő, előtte azonban cifra huzzáruhában páváskodó Falstaff után, akit nem sokára a fekete-fehér háttérbe (vagyis a Temzébe) dobnak. A rendőrök párjai a III/2-ben megjelenő „szellemalakok”, azok a színpadot előzőnlő, fekete ruhás emberek, akik késsel fenyegetve próbálják jobb belátásra bírni a bekötött szemű lovagot: a még mindig éjfél randevúra siető Falstaffot, aki persze már óriási agancsokkal a fején áll előttünk, az előző jelenetben pedig (miután vizet köpve kimászott a zenekari árokból) vacogva, fejére húzott pléddel, szemüveggel olvasta a Mrs. Quickly által

hozott levelet, majd bambán tartotta a kötögető asszonynak a gombolyagot. Az előadás végére el is készül a Mrs. Quickly által kötött, vörös-fekete sál, amely a szerelem színét a haláléval egészíti ki, s amely (a dekórummal hadban álló) Falstaff nyaka köré tekerve egy meghűléssel küzdő vénember képét vetíti elének. A lovag immár „nagyapaként” jelenik meg, aki a záró fúga alatt megterített asztal közepén ülve, kimarad a jóból: a kézről-kézre járó eszécájgból, a gyerekek által hozott étkekből egyedül ő nem kap semmit, s rémülten, egyre nagyobb lemondással figyelni az óriási társaság mulatozását. Donnellan ötletes, elegáns rendezése tehát ama kort idéző kontextusba helyezi a történéseket, amelyben az opera keletkezett, s a legelső filmekből ismerős burleszkszerűséggel láttatja őket. (Ennek egyik összetevője a felgyorsított mozgás: a nők és a férfiak egyaránt sebesen járkálnak a színpadon, jöllehet az előző csoport tagjai kisebb, az utóbbié pedig nagyobb léptekkel.) S miközben a háttérrel, amelybe persze Falstaffot is belehajtják, fekete-fehérnek mutatja, az előtérben, a kővér lovag körül igencsak színes világot kreál, lényegében meghatározva ezzel a zenedrámának a címszereplő alakjából kiinduló értelmezését.

Néhol a burleszk határát súroló karakterrel bír a szintén egyértelmű sikert aratott *Lady Macbeth von Mzensk* is, főként a Valerij Gergiev irányította Bécsi Filharmonikusok játéknak köszönhetően, amely a szereplők csúfondáros zenei jellemzésének kihangsúlyozására épül. A fiatal korában némafilmek zongorakísérőjeként működő Sosztakovics a „tragikus-szatirikus” jelzővel illetve 1932-ben írt operáját – amelyet példátlan sikerszerűsége ellenére 1936-ban betiltottak a Szovjetunióban, s *Katyerina Izmajlova* címmel átdolgozott változatának premierjét csak 1963-ban engedélyezték –, noha a tragikum első-sorban a librettó, a szatíra viszont a partitúra jellemzője. Peter Mussbach rendezése a tragikum kiemelése mellett e szatíra manifesztációjára, az előadás vizuális világában történő láthatóvá tételére vállalkozik. A brutális események szaporodásával párhuzamosan ugyanis a Klaus Kretschmer (díszlet) és Andrea Schmidt-Futterer (jelmez) tervezte látvány egyre inkább hiperbolikus jelleget ölt: az egyszerű és realiztikus képek túlzóvá és valószerűtlenné válnak, ezzel együtt pedig felerősödik a (rém)álomszerűségük. Az előadásra persze kezdettől fogva jellemző az elvontság, amennyiben nem konkrét idők és teret idéző miliókban konkretizálja az opera cselekményét, hanem abba „a szürkeségbe” helyezi,

amely fölött Katyerina, a hétköznapjait semmittevéssel töltő kereskedőfeleség, a művet nyitó monológjában lamentál. A három (középen tágabb, két oldalt szűkebb) árkáddal tagolt, óriási faltól eltekintve ugyanis üres a kavicsal beterített színpad, s éppoly hamuszürke, mint a ruhák zöme. Az üres tér, amelynek közepén tehát egyetlen tömbszerű elem áll, végig változatlan marad – jöllehet az utolsó képből eltűnik a fal, a szürkeség nem –, s legfeljebb a kórus (például a munkások vagy a száműzöttek ezüstserege) tölti meg időszakosan. Ami viszont vizuálisan állandó, az kopár és egyhangú.

A látvány monumentális – hiszen a Großes Festspielhaus bruttó 100 méter széles és 22 méter mély színpadára komponált – sivárságán még azok a színes (kék, zöld, sárga és vörös) fények sem módosítanak számottevően, amelyek az egyes jelenetek (a szereplők érzelmeinek és a zenének az) intenzitásától függően szűrődnek be a színpadra, főként a fal alá, az előtérbe és a háttérbe. A férj és a feleség, Zinovij (Leonyid Zahozsajev) és Katyerina (Larissza Sevcenko) első közös jeleneténél – amikor Borisz (Vlagyimir Vanejev) a földre, vagyis fia mellé löki az asszonyt, hogy illő módon búcsúzzon el az urától – például rózsaszín fény szűrődik be az árkádokon keresztül. A frusztrált házasság képébe ironikusan belejátszó szín a harmadik jelenetben is feltűnik: közvetlenül a házasságtörés előtt, Katyerina és Szergej (Viktor Lucsiuk) éjszakai találkozásánál önti el a fal tetejét, míg annak alja kékes árnyalatot ölt. A második jelenetben, Akszinya (Ludmilla Kazjanyenko) megerőszkolásánál vörös fények úsznak be a térbe, csakúgy, mint a negyedik jelenetben, az öreg Borisz szexuális fantáziálása közben. Az előbbi képből, a durva munkások megfeddése közben jobbra zöld, balra pedig sárga fény itatja át az előtérrel, az utóbbiban, a Katyerina ablakából kimászó Szergej leleplezése és megbüntetése során pedig szintén. A színek illetően alkalmazása az érzelmek-helyzetek párhuzamait és ellentéteit emeli ki, míg vissza nem tér mindig minden ugyanabba a szürkeségbe.

Az életszerű részletekkel – például maga Borisz dobja oda menyének a patkánymérget, amelyet Katyerina később megetet vele; a munkások ugyanúgy lökdösik a leleplezett Szergejt, mint korábban ő a meggyalázott cselédet – tarkított jelenetek elvontságát erősíti továbbá, hogy a fent és lent dimenzió „felcserélődtek”. Borisz munkásai többször is láthatatlan módon kerülnek a térbe – mintegy ötven ember, előbukkanva egy hordó vagy az oszlopok

mögül –, látható módon viszont a szereplők a fal tetejéről létrán lemászva érkeznek a térbe – mikor pedig épp egy lépcsőn tartanak fel a házba –, a pincébe zárt Szergej pedig egy kötélén himbálózik a középső árkád magasában. A „felfordulás” érzését fokozzák a Borisz halálát követően egyre elrajzoltabbá váló képek is, amelyek mintha Katyerina hallucinációi lennének. Az irreálisan magas pópa (Fjodor Kuznyecov) szinte a gyászolók fölött táncol (részeg imájába pedig dzsesszes fragmentumok szűrődnek), a halotti tort csontváz jelmezes rezesbanda kíséri, Borisz holtteste pedig hirtelen meggyullad, s nagy lánggal elég. A vad képek sorát a katonán állapotban lévő Katyerina és Szergej álmatlan éjjelének hideg képe után Zinovij meggyilkolásának brutális epizódja zárja: az előadás első részének (az ötödik kép) legvégén ugyanúgy csüng a magasban, kékes fényben a halott férj, mint korábban Szergej. Közben a süllyesztőből zöldes fény árad kifelé, Katyerina és szeretője pedig a tetem alatt állnak összebújva, némán előre meredve. A hatodik képpel aztán folytatódik a rémálom: előbb egy bohócszerű (szürke kockás ruhát viselő, keménykalapos, sétatálcás) figura találja meg Zinovij holttestét, majd a rendőrsőn játszó jelenet válik rémisztő szkeccsé. A hosszú szakállú, zöld kabátos, zöld sapkás milicisták tömege ugyanis állandó mozgásban van: még a zubbonyukhoz erősített széken és asztalkán ülve és irkálva is folyamatosan felugrálnak, masíroznak, szalaloznak az árkádok között. Az egyforma figurák mechanikus mozdulatai által a zöldes-sárgás fényben úszó jelenet haláltánc jelleget nyer, s a gyilkos szerelmespár leleplezése előtt a legszatirikusabb, egyben leginkább valószínűtlen epizóddá lesz.

Az előadás erősen absztrakcióba hajló képeinek összetettségéhez járulnak hozzá a videóbejátszások is, amelyek négyszer, a cselekmény főbb fordulópontjainál vetülnek rá a színpadkép egészére. A második jelentben, a munkások erőszakos kavalkárdja, illetve Katyerina és Szergej birkózása után homályosan mozgó tömeget látni, a következő jelenetben, a szerető testi együttléte alatt pedig fogaskerekek és dugattyúk működését. A hatodik jelenetben, a férj holttestének fölfedezésekor úgy tűnik, mintha egy utca közeledne, a kilencedik jelenetben, Katyerina utolsó emberölése és öngyilkossága előtt pedig emberek távolodnak el mindinkább a felvételeken. E mozgó képek betöltik a mozdulatlan színpadot, s feloldják annak konkrétságát, így távolítva el végképp a „kibicsak-

lott” realitás szintjéről. Az előadás azonban megdöbbentően tiszta és reális képpel zárul: a fal felemelkedése után szürke rongyokba öltözött emberek hosszú sora vánszorog be a háttér félhomályába, majd lassan letelepszik az előtér világosságában. A mozdulatlanul fekvő deportáltak között játszódik le az elhagyott Katyerina, Szergej és az új szerető, Szonyetka (Ljubov Szokolova) jelenete, amely a két nő halálával zárul. A záró kórus alatt – amely a menetelés végtelenségét, az örök szívtelenségét panaszolja – a fegyencek már kis csoportokba rendeződve, az átélt tragédia után egymást átölelve indulnak tovább Szibériába, a hatalmas tér közepén pedig csak két kabát és a térdeplő Szergej marad. Mussbach rendezésében tehát az utolsó az egyetlen olyan (éles) kép, amelynek valószínűségét – a videóbejátszástól eltekintve – nemigen „zavarja” semmi: e felől tekintve a többi kép inkább Katyerinának a halál előtti vagy Szergejnek az asszony halála utáni „zavaros” emlékeiként, azok kivételéseként értelmezhető. Az előadás tehát nem idézi meg a cári Oroszországot, nem teremt történelmi vagy zsánerképeket – jóllehet Sosztakovics az orosz nők helyzetét különböző korokban bemutató trilogia első darabjának szánta a művét, a folytatása azonban nem készült el –, és nem is próbálja a főszereplők cselekedeteinek motivációit feltárni. Ehelyett lelkiállapotokat transzformál olyan színpadi víziókká, amelyek alaptónusuk okán a kilátástalanság impozáns tablóképévé állnak össze.

A Sosztakovics-opera előadásánál vegyesebb fogadtatásban részesült az *Adrienne auf Naxos*, még ha a világhírű énekesek teljesítménye kétségbevonhatatlan sikert aratott is a közönség körében. Jossi Wieler és Sergio Morabito rendezése ugyanis elmozdítja az opera eseményeinek tér-idő koordinátáit, továbbá a mű színreviteli tradíciójához képest komplexebb színpadi értelmezését adja a történetek, illetve a figurák egy részének. Nem választja el az „előjáték” és az „opera” helyszínét: nem különíti el a (librettó keretein belüli) „valóságot” és „fikciót”, hiszen mindkettőt ugyanabban a térben játszatja. Anna Viebrock díszlete az előadás helyszínét idézi, hiszen a Großes Festspielhaus hallját építi újra a színpadon: a látvány valójában Clemens Holzmeister 1960-ban elkészült alkotásának tükörképe. Az előjáték tehát az előcsarnokban kezdődik, magas, fehér falakkal és sötétbarna ajtókkal határolt, aranykeretes üvegvitrinekkel és fejszobrokkal tagolt térben, ahová balra lépcsősor vezet fel, s innen nyílik a színházterembe vezető szárnyas

ajtó is. Az opera később ugyanitt folytatódik, jól lehet apró változások figyelhetők meg a díszleten (a háttérben álló vitrinekről például lekerültek a bankkártya jelzések), a korábban üres térben pedig négy kerek faasztal áll, körülöttük négy-négy fakarfás fotellel. A díszlet tehát konkrét, a nézők által ismert helyet mutat, mégpedig annak a színháznak a képét, ahol épp tartózkodnak, az idő pedig a jelen, sőt a percek múlása nyomon is követhető a bal oldali falrészre felfüggesztett (előbb digitális, később analóg) órán. Az előadás ily módon nem távolítja el térben és időben a történeteket – nem kelti a 18. század végi Bécs, majd a mitikus múlt illúzióját, hanem saját kontextusát teszi láthatóvá a színpadon: az „itt” és „most” reprezentációját nyújtja. Egybemossa a valóságot és a fiktit, pontosabban a valóságban gyökerező, abból konstruált, de attól elválaszthatatlan egésznek mutatja a fiktit, ugyanakkor nem állítja a valóság „totalitását”, hiszen a realitás reprezentálására vállalkozik: annak illúzióját teremti meg.

Az előjáték szereplői – az első taktusok közben már a színpadon a *Bühnet* (egy mai osztrák színházi magazint) lapozgató Udvarmester (André Jung) kivételével – mind betaszíttatnak a térbe, ahol egy kupac bőrönd áll: láthatatlan kezek lökik be a bekötött szemű embereket, akik sokáig tántorognak, tapogatóznak a levegőben. A szereplők, miután leveszik a szemkötőt, a színházba vetettség helyzetét élik át (éppúgy, mint mi, nézők): az előadásra való készülődést, a kissé unott vagy izgatott várakozást, majd magát az előadást. A színházból nem lehet kijutni, mindenki a helyzet uralma alatt áll: a Major Domo bejelentése után hiába szalad el poggyászaival a Tenor (Jon Villars) és a Primadonna (Deborah Polaski), nemsokára mindketten megszegyenülten kullognak vissza társaik közé. Pusztán az Udvarmester és az (ezúttal fekete bőrkesztyűs, napszemüveges, fülhallgatós biztonsági őrré átalakult) Lakáj (Friedemann Röhligh) urai a helyzetnek: egyedül nekik van bejárásuk a hátról nyíló, PRIVAT feliratú ajtó mögé – amelynek kilincset hiába rángatja a Primadonna –, s ők gardírozózzák, meglehetősen lekezelően, a szereplőket. Az ominózus ajtó mögötti szféra a soha meg nem jelenő „gnädiger Herr”, az irányító, avagy a rendező tartózkodási helye, ugyanakkor viszont Bacchusé is: a Komponista (Susan Graham) az ajtó felé mutogat, amikor az istenről énekel, aki később valóban onnan érkezik, s arra is távozik. A szereplők tétovasága jórészt abból származik, hogy az ajtó

mögött „lakozó” személy nem jelenik meg, aki viszont előlép mögüle, csak félreértéseket idéz elő: a bizonytalanság az előadásban eloszlatatlannak tűnik. Ezt fokozza a két színésztrupp összeférhetlensége is, amely főként ugyanazon tény, az előadás (a színház) megítélésének különbözőségeiből fakad. A Komponista köre, illetve Zerbinetta és társai az elit és populáris művészet(felfogás) különbségét teszik láthatóvá, a különbség azonban – a komoly(kodó) és lezser(kedő) – attitűd kérdésének tűnik, hiszen a két csoport megjelenésében nincs lényeges különbség. Zerbinetta (a rendkívüli színvonalú előadásból színészi és énekesi teljesítményével mégis kimagasló Natalie Dessay) túsarkú csizmát, csillogó, rózsaszín ruhát és bordó napszemüveget visel, négy imádója pedig szakadt farmert, bőrkabátot és western csizmát. (Brighella mellkasán az „I am the truth” felirat is tisztán olvasható.) A Primadonna narancssárga szoknyája, hasonló színű blúza és szandálja, illetve a Tenor rózsaszín nadrágja és fehér zakója legfeljebb csak álgát tekintve különbözik az előbbiektől, valójában ugyanolyan kirívó és izléstelen. Amíg azonban Zerbinetta és kompániájának viselkedése is kirívó, addig a másik csapat tagjai (így a három énekesnő is) inkább félénk, ideges. A komédiások felszabadultsága – Zerbinetta például vigyorogva figyeli a kényszeredetten átöltöző énekesnőket, nyíltan enyeleg a kísérőivel, nevetve tapossa össze a Komponista partitúráját – számos összetűzés forrása lesz, ám a feszültség csak közvetlenül az előjáték végén robban ki igazán. A tervezett *opera seria* és *opera buffa* színészei egymással szemben állnak, haragosan megindulnak egymás felé, a Primadonna kivieszi Zerbinetta egyik imádójának kezéből a szintetizátort, és a nő előtt földhöz vágja, míg bal oldalt a Zenetanár (John Bröcheler) szívvrohamot kap, és meghal, jobb oldalt pedig a Major Domo a vitrinben állva figyeli a perpatvart.

Az opera (itt a második rész) előadásában a két csoport egymást elutasító viselkedése nem módosul az előbb látottakhoz képest, sőt a komédiások megjelenítése sem igen változik, eltekintve Zerbinetta zöld, műbőr miniszoknyájától és ujjatlan, fekete blúzájától. A többiek – Ariadné, Bacchus és a nimfák – azonban jelentős átalakuláson mennek keresztül, ami viszont mégsem különíti el őket a korábban feltáruló, és az őket most is körülvevő színpadi világtól. Najad, Dryad és Echo (Diana Damrau, Alice Coote, Martina Janková), a szőke, barna és fekete parókat viselő énekesnők például

lilas köpenyben, gumikesztyűben evőeszközöket tisztogatva énekelnek a leghátsó asztalnál, lassú, kissé megfáradt mozdulataik révén pedig takarító-nőkre emlékeztetnek. Hol részvétteljes, hol anyáskodó viselkedést imitálva ők azonosulnak újra és újra (mindig csak távolról) Ariadnéval, aki fekete kabátban az első asztalnál olvasgatva, ujjával whiskyt kavargatva leginkább egy szappanopera hősnőjének tűnik. Ariadné a könyvet idézve énekel arról a „Totenreich”-ről, ahonnan Hermész érkezését várja, s akivel a később érkező Bacchust majd összetéveszti. Önkéntes elszigeteltségében rutinosan húzódik el a sörét iszogatva felé tendáló Harlekin (Russel Braun) elől, akinek vágyát Zerbinetta hisztérikus gesztusai sem tudják elfojtani. Egyedül Zerbinetta kerül közel hozzá, ám ő is csak addig, amíg feltárja szüntelen csalásait-csalódásait a Thészeusz által elhagyott nőnek. Az előadásban ugyanis Zerbinetta nem vidám kokottként, hanem prostituáltként jelenik meg, aki (anyagilag és érzelmileg is) teljességgel kiszolgáltatott az „imádóinak” – a kihívó viselkedése mögötti magány felfedésének pillanatait ezért erősíti fel különösen a rendezés. Első őszinte megnyilatkozása („Ich scheine munter und bin doch traurig, gelte für gesellig und bin doch so einsam”) a Komponistának szól, közvetlenül egy csók után. Zerbinetta váratlan mozdulata és kijelentése a Dessay által formált figura kettőséget engedti láttatni, ám a mámor és a józanság egyaránt gyorsan el is múlik nála, hiszen kiszáradva már azzal a terepruhás férfival távozni kézen fogva, aki az előjáték alatt végig durván ölelgette. Az operában viszont Ariadnénak szól erős kifakadása, akit kezdetben untat, idegesít az asztalára feltett lábbal koloratúrázó Zerbinetta, mély vallomása, sírása azonban egyre nagyobb részvétet kelt benne: italt tölt neki, és átöleli. A két nő rövid „egymásra találása” – miután Ariadné átérzi Zerbinetta helyzetét, ő is felteszi lábát az asztalra, és együtt isznak – azonban súlyos következményt von maga után: Harlekin a hajánál fogva kirángatja a fotelból az ital hatására egyre vulgárisabbá váló Zerbinettát. A durva büntetés egyben az Ariadné előtt statuált példa is: a négy férfi megfogdossa a nőt, majd Harlekin lefogja, három társa pedig (a Harlekinnek adott pénz ellenében) lerángatja a csizmáját, a blúzát és a bugyiját, hogy a ruhadarabokkal kéjelegessen. Zerbinetta tehát itt örömlány, akit ugyan Harlekin futtat, de mindenkié, mert bárki erőszakoskodhat vele.

Az opera végén egy újabb rövid egymásra találás történik szokatlan hétköznapisággal megjelenít-

ve: a piros, rövid ujjú inget, zöld nadrágot és edzőcipőt viselő Bacchus vonakodva, de kihasználja Ariadné feltárulkozását, majd továbbáll. A formális üdvözlés (kézfogás) után a férfi és a nő a középső asztalnál egymással szemben ülve „beszélgetnek”, s Ariadné a könyvet mutatva bizonygatja Bacchusnak, hogy ki is ő (pontosabban kinek hiszi őt) valójában, a férfi pedig a könyvet olvasva kezdi varázslónak nézni Ariadnét. A félreértés révén megvalósult boldogság pillanataiban a fotelek háttámláit dobálják, majd vadul csókolóznak, amit a három nő epekedve, Zerbinetta pedig csüggedten figyel. Az „átváltozás” mozzanata után az előbb még tétova Bacchus elköszön, fejére teszi a Zerbinetta által eldobott koszorút, s délcegen kivonul a hátsó ajtón – amerre egyébként Zerbinetta is távozott –, Ariadné pedig kabátját felvéve balra hagyja el a színt. Az opera mitikus dimenzióit teljesen elimináló előadásával a rendezés egy hangsúlyozottan jelenbeli színházi (krízis)helyzetben megszülető egyestés kalandnak – hiszen az opera végére lassan lemegy a nap, amit a kívülről beszűrődő sárgás fényeket felváltó fehér fények jeleznek – láttatja Richard Strauss zenedrámájának történéseit, leemelve azokat a mai mindennapok szintjére. Christoph von Dohnányi visszafogott zenei irányítása mellett így adja Wieler és Morabito rendezése az *Ariadne auf Naxos* korántsem erőszakos, inkább poétikus újraértelmezését.

A fogadtatás szempontjából a legproblematicusabb előadás, amelyet estéről estére a közönség egy részének fűzőzása, bekiabálása kísért, sőt európai visszhangot kiváltó botrányt keltett, Hans Neuenfels *Die Fledermaus* rendezése lett. (A darab és a rendező párosítását egyesek a Salzburg elleni utolsó támadásnak értékelték a távozó Mortier részéről.) A Sziklalovarda óriási terében játszott produkció ugyanis az osztrák nemzeti identitás egyik megnyilatkozásaként számon tartott operettet a kollektív emlékezet provokációjává alakította, az előadásmódot pedig megfosztotta mindattól a nosztalgikuságtól és felhőtlenléstől, amely mára végzetesen hozzátapadni látszik Johann Strauss művének színreviteléhez. A rendezés voltaképp abból az előfeltevéből indul ki, hogy a történéseket kiváltó ok, azaz a bosszú (amely éppoly vak, mint a denevér) egy olyan, tíz éve megesett, igencsak bagatell történiára adott kolosszális reakció, amelyet Falke valójában saját kielégületlenségének és sikertelenségének okaként értelmez. Frusztrációért tehát Eisensteint teszi felelőssé, az elégtétel pedig Eisen-

stein életének teljes tönkretételét vonja maga után. A rendezés tehát „komolyan veszi” az operett előtörténetét, s ennek megfelelő „mélységben” jeleníti meg (írja át) annak következményeit. Továbbá az első világháború kontextusában helyezi el az eseményeket, mégpedig ama előfeltevés alapján, hogy – amint a műsorfüzetben Yvonne Gebauer, a produkció dramaturgja megfogalmazza – Johann Strauss-szal kezdődik az Osztrák-Magyar Monarchia haláltánca, amely az első világgéssel és a Habsburg-ház 1918-as bukásával ér véget. Az előtörténet különleges jelentőségét a nyitány alatti színpadi pantomimbetét artikulálja, amely során egy széles szárnyú pillangó (termetes ágyékkötőt viselő, félmeztelen férfi) és egy hosszú orrú denevér balettje látható. A sudár és magabiztos pillangóval szemben a denevér esetlen, csetlő-botló figura, aki állandóan elterül a földön, s akit a nők – noha nyalogatják, és lábuk közé veszik a szexuális allúziókat keltő orrát – a partnereikkel együtt alaposan megleckéztetnek és kinevetnek. A Falke és Eisenstein furcsa kalandjának „elfojtott” felhangjait is vizualizáló előjátékot túl a háborús kontextust a lövések és bombarobbanások hangjai, az egyenruhás katonák gyakori feltűnése és a tér „roncsoltsága” jelzik.

A Reinhard von der Thannen tervezte, a jelenelek alatt nem változó színpadképben ugyanis töredékes páholsor látható a Sziklavarda (egykor a lovasjátékok páholyaiként szolgáló) bemélyedései előtt, a számos kitüremkedő részből álló (felszaggatott) padlón pedig egy lötemet, három használaton kívül helyezett hintó, valamint egy káposztamező található. A tér tehát rendre a nézők tudatába idézi az „adott” színpadi viszonyok lerombolásának tényét, a háborút, egy hajdanvolt világ végleges elmúlását és a bornírtságot. E metaforikus díszletben olyan események zajlanak, amelyek a dramatikus történéseket implicit vagy egészen explicit módon meghatározó szociális viszonyokat, a brutalitást és a szexualitást erősítik fel. A librettó átdolgozásával több olyan részlet is bekerült a dialógusokba, amelyek az úr-szolga viszonyt (a cselédek kiszolgáltatottságát) hangsúlyozzák, s amelyek folyamatosan „helyre teszik” Adél, a szóbalány „arcátlan” viselkedését. (Amikor Adél felfedi kiletét Frank előtt, a fegyházigazgató felháborodva és undorodva kérdezi a lánytól, hogy hagyhatta, hogy kezét csókoljon neki. A lány persze a férfi emlékezetébe idézi, hogy az estélyen szájon is csókolta, ám Frank szerint az teljesen más.) Az Eisenstein által hozott, de elmaradt közös vacsorát Rosalinde

az eléje tántorgó szegények között osztja szét, akik mohón kanalazzák az urak feleslegessé vált ételét. Az Orlofsky bálján kispolgári öltözékben megjelenő vendégek a vacsorát magasztaló kórusuk („Ein Souper uns heute winkt, / Wie noch gar keins da gewesen”) után, széttárják a kabátjukat, és a hasukat fogva, kínlódva elvonulnak. A parti képét az éhség problémája ellenpontozza, az újra és újra fel-tűnő „munkáskórus” pedig – amely a partin sorra kapkodja be a tablettákat, végül kábítószeres önkívületben teljesen kidől – folyamatos résztvevője lesz a távolról sem kifinomult, inkább ordenaré mulatságnak. A bált ugyanis az a durvaság, a „ki hogy szereti” elvéből következő anarchia jellemzi, amelyet a munkásságnak szokás tulajdonítani, s e tényt még inkább kiemeli, a társadalmi különbségeket pedig (e vonatkozásban) „elmosza” a munkások jelenléte.

Az erőszak problémáját elsőként az a hangszórókból hallható kijelentés veti fel, amely Eisenstein (a kövér, szemüveges, szürke térdnadrágot viselő Christoph Homberger) börtönbüntetésének okáról tájékoztat: a férfi lovaglóstórával többször is megütött, és kommunistának nevezett egy hivatalnokot. Nemsokára a fehér bottal támolygó (tehát valóban vak) Dr. Blind (Franz Supper) megveretését látjuk: az ügyvédet három huligán intézi el, akiknek elégnek bizonyul, hogy a férfi vak, ha már se zsidónak, se kommunistának nem vallja magát. Végül Blindet Eisenstein skalpolja meg, hogy önmagát az ügyvédnek álcázhassa; fogyatékosága miatt így lesz a férfi az előadás „letragikusabb” szereplője. A verekedés a báli jelenetbe betoldott polkában (*Unter Donner und Blitz*) is megjelenik: a rasztafrizurás, pocakos, ócska háziköntöst viselő Orlofsky (akinek szerepét ezúttal nem mezzoszoprán, hanem David Moss énekli) és vendégei „gladiátorjátékban” gyönyörködnek, amelynek során a hat táncos padlóra fekteti egymást. A brutalitás a bálon hatalmasodik el igazán, amikor Orlofsky – a legmélyebb regiszterből állandóan kappanhangba váltva előadott – kupléja után a munkáskórus köveket dobál a háttérbe, és üvegcsörömpölés hangja halalszik. (A tett persze logikus meghosszabbítása a refrén – „Chacun à son goût!” – szinte anarchiára felszólító jellegének.) De betolakszik az előadás fináléjába is, ahol Adél (Malin Hartelius) tépett ruhában, véresen énekel, állapotát pedig nem nehéz ok-okozati összefüggésbe hozni korábban elhangzott (utolsó) kupléjával, amely közben saját ágyékkukat fogdosó férfiak a lábát nyalogatták, illetve

önmagukat simogatták. A kíméletlenség a felelősség kérdését is implikálja, így például Adél kacagó dalánál, amikor is egy bőrkabátos férfi összekötözött bőrröndöt hoz, amelyből véres női láb és fej lóg ki; ennek, illetve a felé mutogatott vérfoltos újságok látványától azonban Eisenstein undorodva elfordul. Ezzel állítható párhuzamba a Rosalinde (Elzbieta Szmytka) csárdása közben zajló némajáték: az ének hangjaira fáradtan, de boldogan nyújtózkodó katonna puskáját Eisenstein elveszi, és lelövi a férfit. Ezután (mint aki „magán kívül” cselekedett) megdöbbenéssel és félelemmel szemléli a holttestet, véletlenül beletenyerezik annak vérébe, a kezét pedig egy pezsgőtartóba mossa. E két kép voltaképp Eisensteint, az arrogáns, de gyáva burzsoát teszi felelőssé az öldöklésért: a katonák, a nők elpusztításáért. A felelőtlenység leleplezését célozza az operettbe beiktatott két új szereplő – Eisenstein és Rosalinde gyerekei – önálló, az egész előadásban átívelő tragédiájának megmutatása is. Az éhes Gertrud (Kerstin Slawek) és Heinz (Daniel Eberle) már az előadás elején vadul szaladgálnak a szeretőjére váró anyjuk körül, majd ebédjük helyett az asztal alól kénytelenek végignézni apjuk őrgöngyét (a rá kiszabott büntetés súlyosbítása miatt): azt, ahogyan Eisenstein tönkreteszi a játékaikat. A báli jelenetbe hálórúhában beszaladva, térdre borulva könyörögnek szüleiknek – akik épp francia márkinak és magyar grófnőnek álcázzák magukat, s a férj ugyan nem ismeri fel a feleségét, a gyerekeik azonban mindkettőjüket könnyedén azonosítják –, de azok elzavarják őket. A bál csúcspontján megkötözve, fogaik közé szorított vörös rózsával lépnek elő, hogy az orgiává fajuló estélyen, a hazugok és léhák nagy összcseccsókolózása közepette egymásnak örök hűséget fogadó, menyasszonyi fátyolt öltött Eisensteint és babakocsit tologató Frankot (Dale Duesing) köszöntsék. Az előadás végén aztán revolverrel érkeznek a színre, a fiú lelövi a lányt, majd öngyilkosságot követ el; a holttestüket koporsóba rakják, kiviszik, ám a szülők még ekkor sem veszik észre, mi történt velük. A gyerekek önálló „sorsa” a gondatlanság vádját vonja Eisensteinre és Rosalindéra, akik saját szerelmi ügyeiken kívül semmivel nem törődnek.

Az előadásban szokatlanul erős hangsúlyt kap a – heves reakciókból ítélve a nézőket leginkább irritáló – szexualitás problémája is, amely egyébként „logikusan” következik a házasságtörésre irányuló dramatikus történekekből is. Az erotikus vágyak csillapításának ama igényéből, amelyre (az ezúttal

matadorként tetszelgő) Alfrédnak (Matthias Klink) az operettet nyitó dala szinte felszólít: „Täubchen, das entflattert ist, / Stille mein Verlangen, / Täubchen, das ich oft geküßt, / Laß dich wieder fangen!“. A librettó átírása ezért telíti szexuális allúziók tömegével a párbeszédet – például Eisenstein olyan elszólásával, mint „ich maskierte mich” helyett „ich masturbierte”, vagy a „stehen” ige gyakori kiemelésével Alfréd mondataiban –, s ezért leplezi le férj és feleség promiszkuitásra való hajlamát. Az örökös szélsőséves hangjára folyton összezerzenő, didergő Rosalindét csak a tenor tudja átmelegíteni: a hangok perverz szerelmesévé váló nő még azt sem bánja, ha Alfréd egy „Hohes A” révén kompromittálja. Eisenstein pedig azonnal hajlik (a hosszú orrú, két oldalt felálló hajú, s kinézetében denevért idéző) Falke (Olaf Bär) csábítására, aki voltaképp kuruckodni hívja a férfit. Duettjük közben meg is jelennek azok a „balettpatkányok”, akikkel Falke megfertőzi Eisenstein fantáziáját, s obszcén módon (a páholyok szélén lovagolva, az oszlopokhoz dörgölözve) kellek magukat a két férfi előtt. A dal alatt Gertrúdra is fátyolt borítanak, és a felhergelt Eisenstein még a lányát is vadul megfogdossa, majd az elájult lányon fekve bátyja gyakorolja a pározó mozdulatokat. A vérfertőzés aktuális pillanatnyi megidézése persze annak végig gondolására készlet, hogy ha a nejét megcsalni készülő férfi a feleségén kívül bárkivel, akkor *elvileg* a lányával is hajlandó (lehet) szexuális kapcsolatot létesíteni. A duhajkodni induló két barát jelenete, illetve Rosalinde és Alfréd megzavart légyottja után, épp a finomkodó dialógusok által elleplezett erkölcsstelenség tomboló képét adja az a „blaszfém” csapat, amelynek félig meztelen, félig püspöki, katonai és apácaruhát viselő tagjai (mint egy S/M orgia résztvevői) önfeledt, közönségsbe hajló táncba kezdenek az első felvonást záró tercett alatt. Az előadás persze a csábítást és elcsábulást már-már mechanikusnak mutatja: e dolgok ugyanúgy működnek, mint Eisenstein órája, amelyet a férfi gépiesen előhúz, ha a kéjelgés lehetősége adottnak tűnik. A Rosalindével énekelt duett közben Eisenstein hosszan számolja az óra ütéseit, s ugyanolyan ritmusban, válogatás nélkül hágya az elébe kerülő nőket és férfiakat. A rutinszerű frivolitás képei szintén a nemi vágyak és azok kiélésének végletes formáit mutatják meg nem kis szemérmertlenséggel: a drámának azt a dimenzióját tárják fel, amely a történekek mozgatóerejét jelenti, amelyet azonban az operettjátás tradíciója szemérmesen elleplez.

A társadalmi feszültségek, az agresszió és a szexuális motivációk extrém kiemelésével Neuenfels rendezése egy gyógyíthatatlanul neurotikus színpadi világot konstruál, amelynek fő alakjává a kábitószeres depresszióban szenvedő, rohamokkal küszködő Orlofsky válik, akinek ideges kifakadása a második felvonás fináléja előtt félbe is szakítja az előadást. A dramaturgiailag igen erős vágás után, a második rész elején Frosch kér elnézést a nézőktől a herceg kimerült idegzete miatt, majd konstatálja, hogy mindannyian az idegösszeomlás szélén állunk. A fekete, később (béka)zöld frakkban megjelenő Frosch szerepét az előadás lényegesen kibővíti, s az ezúttal nő (Elisabeth Trissenaar) által játszott foglárt konferansziévá avatja. A komikus ziccer szerepből itt szinte kivülálló figura lesz, aki a librettó ismert ostobaságai helyett politikai felhangokkal terhes zagyvaságokat kiabál („Alle Mütter sind in ihrem tiefsten Herzen Wienerinnen. Denkt an die Japanerinnen. Jede echte Japanerin ist eine echte Wienerin. Denn was ist ein Gulasch anderes als ein preiswerteres Sushi!”), és kívülről reflektál az operettre, amelyben ő maga is éppen játszik (Der Slibowitz, den wir immer in dieser Operette trinken.). Ő skandalja azokat a betoldott szövegeket is – többek között Gottfried Benn, Karl Kraus és Hugo Ball műveinek részleteit –, amelyek az 1910-es évekhez kapcsolják a történeteket, s az „értelmetlenség” reflexiójául szolgálnak. Frosch megnyilatkozásai éppúgy figyelemfelhívó erővel bírnak, mint a sziklafal bemélyedéseibe X alakban felállított fehér és vörös neonsövek felvillanása, amely mindig a kollektív felelőtlenség ideológiáját hirdető – radikális végiggondolásuk által ekképp is értelmezhető – dalok megfontolására sarkall: „Glücklich ist, wer vergißt, / Was doch nicht zu ändern ist.”, „Chacun a son goft!”, „Die Majestät wird anerkannt rings im Land, / Jubelnd wird Champagner der Erste sie genannt.” Ezek mellett a sovinizmus és az antiszemitizmus megidézése – mint amikor a kórus üvöltve követeli, hogy Eisenstein és Frank csak „deutsch, deutsch, deutsch” beszéljen; eljásszák Arnold Schönberg *Kaiserwalzer*

átiratát, Frosch pedig kommentálja is a zsidó zeneszerző sorsát – a fasizmusnak ellenállni nem tudó Ausztria erős bírálatát kínálják a nézők elvárásait (valószínűleg) formáló „Gemütlichkeit” helyett.

Neuenfels rendezésének végén a spanyol katonai uniformisba öltözött Alfréd, aki úgy néz ki, mint Franco hadseregének egyik tisztje, és a bőrröndökkel távozni készülő Rosalinde magára hagyják a Falke bosszúja által tönkretett, a „wer bin ich denn?” kérdésére választ már végképp nem találó Eisensteint. Az új pár elé egy tetőtől talpig bearyozott, majomfójú, koronás kis lény ugrál be, akit Orlofsky mutat fel a közönségnek, s Alfréd és Rosalinde tolnak ki babakocsiban. E torzszülött az előadás egyszerre nevetséges és megdöbbentő történeteinek végén a döröcs, a Neuenfels rendezte *Die Fledermaus* szimbólumává válik, végsőkig tágitva a nézők elvárásainak és tapasztalatainak a diszkrepanciáját. A produkció így és ezért lett a 2001-es Salzburger Festspiele legprovokatívabb, ám egyben legizgalmasabb előadása, amely *A denevérmek* – mint dramatikusan események sorának, és mint nemzeti operettnek egyaránt – az egész osztrák kultúrpolitika (át)értékelésére sarkalló értelmezését kínálta. Gérard Mortier távozásának évében épp azt a zártságot és konzervativizmust kérdőjelezte meg, amelynek felszámolása tíz éve kezdődött el Salzburgban – mégis befejezés nélkül maradt, mert a fesztivál strukturális átalakítása nem valósult meg –, de amely az ünnepi játékokat jelenleg is éltető politikai-gazdasági erők attitűdjét meghatározza. Neuenfels rendezése a „Glücklich ist, wer vergißt, / Was doch nicht zu ändern ist” tételének hamisságából indul ki, s a múlt lezárta, egyértelmű és változatlan voltát tagadja. A monarchia általában idealizált világát egyéni és kollektív sérülésekkel teli világnak mutatja: nem Ausztria aranykorának, hanem a frusztráció és blamázs korának. Ezért legalább annyira szembeesít az ország és a fesztivál történelmének értékelésével, mint Karl Kraus aforizmája: „A politikai baklövésai révén Ausztriának végre sikerült elérnie, hogy felfigyeljen rá a nagyvilág, s többé ne keverje össze Ausztráliával”.