

A Musiktheater vetületei

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Salzburg, Haus für Mozart, 2023: A *Figaro házassága* Martin Kušej-féle színrevitelében a gróf elé hálából, az első éjszaka jogáról való lemondása miatt virágot hintő parasztok rövidke jelenetében (No. 8. Coro) kamaszlányok őrzöngenek fehérben a színpadot hátul lezáró, esőáztatta ablakok mögött, majd vért masszatoznak magukra és a háztartását macsó maffiavezérként dirigáló Almaviva felé, az üvegtábláknak hajítják beszennyezett kombinéjukat.

Bécs, Schauspielhaus Wien, 2003: a *Poppea* előadásában a 17. századi muzsikát bravúrosan kiegészítő, angolul énekelt Cole Porter-songok vezetnek végig a „sex and crime” témájára kihegyezett cselekményen, a színészek (nem operaénekesek) pedig musical-stílusban, vibratomentesen éneklük Monteverdi (is), három cselló és egy zongora kíséretében, s az utóbbi hangszernél maga a rendező, Barrie Kosky modulál ide-oda a színművek között.

Velence, Chiesa di San Lorenzo, 1984: a csupasz templombelsőbe Renzo Piano által beépített fabárka három szintjén ülő-álló-mozgó előadóapparátus hallatlan visszafogottsággal teszi láthatóvá a *Prometeo* döbbenetes hangszigeteit, nem sértve, sőt támogatva Luigi Nono antivizuális szindrómáját, a hallgatás paradox módon operába foglalt tragédiáját.

E három példa nem csak széttartó zenei világokba vezet, de egészen eltérő színházi gondolkodás lenyomataként is szolgál. Noha aligha hozhatók közös nevezőre, mind a mai *Musiktheater*t formálják, és ha nem is egy helyütt, de elhelyezhetők annak széles palettáján. Hogy ez érthetővé váljék, lapunk *Musiktheater*-számának felvezetéseképpen nem kerülhetjük meg a zenés színházról szóló nemzetközi diskurzusban már régóta használatos, a gyér magyar szakirodalomban vi-

szont csak nagy ritkán előkerülő fogalom önálló tematizálását. Az alábbiakban ezért egy több művészeti ágat és tudományt érintő, sőt több jelentéssel bíró terminus vetületeiről lesz szó: a *Musiktheater* által érintett területekről, azok egykori és mai fejleményeiről, az ezek kapcsán felmerülő, főként elméleti kérdésekről – a téma magyar nyelvű alultárgyaltságát tekintve jórészt áttekintő jelleggel.

Egy fogalom, három jelentés

A német nyelvben használatos *Musiktheater* a kelet-berlini Komische Oper nagyhatású előadásai és azok rendezője, Walter Felsenstein révén került be a színházi szótárba 1950 táján, a zeneibe pedig a hatvanas évek operavitái által, hogy nem sokkal később megtörténjen a fogalom tudományos és felsőoktatási kisajátítása is, amelyet jól mutat a hetvenes években Kölnben, Hamburgban, Bayreuthban alapított egyes tanszakok és kutatóintézetek elnevezése. A széles közönség elé az 1980-as években, a *Werktreue* eszményét óvó kritikusok és a *Regietheater* védnökei közötti harc terepén került a szóösszetétel.¹ Jóllehet a francia nyelvben csak elvétve bukkan elénk a *musique-théâtre* kifejezés, az éppúgy a német tükörfordítása, mint az angol *music theatre*, amelyet elsőként a *musical comedy* sorába be nem illeszthető, Brecht/Weill-típusú alkotások esetében használtak. A zenés színház legnépszerűbb műfajának alakulástörténete azonban egyre inkább meggyőz minket arról, hogy a West Enden vagy a Broadwayn manapság futó musicalek zöme van annyira „komoly” és ambiciózus szöveg- és zenedramaturgia, illetve előadásmód szempont-

¹ Vö. Thomas STEIERT, „Zwischen Werkkonzept

jából, hogy igényt tartson a *music theater* alá soroláshoz.² Mielőtt a magyarra fordíthatóság kérdésére rátérnénk, érdemes behatárolni a *Musiktheater* jelentéstartományát, amely van olyan széleskörű, hogy a fogalom ellenálljon az egyféle-egységes meghatározásnak, és egy inkluzív használat/jelentés mellett két exkluzívát is biztosítson a számunkra.

Legtágabb értelmében a *Musiktheater* egy színháztípusra vonatkozik, és ernyőfogalomként gyűjti maga alá az operát, az operettet, a musicalt és a velük kapcsolatba hozható más műfajokat. A német szakirodalom egy része beleérti a balettet is, e jellegzetesen operaházi műfajt, amint a Carl Dahlhaus szerkesztésében 1986–1997 között megjelent *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* hét kötete is példázza. Jóllehet a színháztípusok felosztásáról nem alakított ki konszenzust a színháztudomány, a balettet nem a zenés színházhoz, inkább egy másik, önálló színháztípushoz, a tánc- és mozgásszínházhoz szokás sorolni. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a kortárs színház határlépcsői következtében a választóvonalak gyakran elmosódnak, és egyes produkciók a reprezentáció sajátos tereit vájják ki maguknak a klasszikus színháztípusok halmazainak közös metszetében. Így teremtett a táncszínház is különleges zenés színházat a 1970-es évektől kezdődően, Pina Bausch, Sasha Waltz, Anne Teresa De Keersmaeker, Alain Platel, Trisha Brown stb. munkái pedig az operamuzsikának a megszokottól igencsak eltérő észlelését kezdeményezték. (S így művelt a HOPP-art Társulat is speciális zenés színházat, miközben a szószínház közegében kért helyet magának.) A *Musiktheater* értelmét tágítja, hogy a németek egy intézményt vagy épületet is érthetnek alatta, amint például a gelsenkircheni Musiktheater im Revier elnevezése mutatja.

² Eric SALZMANN és Thomas DESI, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 4–5.

Második, szűkebb értelmében a *Musiktheater* az említett színháztípus alá tartozó egyik műfaj, amely (megközelítéstől függően) az opera elhajlásaként, mai változataként vagy az operáról levált (mégis annak vonatkozásában definiálható), önálló képződményként fogható fel. Ily módon gyűjtőfogalomként rendeli magához az opera klasszikus formájától és a 20. század elejéig igényelt előadásmódjától általában kísérleti (egyedi) jelleggel eltérő, hibrid formájú alkotásokat: azokat a műveket, amelyeknek a hagyományos kánonban nincs helye. (Ami a hazai elméletalkotást illeti, Székely György az általa felsorolt mintegy kétszáz színjátéktípus egyikeként említi az operát, s anélkül, hogy a teóriáját érvényesítenénk, megjegyezzük, hogy ha az operát színjátéktípusnak tekintjük, akkor a Székely könyvének írása idején formálódó *Musiktheater*t is annak kell tekintenünk.³)

Harmadik, szintén szűkebb értelmében a *Musiktheater* egy színreviteli mód, s ekként szintén az opera vonatkozásában, az operák színpadra állításának hagyományos módjával, kézenfekvő és szokványos megoldásaival szemben határozható meg: a kortárs színház azon formájaként, amely „a szöveg, a zene és a rendezés vizuális megoldásainak összehangolására törekszik”.⁴ Ebbéli jelentésében a fogalom aligha rögzíthető pontosan, jóllehet tisztán érzékelhető: Otto Schenk mesefilm-jellegű *Ring*-ciklusa (1989, New York), amely szinte maradéktalanul megvalósította Wagner partitúrájának utasításait, rendezői színház ugyan, de vajmi kevés köze van a *Musiktheater*hez, ahogy a húsz év alatt hatszor felújított produkciót 2010-ben leváltó Robert Lepage-rendezésnek sincs. Utóbbi színpadtechnikai bravúrjain immár HD-ben

³ SZÉKELY György, *A színjátéktípusok kutatásának módszeréről* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961), 27.

⁴ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 479.

ámulhatott a világ, még ha a látvány leleményei esztétikailag teljesen konvencionális rendezéssel párosultak is. (Ez is mutatja, hogy a magas fokú technikalizáltság önmagában nem formál *Musiktheater*-re egy rendezést, ahhoz kell az a többlet is, amely például Romeo Castellucci 2014-es bécsi és brüsszeli *Orfeusz és Eurüdikéjét*, a technikára szintén erőteljesen építő előadást jellemzett, és a virtuálist, a mediatisáltat a néző legmélyebb valóságává volt képes tenni.) A *Regietheater* egyik vonulataként értett *Musiktheater* tehát olyan dinamikus területet képez, amelyen mintegy 80–100 éve zajlanak maradó értékű, jóllehet újra és újra vitákat generáló mozgások. Olyanok, amelyeket az előbbi Schenk- és Lepage-rendezés ellenpéldáit képező *Ringek*, Patrice Chéreau 1976-os bayreuthi verziója vagy a 2002/2003-as évad szenzációja, a stuttgarti színház öt rendező által jegyzet, a Wagner-mű totalizáló felfogását teljességgel dekonstruáló produkciói váltottak ki.

Heller Ágnes ugyan egy helyütt használja a *zeneszínház* kifejezést,⁵ ám a tükörfordítás után hat a magyar nyelvben, ezért inkább a fent kibontott első értelemben (amikor egy színházról van szó) *zenés színházról* érdemes beszélni, a második értelemben (az opera utódműfaja esetében) célszerű mellőzni a fordítást és megőrizni a *Musiktheater* kifejezést, a harmadik értelemben (a színreviteli módnál) pedig a *kortárs operajátszás* és/vagy *kortárs operarendezés* tendenciáit, eljárásait célszerű szemügyre venni, vállalva a terminus azonosságát által biztosított kapcsolatok meglazulását. A *zenés színház* legitimitását az adja, hogy a német összetett szóban a *zene* mintha jelzőként funkcionálna, hiszen a vezérlőelvként működő zene ellenére a súlypontot a vonatkozási felületet biztosító színház jelenti,⁶ a magyar jelzős

szerkezet pedig mindezt leképezi. A zene ez esetben megtartja autonómiáját, nem rendelődik alá a színháznak, s miközben a *Musiktheater*-hez tartozó alkotásokat a zene dominálja, a színház sem rendelődik alá neki. Első értelmében tehát a *Musiktheater* átfogja a zenés színház univerzumának azon részét, amelyben a zene és a színház egyforma szerephez jut, így magában foglalja a (klasszikus) operát is. Második értelmében azonban már nem foglalja magában, ezért próbálja Eric Salzman és Thomas Desi az új jelzővel elhatárolni a lefedett jelenségeket, és *new music theater*-ről írnak, amely jelentését tekintve „részben történeti, de inkább kategorikus”.⁷ Észak-amerikai színházi szemléleteséggel az opera off-Broadwayeként aposztrofálják az új zenés színházat, és azt a tekintélyes területet értik alatta, amely az opera, illetve az operett/musical között terül el. Hogy a szinonimáknál maradjunk, ebből kiindulva úgy is felfoghatjuk, hogy az (első értelemben vett) zenés színház diszpozitívuma hívta életre az „új zenés színházat” (vagyis a második értelemben fölfogott *Musiktheater*) és (a harmadik jelentéssel azonosítható) kortárs operarendezését. Az utóbbi kettő önálló diszpozitívummá alakult, de a második (az „új zenés színház”) részét alkotja az elsőnek (a zenés színháznak), a harmadik (a kortárs operarendezés) pedig szoros kapcsolatot tart fenn az előző kettővel.

A zenés színház története nem feltétlenül legrégebbi műfaja, az opera megszületésétől, az 1600-as évek elejétől számítható, hiszen „a testmozdulatok által kísért éneklés az előadóművészetek családfájának gyökeréhez” vezet vissza minket, ráadásul a színház európai formája a vallási rituáléból nőtt ki, amelyben mindig is kulcsszerepet játszott

⁵ HELLER Ágnes, „Korszerű operarendezés mint összművészet és hermeneutika”, *Holmi* 14 (2002): 621–633, 623.

⁶ STEIERT, „Zwischen Werkkonzept...”, 28.

⁷ SALZMANN és DESI, *The New Music Theater*, 5. – A szakirodalomban felbukkan még „a második modernség zenés színháza” kifejezés is, amely Peter Ruzicka zeneszerzőtől származik.

a kántálás.⁸ Mégis annak ellenére, hogy a görögöknél meghatározó szerephez jutott a zenekíséret és az éneklés, illetve az afelétendáló, változatos szövegelőadási mód, az antik színház alapjában vége szószínház volt és nem zenés színház, mert a beszélt nyelv rendelkezett azzal a vezérlőerővel, amely az opera megjelenésével a zenére szállt, jóllehet az éneklésen keresztül hangsúlyos maradt az operában a szó is. Számptalan változása és mutációja ellenére az opera első háromszáz éve olyan klasszikus vonulatot rajzol elénk, amely csak a 20. század elején került megbontásra. Az operára (ahogy a zenés színház egészére) éppoly visszavonhatatlan hatással volt az avantgárd, mint bármely más művészeti ágra, aminek következtében a két világháború között az opera műfaja is átformálódott, és korábbi tradíciójához már aligha lehetett közvetlenül csatlakozni. A múlt század első felében két erőteljes reformtörekvés is érintette az operát, amelyek közül az egyik belső reform volt, de különbözött az előző századokban lezajlott olyan reformoktól, mint például a Glucké, amely a műfaj kezdeteinél meglévő célkitűzést, a zene és a beszéd egységét igyekezett újra érvényre juttatni. A 20. századi, minden esetben zeneszerzők által kezdeményezett változásokat az opera tradícióvá sűrűsödött, dominanciára szert tett formáitól való elkülönülés igénye váltotta ki, és e belső reform a *Musiktheater* második definíciójához rendelhető, szándékosan az opera fizikai és esztétikai dimenzióin kívülálló művek egész sorának megszületéséhez vezetett.⁹ Valamivel korábban elindult egy külső reform is, amely a században mind jelentékenyebbé váló színházrendezőktől érkezett, eredményei pedig a *Musiktheater* harmadik definíciójának leválasztódásához járultak hozzá.

A belső reform fogalomtörténeti következményeit illetően kiemelésre méltó Kurt Weill több olyan húszas-harmincas évekbeli

írása, amelyben az „új” vagy „modern” operáról cikkezve a *musikalisches Theater* vagy *Zeittheater* kifejezést az *Operntheater* fogalmával ütközteti, s abban látja az opera zenés színházzá fejlesztésének lehetőségét, ha a műfaj lépést tud tartani az előadások átalakítására tett törekvésekkel.¹⁰ Weill legkeresettebb műveit ma operakalauzok tárgyalják (és *Mahagonnyja* is leginkább operaházak műsorán tűnik fel), de színházi-dramaturgiai szempontból azon pár évtizeddel későbbi alkotások előzményeiként is tekinthetünk rájuk, amelyeket ma már egyértelműen a *Musiktheater* megnevezéssel illetünk. Zimmermann *Katonákja* ugyan műfaji megjelölése szerint „még” opera 4 felvonásban, de éppoly megkérdőjelezhetetlen részét alkotja a (második értelemben vett) *Musiktheaternek*, sőt tekinthető egyik legelső alkotásának, mint Olga Neuwirth *Bählamms Fest* (1999) című munkája, amelynek a Ricordinál megjelent partitúrája címlapján az áll: „Musiktheater in 13 Bildern”. (Már csak e két példa alapján is felmerül a kérdés, hogy a *Musiktheater* az opera egy variánsa-e, vagy teljesen elkülönül tőle, a szakirodalom pedig hajlik az utóbbi felé, amint arról még szó lesz.)

Az említett külső reform tekintetében jól követhetők azok a kezdeményezések, amelyek a múlt század legelejétől indultak, jóllehet fél évszázadba telt, mire elérték, hogy az operák színpadra segítése túlnőjön a kiszolgáló funkción, „a librettóban többé-kevésbé fellelhető színpadi utasítások naturalisztikus, pszichológiailag vajmi kevésbé alátámasztott kivitelezésén”.¹¹ Többek között Mejerhold

¹⁰ Vö. Kurt WEILL, „Die Neue Oper”, „Zeitoper”, „Das Formproblem der modernen Oper”, in *Musik und musikalisches Theater: Gesammelte Schriften*, szerk. Stephen HINTON és Jürgen SCHEBERS, 42–44, 64–66, 134–136 (Mainz: Schott, 2000).

¹¹ „[A]hol pedig ilyen utasítások nem voltak, ott pragmatikus következtetésekhez jutottak el, nem is törekedve eredetiségre.” Ma-

⁸ Uo., 7.

⁹ Uo., 6.

Trisztán és Izoldája, Orfeusz és Eurüdikéje a szeptérvári Mariinszkij Színházban, Appia elszórta megvalósult tervei Hellerauban, Milánóban, Baselben, a berlini Kroll-Oper dízlettervezőinek munkái Otto Klemperer vezetése idején, Sztanyiszlavszkij kísérletei a moszkvai Operastúdióban, Arthur Maria Rabenalt és Wilhelm Reinking darmstadti előadásai váltak előzményeivé azoknak a próbálkozásoknak, amelyek a második világháború után részben a realista (Walter Felsenstein), részben a stilizáló színház (Wieland Wagner) révén a *mise-en-scène* új megalapozását célozták, majd két-három évtizeddel később Brook, Strehler és Wilson operarendezéseiben kaptak nemzetközi figyelmet.¹² A kortárs operarendezés ideája szintén az 1920-as években született meg, amikor először került szóba az opera megmerevedése, muzeálissá válása (nem csak Weill írásaiban), hetven évvel később pedig olyannyira megkerülhetlenné lettek az előadásmód nem pusztán látványos, de mélyreható változásai, hogy a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* című sorozat 1997-ben megjelent 6. kötete a *Musiktheater* fogalmát (annak fent tárgyalt harmadik értelmében) már a 20. századi színház mindazon törekvéseire vonatkoztatta, ahol „a rendezésen és a díszleten keresztül kiviláglik a darab aktuális felfogása”.¹³ Ezt mindenekelőtt Felsenstein konkretizálta a kifejezésben, s ő értett alatta elsőként színreviteli módot, miáltal a programszerűen és polemikusan kezelt *Musiktheater* a megújított operarendezés ismerte-

nuel BRUG, „Operarendezés ma”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 40, 3. sz. (2007): 48–58, 53.

¹² Vö. Nora ECKERT, *Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure* (Berlin: Henschel Verlag, 1995), 8–47.

¹³ Wulf KONOLD és Wolfgang RUF, „Musiktheater”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, szerk. Ludwig FINSCHER, 6. köt., 1670–1714 (Kassel: Bärenreiter, 1997), 1670. Idézi: STEIERT, „Zwischen Werkkonzept...”, 26.

tőjegy lett.¹⁴ Ráadásul nem csak szakmai körökben, hanem a színházjárók előtt is, amit jól mutat a Komische Oper vezető dramaturgja által 1957-ben viccesen megfogalmazott különbség: „opera az, amikor állva énekelnek, *Musiktheater* pedig, amikor futnak közben”.¹⁵ Bár a Komische Oper által 1954 márciusában rendezett konferencia az *Oper*-vs. *Musiktheater* szembeállításon túl nem szolgált az utóbbi fogalom szabatos meghatározásával, az idézett *bonmot* mégis azt mutatja, hogy a közönség (akár pozitíve, akár negatíve értékelte) tisztában volt a kétféle előadásmód szokásrendjével.

A fogalom harmadik értelmének meggyökerezéséhez szükség volt a 20. század folyamán autonómiaharcait vívó színháztudomány lényegi előfeltevésére, darab és rendezés megkülönböztetésére, továbbá a mű és annak alárendeltjeként, ahhoz képest alsóbbrendűnek tekintett előadás ideológiai határain való átlépésre, a színház autonóm művészeti ágként való felfogására.¹⁶ A *Musiktheater*ben rejlő potencialitás ugyanis csak akkor bontakozik ki, ha az előadást a zenei (zenés színházi) alkotás médiumának tekintjük, amelyben a mű mint olyan egyáltalán megmutatkozik.¹⁷ Miközben Ernst Lert már 1918-ban megfogalmazta, hogy a partitúra nem „az előadás építményének alaprajza”,¹⁸ az operát a maga szakterületének tudó muzikológia még jó ideig kizárólag a partitúra vizsgálatával volt elfoglalva (és abban kereste „a művet”), az előadásorientált színháztudomány viszont nem foglalkozott a ze-

¹⁴ Arne LANGER, „Musiktheater versus Oper – Eine Provokation?“, in *Mitten im Leben*, 105–117, 106.

¹⁵ Uo., 105.

¹⁶ STEIERT, „Zwischen Werkkonzept...”, 35.

¹⁷ Ulrike HARTUNG, *Postdramatisches Musiktheater* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020), 13.

¹⁸ Ernst LERT, *Mozart auf dem Theater* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1918), 4. Idézi: STEIERT, „Zwischen Werkkonzept...”, 35.

nés színházzal annak komplex muzikalitása miatt. Az akár a második, akár a harmadik értelemben vett *Musiktheater* azonban olyanannyira ráirányítja a figyelmet saját medialitására, s a zenei nyelv mellett olyan markáns helyet kér benne több másik nyelv (a verbális, a fizikalitás, a vizualitás), hogy elemzésének nem lehet a partitúra az alapja, pláne nem az egyedüli tárgya. Zenetudományi megközelítése mellett tehát a *Musiktheater* igényli a színházstudományi megközelítést is (jóllehet ritka a két tudományág szempontjait egyformán érvényesítő elemzés), hiszen a fogalom nem tartozik kizárólagosan sem a műfaj(ok), sem az előadás területéhez, hanem szó szerint a kettő viszonyát tematizálja.¹⁹ Ezt tesszük mi is, amikor az alábbiakban a *Musiktheater* második és harmadik jelentésének területeit vesszük alaposabban szemügyre.

Leágazás az opera műfajáról

Az operát, sőt a zenés színház alá tartozó más műfajok termékeit is gyakran írják le *par excellence* összművészeti alkotásként, (felszínesen) értve ez alatt a művészeti ágak egyesítését, különféle művészeti eszközök alkalmazását egy műalkotáson belül. A *Gesamtkunstwerk* reflektálatlan megidézése aligha segíti a zenés színház „természetének” megértését, ám az opera esetében Wagner nevével összeforrt elgondolás alakulástörténete megvilágítja számunkra a klasszikus operától a 20–21. századi fejleményekig vezető utat, elvégre leginkább az operával összevetésben vizsgálható a *Musiktheater*, konkrétan e terminus második jelentésértalma. A múlt század második felében megszülető *Musiktheater* ugyanis felfogható a wagneri koncepció korrekciójára tett törekvésként, a *Gesamtkunstwerk* fogalmának radikális újraértelmezéseként.

Közismert, hogy a *Művészet és forradalom* 1849-ben papírra vető Wagner számára

az antik görög színház jelentette azt a társadalmi, antropológiai és esztétikai ideált, amelynek legnagyobb terméke, a tragédia, „a nagy egész alkotó műalkotás” (*Gesamtkunstwerk*) – Wagner felfogása szerint – a hellén kultúra végével veszendőbe ment és a 19. századra nagyoperává züllött.²⁰ A *Gesamtkunstwerk*et Wagner e lealacsonyodás ellenszereként kezelte, majd egy olyan „forradalmi” művészet modelljévé emelte, amely a görög tragédia visszaállítását célozta, s ennek letéteményeseként (kimondatlanul ugyan, de) saját magát és zenedrámáit állította be. Amikor nem sokkal később *A jövő műalkotása* (1849), illetve az *Opera és dráma* (1850–1851) lapjain immár az esztétikai megvalósíthatóság és kifejezetten a zenés színház dimenziójában tárgyalta újra a *Gesamtkunstwerk*et, a művészetek egyesítését úgy látta leginkább megvalósíthatónak a zenedráma előadásában, ha mindegyik a drámai cselekményt szolgálja. A művészeteket azonban korántsem egyenrangú módon vélte beépíthetőnek a *Gesamtkunstwerk*be, hiszen művészetek alatt csak a három „testvérművészetet”, máshol: „tisza emberi” [reinemenschlich] művészetet, azaz a költészetet, a zenét és a táncot értette, s a zenés színházban szükségszerűen színpadképfestés, színpadi plasztikává és architektúrává váló festészetet, szobrászatot és építészetet ezek alárendeltjének vélte.²¹ Wagner szintézisre vonatkozó elképzelése szerint tehát a művészetek jelentéssége ugyan egy irányba mutat a *Gesamtkunstwerk*ben, de mint egyes

²⁰ Richard WAGNER, „Művészet és forradalom”, in Richard WAGNER, *Művészet és forradalom*, ford. RADVÁNY Ernő, 29–61 (Budapest: Seneca Kiadó, 1995), 34.

²¹ Vö. Richard WAGNER, „Das Kunstwerk der Zukunft (1849)”, in *Dichtungen und Schriften*, szerk. Dieter BORCHMEYER, 6. köt., 9–157 (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983), 36–90, 98–124.

¹⁹ STEIERT, „Zwischen Werkkonzept...”, 35.

(önálló) művészetek már nem lesznek felismerhetők benne.²²

Amint a német zeneszerzőről írt monográfiájában Adorno éles szemmel észrevette, a *Gesamtkunstwerk* wagneri elgondolása számos problémát felvet. Egyrészt nem következik belőle a szöveg, a zene és a színpad viszonyának semmiféle új esztétikai/dramaturgiai igénye, másrészt (tekintve, hogy igen csak homályos, mit értett Wagner a színpad fogalmán) a vizuális elem, tágabban: az előadás mibenléte a legkevésbé körüljárt és végiggondolt eleme a szó-hang-dráma (*Wort-Ton-Drama*) műfajesztétikájának és dramaturgiájának.²³ Wagner ugyan a színészt (az énekest) vélte a drámai cselekmény megtestesítőjének, ám nélkülözhetetlenségét merőben elvitatja az a feltételezés, hogy a drámai cselekmény lényegét a zene tolmácsolja közvetlen érthetőséggel, tehát hogy a zenét anélkül értjük meg, hogy látnánk (és látnunk kellene). Harmadrészt vitatható a költészet (a szó) szerepe is, hiszen a maga Wagner által írt és irodalmi értékűnek szánt szöveg(könyv)ek terjengőssége akadályát képezi annak a művészi hatásnak, amelyet (szerinte) mindenekelőtt a zene biztosít, arról nem is beszélve, hogy tautológiát idéz elő: „a zene még egyszer elmondja, amit a szavak amúgy is elmondanak, és minél inkább előtérbe lép, annál fölöslegesebb, ahhoz a

²² A színpadi kompozícióról elmélkedve Kandinszkij épp azt róta fel Wagnernek, hogy az említett alárendelés növelte ugyan a beépített eszköz hatását, de „csökkentette is [a] belső értelmét, vagyis annak merőben művészi értelemben vett belső jelentéstartalmát”, így a „formák csupán gépies reprodukciói, (nem pedig belső következményei) [lettek] a cselekmény célirányos folyamatainak”. Vaszilij KANDINSZKIJ, „A színpadi kompozícióról: Előszó *A sárga hangzáshoz*”, ford. [n. n.], *Színház* 26, 9. sz. (1993): 22–25, 23.

²³ Theodor W. ADORNO, *Wagner*, ford. ENDREFFY Zoltán (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985), 130–156.

jelentéshez viszonyítva, amelyet ki kell fejtenie”.²⁴ Negyedrészt nem kerülhetők meg a konkrét megvalósítás ambivalenciái sem, amennyiben – még ha Wagner egyes megjegyzéseiből következtethetünk is arra, hogy elégedetlen volt az illúziószínház kínálta lehetőségekkel – zenedrámáinak bayreuthi, saját maga koordinálta színrevitelei beleragadtak a részletgazdag festőiségbe: a pikto-realizmusba. Ráadásul Adorno a *Gesamtkunstwerk*et az immár esztétikai alakban továbbélő, nagy metafizikai rendszerek kései leszármazottjának tartotta, amely „azért egyesíti a művészeteket, hogy bővítő keveréküket hozza létre”,²⁵ és Brecht is ezért vélte a körhinta típusú színház mintapéldájának, szemben az általa propagált, planetárium típusú színházzal. (Innen érthető meg, hogy a múlt századvégi német művészetfilozófia és kultúrtörténet, például Odo Marquard, Harald Szeemann miért kezelte úgy az összművészeti alkotást, mint amelyet óhatatlanul áthat az utópia, a totalitarizmus, végső soron a fasizmus szelleme.)

Csak az említett problémák tudatosítása révén érthető meg, hogy a színházzal elméletben és gyakorlatban foglalkozók (elsőként Appia) miért kezdtek el szinte Wagnerrel egy időben, a zeneszerzők pedig néhány évtizeddel később a korrekción gondolkodni. Az avantgárddal pedig az összművészet ideálja új fénytörésben jelent meg, és a színházi előadásban érvényre juttatott művészeti formák saját jogon, egymásnak való alávetés nélküli érvényesülését célozta. Amellett, hogy elismerjük 20. században életre hívott *Musiktheater* tendenciáinak többirányúságát, ki kell emelnünk bennük mindazt, ami alkotásait a *Gesamtkunstwerk* reduktív wagneri elképzelésének újragondolásává teszi. Az 1960-as évektől megszorodó művekben, amelyek immár magukba olvasztották az avantgárd hagyományt és kihasználták az új technikai lehetőségeket is, közösnek te-

²⁴ Uo., 139.

²⁵ Uo., 135.

kinthető, hogy (1) eltávolodnak az illúziószínházi megoldások alkalmazásától, a realista színházfelfogástól, (2) szöveg, zene és színpad viszonyát tekintve új esztétikai-dramaturgiai követelményekkel élnek, (3) a színpadi eszközök aktív beépítését igénylik a hatásfolyamatba és (4) új viszonyrendbe állításuk révén a tautológia felszámolására törekcsenek, (5) Wagner leszűkített művészet-konceptiójával szemben hangsúlyossá teszik a multi- és intermedialitást: a jelenségek megidézésének mediális polifóniáját,²⁶ valamint (6) egy részük markánsná teszi a társadalmi-politikai funkciót, immár távol minden utópikusságtól.

Mindemellett a *Musiktheater* diszpozitívumát olyan jellegzetességek formálták, amelyek összefüggésbe hozhatók a felívelése tájkán kezdődő posztmodern gondolkodástörténeti váltással, és erős nyomot hagytak a klasszikus operával szembehelyezkedő törekvéseken. Emiatt az elmúlt hat évtizedben született alkotások (a fent említettekkel összefüggésben) előszeretettel utasítják el nem csak (1) a valóság holisztikus felfogását egy töredezett, olykor a skizofrénia jegyeit mutató valóságkonstrukció érdekében,²⁷ de

²⁶ Külön tanulmányt érdemelne a film és a videótechnika felhasználása a *Musiktheater* alkotásaiban, kezdve Berg *Lulujától*, az első olyan operától, amely a partitúra adott helyén filmvetítést ír elő, olyan művekig, mint Steve Reich *Three Tales* (2002) című videóoperája, amelyről leválaszthatatlan a Beryl Korot által a vetítővászonra készített „kompozíció”. A *Three Tales* bécsi ősbemutatójáról lásd KÉKESI KUN Árpád, „Tabló öt részletben: A Wiener Festwochen 2002 zenés színházi előadásairól”, *Criticai Lapok* 11, 9–10. sz. (2002): 34–42, 40–41.

²⁷ Sok esetben ezt olyan szövegmontázsok alkalmazása biztosítja, mint Helmut Lachenmann *A kis gyufaárus lány* (1997) című alkotásában az Andersen-mesébe inkorporált, Leonardo da Vincitől, illetve a Vörös Hadse-

(2) a zárt cselekménybe foglalt nagy elbeszélést,²⁸ (3) a szerzői szándék érvényesítését, illetve (4) a felhasznált (szöveges és zenei) anyagok eredeti kontextusának megtartását is.²⁹ A közös vonások ellenére „az újítás és az egyediség”, a szüntelen létrejövés állapotában lévő *Musiktheater* fő ismérvei³⁰ aligha engedik az ide sorolható művek egységesítését. Van amelyik alkotás igényt tart a zenekari árokra vagy az operai hangokra és énekstílusra, így beilleszthető a zenés színházi előadások létrehozásának standardizált folyamatába, és van amelyik nem, hiszen közelebb áll a kortárs szó- és táncszínházhoz, mint a hagyományos operához és operajátáshoz.³¹ Ugyanakkor a *Musiktheater* diszpozitívumának a performanszhoz, a képzőművészethez és a digitális művészetekhez való erős kötődése azt eredményezi, hogy a sajátosságai valamelyest elmosódnak, és minél pregnánsabbá válik a transzdiszciplináris természete, annál kevésbé lesz kontúros a saját terepe, mondjuk a kortárs táncszínházi vagy független színházi szcénához viszonyítva.³² S ezért kezelik olykor még ma

reg Frakció terroristájaként ismertté vált Gudrun Esslinteről származó intertextusok.

²⁸ Amíg az operában a zene, a szöveg és a cselekmény általában szorosan kapcsolódik egymáshoz, sőt összeépül, addig a *Musiktheater* elkülönítve tartja, még ha össze is ereszti őket. Vö. SALZMANN és DESI, *The New Music Theater*, 136.

²⁹ Hauke BERHEIDE és Amy STEBBINS, „Ambivalent Engagement: contemporary opera between populism and the postmodern”, *ACT Zeitschrift für Musik & Performance*, 10. sz. (2021): 1–28, 11, hozzáférés: 2023.08.08, https://www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/202108/07_Berheide_Stebbins/index.html.

³⁰ SALZMANN és DESI, *The New Music Theater*, vii.

³¹ Uo., 4.

³² Matthias REBSTOCK, „Einleitung”, in *Freies Musiktheater in Europa / Independent Music*

is helytelenül az opera fura melléktermékeként.

Miközben az 1946-ban indított darmstadti nyári kurzusoknak köszönhetően az „új zene” kisugárzása ritka széleskörűvé vált, a *Musiktheater* (az új zenés színház) viszonya az operához azonnal militáns színezetet nyert. Ebben jelentősen közrejátszott a Pierre Boulezzel készült, máig sokat citált *Spiegel*-interjú, amely címében felszólítássá formálta a francia zeneszerző-karmester korántsem annak szánt szavait.³³ Boulez kijelentése imperatívusként égett bele a kulturális emlékezetbe („robbantsuk fel az operaházakat”), s ezzel az „új zene” és a hagyományos operaszínház között fél évszázada mélyülő szakadék betemethetlenné vált.³⁴ Ennek ellenére kirajzolódik a műveknek egy olyan vonulata, amely vitatott, hogy mennyiben rendelhető (ha egyáltalán) a *Musiktheater* alá, miközben kétségkívül elhelyezhető a Berg *Wozzeck*jével induló leágazás mentén. A problémát az okozza, hogy ezek a művek zeneileg jórészt a második bécsi iskola utáni fejleményekhez kapcsolódnak, dramaturgiai felépítésüket tekintve viszont többé-kevésbé visszaköszönnek bennük a klasszikus opera jellegzetességei. Egy részük irodalmi opera, azaz (akárcsak Berg mindkét színpadi műve) ismert dramatikusan szövegek megzenésítése: sok egyéb között ilyen a Zimmermann-féle *Katonák*, Friedrich Cerha *Baálja*, Philippe Boesmans *Julie*-je, Eötvös Péter *A balkonja*, Luca Francesconi *Kvartettje* és Brett Dean (hat éve készült, tavaly még a Metben is megtűrt) *Hamletje*. Más részük a

Theatre in Europe, szerk. ITI Zentrum Deutschland és Matthias REBSTOCK, 7–16 (Bielefeld: transcript Verlag, 2020), 7–8.

³³ [n. n.], „»Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“, *Spiegel*, 40. sz. (1967): 166–174.

³⁴ Thomas BETZWIESER, „Von Sprengungen und radialen Systemen: das aktuelle Musiktheater zwischen Institution und Innovation – ein Momentaufnahme“, in *Mitten im Leben*, 149–164, 149.

történet kezelését tekintve alig különbözik az irodalmi operáktól, és/vagy épít azok befogadói szokásrendjére: ilyen John Adamstól a *Nixon in China*, Philip Glasstól az *Achnaten*, Thomas Adèstól a *Powder Her Face*, Kaija Saariahótól a *L'Amour de loin*, de Messiaen *Saint François d'Assise*-e is. Még ha olykor különféle eszközökkel (stációszerűséggel, egyes mozzanatok tudatdrámai kibontásával, nem identikus ismétlésével stb.), meg is bontják a cselekmény vagy a történések folyamának zártságát, az ide sorolható alkotásokat meghatározza valamiféle lélektani-narratív tér-idő-modell.³⁵

Biztosabbnak látszik a helye a *Musiktheater* égisze alatt azoknak az alkotásoknak, amelyek határozottabban kérdőjelezik meg vagy egyenesen érvénytelenítik az opera *differentia specificum*ait, így például a cselekményeséget,³⁶ a (minden szempont szerinti) grandiozitást,³⁷ a Monteverdi óta eszményként tisztelt éneklő színjátszást. E művek olyan vonulatot formáznak, amely a John Cage-i „jelentésnélküliség mint végső jelentés”³⁸ ihletettségével kerül távol az irodalmi operától, olykor extrém mértékben, s felsejlenek mögötte Mauricio Kagel kísérletei, akinek zenei gondolkodása kizárta a megzenésítést abban az értelemben, ahogyan a komponisták többnyire éltek és élnek vele. Kagel zenés színházi elképzelése szüntelenül új for-

³⁵ David ROESNER, „Musikalisches Theater – Szenische Musik“, in *Mitten im Leben*, 193–209, 202.

³⁶ Ismert Michel Leiris meghatározása, miszerint az opera (kissé szabad fordításban) „cselekvésbe oltott zene”. Vö. Michel LEIRIS, „L'Opéra, musique en action“, *L'Arc*, 27. sz. (1963): 7–12.

³⁷ Alexander Kluge *Die Macht der Gefühle* (1983) című filmjéből származtatják azt a felkapott meglátást, hogy az opera „az érzelmek erőműve” [Kraftwerk der Gefühle].

³⁸ John CAGE, „Üres értelem”, in John CAGE, *A csend: Válogatott írások*, ford. WEBER Kata, 199–204 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994), 203.

mákat öltött, amelyek mindig új műfaji megnevezéseket hívtak elő („instrumentales Theater”, „absolutes Musiktheater”, „konzertantes Musiktheater”, „imaginäres Theater” stb.), s hol a koncertpódiumot alakították színpaddá, hol az operaszínpadra szánt alkotást bontották vissza „szcenikai kompozícióvá”. A témánk szempontjából főművének tekinthető *Staatstheater* (1971) bőven él olyan elemekkel, amelyek megállnák a helyüket egy hagyományos operában is (sőt mintha épp onnan lettek volna kiemelve), de mivel hiányzik a cselekmény és bárminemű szemantikai kontextus, képtelenek akár csak átmenetileg is jelentéssé válni.³⁹ A jelentés diszpergálódásának különös tétje lesz, ha olyan műben megy végbe, amely irodalmi vonatkozással bír, ám a zenei-színpadi történések nem rendeződnek sztorivá (vagy szétforgácsolják az irodalmi pretextusba foglalt történetet), létállapottá feszítik a dramatikus szituációkat, megvonják a karakterek azonosságát vagy felismerhetőségét, és lehetetlenné teszik az illusztratív megjelenítést. A fent említett irodalmi operákkal és a vonzaskörzetükbe tartozó alkotásokkal szemben ezek a művek „az absztrakció lélegzetelállító fokával” operálnak,⁴⁰ s a szöveg, a zene és a színpadi történések közötti viszonyt immár nem a megvilágítás, a kiegészítés vagy a megtörés jegyében szervezik.⁴¹ Így kerül szét(hang)szerelésre például Artaud szcenáriuma Wolfgang Rihm *Mexikó meghódítása*, Marlowe *A párizsi mérszárlás* című tragédiája Wolfgang Mitterer *Massacre*, Poe egyik korai elbeszélése Johannes Maria Staud

³⁹ Vö. Werner KLÜPPELHOLZ, „»Meine Filme sind Opern«: Kagels Musiktheater auf und jenseits der Bühne – eine tour d’horizon”, in *Mitten im Leben*, 227–243.

⁴⁰ Claus SPAHN, „Bombe im 57. Stock”, *Die Zeit*, 2006. jún. 3., 24.

⁴¹ Vö. Albrecht WELLMER, „Das Musiktheater im Dispositiv der modernen Künste”, *Musik & Ästhetik*, 66. füzet (2023. április): 11–30, 29–30.

Berenice, Walter Benjamin esszéje Claus-Steffen Mahnkopf *Angelus Novus*, illetve antik szerzők szövegmondrzsái Luigi Nono *Prometeo* című alkotásában. Ezek absztrakciós magasából már belátható távolságba kerül a *Musiktheater* olyan *nun plus ultrája* is, mint az operai monumentalitást megszüntetve megőrző *Licht*, Karlheinz Stockhausen 29 órás, hét részében együtt mindmáig előadatlan ciklusa. Ha az utóbb említettekhez hasonló művek leginkább zenei-színházi fesztiválok programjában tűnnek fel manapság, annak oka nyilvánvalóan abban keresendő, hogy az operaüzem működési rendje nem igazán teszi lehetővé a műsorra tűzésüket.

Kétségkívül a *Musiktheater* legújabb fejleményei közé tartoznak azok a produkciók, amelyek megbontják a zenés színház teremtésének additív folyamatát: az először elkészített librettóhoz komponált muzsika, majd a zenedramai egységből kibontakoztatott színpadi előadás létrehozásának szukcesszivitását. Hans-Thies Lehmann jólismert könyve óta megannyi hivatkozás tárgya, hogy a szószínházat milyen mértékben itatja át cirka fél évszázada a posztdramatikusság, amely immár utat talált a zenés színházba is. Az amott egyre gyakrabban alkalmazott módszer, a *devising* itt a szöveg, a zene és az előadás közel egyidejű megalkotását jelenti (még ha olykor egy kiindulópontot biztosító irodalmi szöveg alapján is), és a zenei szövet rögzítését csak az alkotófolyamat végén, nem sokkal a premier előtt teszi lehetővé. A zene/dráma mint a zenés színházi alkotás vélt lényegisége ezáltal a librettista, a komponista és a produkció kreatív csapatának együttműködésében születik meg, nem lesz elkülöníthető az előadástól, és nem lesz a mű identitását egyedül meghatározó tényezőként sem felfogható.⁴² (Ennyiben továbblépést jelent a Philip Glass és Robert Wilson által az *Einstein on the Beach* esetében végzett munkához képest, amennyiben itt a zenei anyag nem pusztán a készítendő előadás

⁴² Uo., 25.

koncepciója mentén, hanem a készülő előadás részleteinek kidolgozásával egyidőben kerül kialakításra.) A partitúra mint előzetesen adott entitás abszolútumát megingató eljárás végeredményének példáit olyan művek adják, mint az Isabel Mundry és Jörg Weinöhl nevével fémjelzett, Kleist esszéjét továbbgondoló „szcenikus koncert”, a *Nicht Ich – Über das Marionettentheater* (2011), vagy az Unamuno regényétől ellendülő *Niebla* (2007), Elena Mendoza (komponista) és Matthias Rebstock (szövegíró, rendező) kooperációja, amelynek mind zeneileg, mind az előadászöveget kidolgozása szempontjából a variáció volt a központi szervezőeleme, és amely hagyott némi helyet az improvizációnak is.⁴³ A *Musiktheater* ezen példái rokonságot mutatnak a „komponált színház” azon megvalósulásaival, amelyek dramaturgiai felépítésükben zenei princípiumokat követnek és/vagy elsődlegesen a zene, a kép, a hang, a test, a fény stb. kapcsolatba lépésének és az ily módon kiváltott tapasztalatoknak a színpadi kutatását célozzák, kvázi *art as research* formában.⁴⁴ Ide olyan széles skálán mozgó alkotások sorolhatók, mint Heiner Goebbels színházi munkái (például a paradigmaticusá vált *Schwarz auf Weiss*, 1996), Christoph Marthaler rendezései a legendás *Murx den Europäer!* (1996) óta, René Pollesch *Ein Chor irrt sich gewaltig* (2009) című előadása vagy Sasha Waltz *insideoutja* (2003), amely a hallás és látás egyéni útjaira invitálta a kétemeletnyi térre írt zenében és táncban (Rebecca Saunders ide készült kompozíciójában és Waltz koreográfiájában) szinte elmerülő, szabadon mozgó nézőt. Tekintve, hogy ezeket az előadásokat a rendezővel (vagy a rendező-zeneszerzővel, rendező-koreográfussal) társítják, átfedésbe hozhatók a har-

madik értelemben vett *Musiktheater*, az operarendezést megújító törekvések azon csoportjával is, amelyek szintén a posztdramatikusság jegyeit hordozzák (lásd alább).

Reakció az operaszínház válságára

A kortárs operaüzem és a második értelemben vett *Musiktheater* összeférhetőségét firtató tanulmányukban Hauke Berheide és Amy Stebbins rámutatnak arra, hogy a Deutscher Bühnenverein statisztikája szerint a 2017/2018-as évadban a Németország 140 állami és városi színháza közül operát (is) játszó 80 intézmény összesen 886 operát tűzött műsorra, amelyeknek 16,01%-a keletkezett 1945 után, s ezek között is többségben voltak azok (Britten, Sztravinszkij, Poulenc stb. művei), amelyek a második világháborút követő egy-két évtizedben születtek. A 16,01%-nak mindössze a negyede volt *world premiere*, tehát az összes játszott opera 4%-a, és a leglátogatottabb ősbemutató nézőszáma is kb. ötvenszer volt kevesebb, mint A *varázsfuvoláé*.⁴⁵ Ez az aránytalanság világviszonylatban is tünetértékű, kimutatható lenne a világ minden táján (így Magyarországon operát játszó egy budapesti és hat vidéki színháza esetében is), és közel egy évszázad alatt jutott idáig, miközben a tömegkultúra a zenés színházban az ismerős felé hajlított a közízlést.

Amíg a két világháború közötti időszakig az opera „eleven, előrenéző művészet volt”,⁴⁶ számos új, több helyütt színre kerülő alkotással, addig 1957-ben Adorno már arról cikkezett, hogy „az opera recepciója az önigazolás absztrakt rituáléjává lett. Már az ismeretet celebrálják.”⁴⁷ Ennek megfelelően rögzült

⁴³ BETZWIESER, „Von Sprengungen...”, 156–157.

⁴⁴ David ROESNER, „Music Theater Now – Global Tendencies and Perspectives”, *Programme of the 2016 Meeting at the Operadagen Rotterdam* (2016): 10–19, 11.

⁴⁵ BERHEIDE és STEBBINS, „Ambivalent Engagement...”, 6–7.

⁴⁶ BRUG, „Operarendezés ma”, 53.

⁴⁷ Theodor W. ADORNO, „Fragen des gegenwärtigen Operntheaters”, in Theodor W. ADORNO, *Musikalische Schriften*, 6. köt., 481–

egy kb. ötven-hetven klasszikus műből álló repertoár – amelyhez születésük időrendjét tekintve két utolsóként *A rózsalovag* (1911) és a *Turandot* (1926) csatlakozott –, az operaüzem pedig nagyrészt ezek váltakoztatására épül. Tekintve, hogy „a szakadatlan ismétléstől [a művek] éppúgy elhasználódnak, mint a Raffaello-nyomatok a kispolgári otthonok falán”, a kialakulóban lévő rendszert Adorno esztétikai és társadalmi előfeltevéseit tekintve aláaknázottnak, ezért a változást elkerülhetetlennek vélte.⁴⁸ A rendszer ugyan megmaradt, a változás azonban megtörtént, köszönhetően az operák olyanfajta színrevitelének, amelyet a *Musiktheater* harmadik jelentésével azonosíthatunk, és amelyet a német szakirodalom az operajátszásban kibontakozó *Regietheater* kifejezéssel illet. A kortárs – de nem abban a szűk értelemben, hogy mai, hanem hogy a mindenkori jelenre vonatkoztatott – operarendezés létrejötté tehát a kortárs opera válságára adott reakcióként is felfogható, mögötte azonban nem csak a közönség és a törzsrepertoár között mélyülő időbeli, hanem az ideológiai szakadékot is észre kell vennünk.⁴⁹ A kortárs operarendezés lehetővé tette a törzsrepertoár folyamatos műsoron tartását anélkül, hogy a muzeálissá válás veszélye fenyegetett volna, hiszen a legnépszerűbb operák mindig új felfogásban és formában kerültek (és kerülnek ma is) a nézők elé. Ugyanakkor a *Regietheater* visszafordíthatatlanul „az interpretáció és a kommentár hátrafelé tekintő mene-

493 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 482.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Mivel az operaházak zömmel olyan műveket kezdtek játszani, amelyek évszázadokkal korábban (egy másik kornak, másik közönségnek) íródtak, „a rasszista sztereotípiákkal, nőgyűlölő hősökkel, totalitárius hajlammal teli cselekmények immár nem tükrözték azt a társadalmat, amelyben ezek az operák most színre kerültek.” BERHEIDE és STEBBINS, „Ambivalent Engagement...”, 8.

dékeivé, s nem az eredeti alkotás előretökölő helyeivé” tette az operaházakat, amelyek új művek színpadra segítése helyett átálltak régi művekből készült új produkciók előállítására.⁵⁰ Ez eredményezi és teszi gyakorlatilag megszűntethetetlené a fent említett óriási aránytalanságot, amelyet gazdasági megfontolás is éltet: a kortárs operarendezés nem ritkán vizuálisan nagyigényű, drága teljesítményei még mindig kevésbé költségesek, mint egy ősbemutató, miközben jóval több bevétellel kecsegtetnek. Jóllehet „az évadonként legföljebb egy szem alibi ősbemutató óvatos életre pumpálása nem győzi meg kényszerítő erővel a nyilvánosságot arról, hogy az operát a jelen műfajának tekintse”,⁵¹ az operaházak többsége láthatóan dolgozik a repertoár bővítésén: kevésbé máshol sikerre vitt új művek átvételével, mint inkább nem túl ismert vagy egyenesen ismeretlen régi művek felélesztésével. Csak pár példát említve: Monteverdi, Britten és Janaček művei aligha fogják megingatni az ún. ABC-operák (*Aida*, *Bohémélet*, *Carmen*) pozícióját, de ma már szinte állandó helyet kérnek maguknak a műsorban, ahogy a barokk idejéről származó sokezer alkotás némelyike is, különösen Handel opera seriái.

Az, hogy a sztárkultusz mellett a *Regietheater* lett az operaüzem motorja, s az új tapasztalatokat nem a zeneszerzőktől, hanem a rendezőktől és kreatív csapatuktól várják a nézők, elvégre „a többi résztvevő többé-kevésbé csak elismétli, amit a hangjegyei előírnak”,⁵² nagyban köszönhető a harmadik értelemben vett *Musiktheater* keresztapjának, Walter Felsensteinnek, aki ritka reflexiós készséggel vállalta fel a rendezői színház eredményeinek átültetését az operaszínpadra. Az 1947-ben megnyílt Komische Oper meghatározó alakja az operarendezés

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Claus GUTH, „Tanuljunk meg csodálkozni”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 40, 5. sz. (2007): 55–57, 57.

⁵² BRUG, „Operarendezés ma”, 51.

imperatívuszát a színpadi történetek „érthetőségének, hihetőségének és feltétlen igazságának” megvalósításában, azaz a (nem annyira történelmi és társadalmi, mint inkább) lélektani realizmus maradéktalan érvényesítésében határozta meg.⁵³ Az operaműfaj alapvetően nem realiztikus volta miatt világos ugyan Slavoj Žižek tézise az operának a pszichoanalízis megszületésével egyidőben történő haláláról, az opera és a pszichologizálás egymást kizáró voltáról,⁵⁴ azonban a rendezői színház gyakorlata (Claus Guth és Peter Mussbach munkássága különösen) ellentmond ennek, Felsenstein pedig számos nagyhatású produkcióval cáfolta meg. A szereplők belső motivációinak feltárására, az elhangzó és megtett dolgok logikussá formálására irányuló színészvezetés – Felsenstein előszeretettel használta a *Sängerdarsteller* (énekes színész vagy színész-énekes) kifejezést az *Opernsänger*rel (operaénekes) szemben⁵⁵ – még olyan közismerten problémás librettóval bíró műveknél is működőképesnek bizonyult, mint a *Fidelio*, és azóta éppoly közkinccsé lett, mint a művek előzetes filológiai megkutatása, dramaturgiai átvilágítása, lehető legpontosabb fordítása⁵⁶ és a produkciók koncepcionális előkészí-

⁵³ Walter FELSENSTEIN, „Die Operninszenierung”, in Walter FELSENSTEIN és Joachim HERZ, *Musiktheater: Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen*, 41–47 (Leipzig: Reclam, 1976), 43.

⁵⁴ Slavoj ŽIŽEK, *Der zweite Tod der Oper* (Berlin: Kadmos, 2003).

⁵⁵ LANGER, „Musiktheater versus Oper...”, 112.

⁵⁶ A mai sztenderd a legtöbb nagy házban már megköveteli az operák eredeti nyelven történő megszólaltatását, az ezzel együtt járó feliratozás azonban a szöveg értelmének maradéktalan közvetítését célozza, és nem igazodik a zene igényeihez, mint az éneklésre szánt egykori librettófordítások. Mivel azok sok esetben elhomályosították az elhangzottak értelmét (nem beszélve a mögöttes implikációról) és egy hipotetikus stí-

tése. A Komische Oper nyitóelőadásának, *A denevérek* a műsorfüzetében olvasható rendezői expozé az ábrázolt cselekményből kinövő zene és a zenével pontosan, művészi-
leg érvényesen azonosuló ábrázolás szükségességéről ma már közhelyszámba megy,⁵⁷ háromnegyed évszázaddal ezelőtt azonban még „kopernikuszi fordulatként” hatott a zenés színházban megvalósuló drámai kifejezés maximalizálásának igénye.⁵⁸ Ugyanakkor a zenei megvalósítás mindenek elé helyezésének elutasítása, az opera reprezentatív, kulináris aspektusának való merev ellenállás⁵⁹ még jóval az után is vitákat gerjeszt, hogy az utolsó Felsenstein-rendezés, a *Kékszakáll lovag* az 1991/1992-es szezon végén

luseszmény jegyében feleslegesen szépelegtek – tanú rá az interneten is elérhető megannyi régi operalibrettó magyarul –, Felsenstein minden színpadra állított operához új prózafordítást készített (saját maga), illetve készítettet, és a kommunikatív érthetőséget szem előtt tartva készítették el abból az énekelhető fordítást. A Komische Operben bemutatott művek ugyanis egészen addig kizárólag németül voltak hallhatóak, hogy 2012-ben Barrie Kosky át nem vette az intézmény vezetését, és bizonyos produkciók esetében be nem vezette az eredeti nyelv megtartását.

⁵⁷ Idézi: LANGER, „Musiktheater versus Oper...”, 109–110.

⁵⁸ KOLTAI Tamás, „Operaszínházunk zsákutcas fejlődése”, *Muzsika* 52, 11. sz. (2009): 12–16, 15.

⁵⁹ Az operaélet számos jelensége felől még mindig jogosnak, a Kosky-vezette intézmény elmúlt évtizede felől viszont megmosolyogatóan maradinak tűnik Harry Kupfer, a ház egykori vezető rendezőjének 1993-ban megfogalmazott, nagyon is előremutatónak szánt azon megállapítása, hogy „a Komische Opernek vehemens és abszolút agresszív módon kell védelmeznie a tartalom követelményét a művészetben”. Idézi: LANGER, „Musiktheater versus Oper...”, 113.

lekerült a Komische Oper repertoárjáról, ahol 1962 óta őrizte a helyét. (Nem végleg tűnt el azonban, hiszen Stefan Herheim rendezése 2018-ban visszahozta Offenbach operettjét, az új előadás pedig frivol rekonstrukcióval idézgette a régit.) Azt pedig, hogy a kortárs operajátszás szempontjából nem csak a Sztanyiszlavszkijtől származtatható színházi *dianoia* vezet adekvát eredményre, jól mutatják a második világháború utáni Bayreuther Festspiele keretében az avantgárd művészeti törekvésekből inspirálódott előadások. Az Appia kezdeményezéseit végre megkerülhetlenné tevő *Ring* és *Parsifal* (Wieland Wagner rendezései az 1951-es újranításkor) a Wagnert a Komische Operből elimináló Felsenstein előadásaival párhuzamosan megerősítették a rendezői színház másik, a formalizmustól sem idegenkedő, stilizáló-absztraháló színrevitelekben testet öltő vonulatát is. (Bayreuth megújítása persze „kényszerűségből” is fakadt: a Cosima Wagner által évtizedeken át konzervált előadásmóddal és a Winifred Wagner jóvoltából a nácik által kvázi saját propagandacéljaikra használt Wagner-felfogással való szakítás elkerülhetetlenségéből.) Az említett két vonulat máig pontosan kivehető, jóllehet immár számos összefonódást mutat.

Ha az opera és annak pozíciója még a 21. század elején is leginkább egy válságdiskurzus részeként vetődik fel, annak oka már nem is annyira az új(keletű) művek csekély számában, mint inkább a kortárs operarendezés egyes teljesítményei (például Calixto Bieito berlini *Szöktetése* vagy Hans Neuenfels salzburgi *Denevérje*) körül fellángoló vitákban keresendő. Azon (a főleg angolszász közegekből érkező) vád mellett, hogy a *Regietheater* az állami szubvenció infúzióján csüng, és a közpénzekből fenntartott operaházakon kívül gazdaságilag életképtelen lenne, még mindig gyakran merül fel kortárs operarendezésekkel kapcsolatban a „szabad-e?” kérdése, amely más kortárs színházi produkciókkal vagy képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatban már egyáltalán nem

vagy meglehetősen ritkán.⁶⁰ Ez pedig azt mutatja, hogy a művelt polgárság (a legnagyobb fogyasztó) kultúra- és művészetfelfogása számára az opera inkább kínál projekciós felületet, mint más művészeti formák és színházi/zenei műfajok, a kánonja pedig egyfajta emlékműként funkcionál, amelyet a sérthetetlenség vélt aurája övez.⁶¹ A konzervatív ízlés és attitűd tehát sokkal inkább átjárja az operaházak nézőtereit, mint akár a színház, akár a tánc- vagy a bábszínház közönségét, sőt az operakritikában is kimutatható, leginkább a cselekmény narratív külsőségein túl nem lépő, azokat tetszetőssé tevő színrevitel, az illúzió totalitása és a konvencionális, filmes-narrációs sémákat alkalmazó vizuális világ utáni, hol látens, hol leplezetlen vonzódásban. (Ez gyakran együtt jár a kortárs operarendezés olyan eljárásainak kárhóztatásával, mint az operákból kibontott viszonyrendszer sok esetben nem éppen kellemes módon történő láthatóvá tétele vagy az előadások medialitására, anyagi-technikai feltételezettségére ráirányított figyelem.) A konzervativizmus a kommercializálódás felé tereli az operajátszást, amelynek Steinbruch St. Margarethentől a MÁO idén nyári *Traviata*- és *Varázsfuvola*-sorozatán át Veronáig több szinten és minőségben látni a jelét, és afféle eleven kosztümös filmként vagy musicalként fogja fel a műfajt, akárcsak Peter Gelb, a New Yorki operaház vezetője, aki színháza és a populáris kultúra, voltaképp a hollywoodi blockbusterek világa közötti kapcsolat kiépítésében látja saját feladatát.⁶² (Stefano Poda *Aida*-rendezése azért váltott ki szokatlan ellenérzést idén nyáron Veronában, mert ott – sőt, vállalva az általánosítást, egész „Itáliában, ahol operarendezésen még mindig a díszlet folytatását és a rivaldánál felsorakozó énekes-automatákat értik”⁶³ – a nézők a látvány elvontsá-

⁶⁰ HARTUNG, *Postdramatisches Musiktheater*, 9.

⁶¹ Uo.

⁶² Idézi: Uo., 87.

⁶³ BRUG, „Operarendezés ma”, 49.

gához egyáltalán nem szoktak hozzá.) Az operát az *event*, a kiruccanás, a szenzáció utáni vágy kielégítése jegyében prezentálók ellenében a mai operaélet kétpólusúságához járulnak hozzá az olyan intézmények, mint Glyndebourne vagy Salzburg, amelyek nyíltan elitisták ugyan, muzeális beállítódással azonban sem a programtervezésben, sem a színrevitelekben nem vádolhatók. (Utóbbi helyen a fordulatot hozó 1991–2001 közötti éveknek, Gerard Mortier vezetésének – jóllehet voltak azóta némi visszafordulást előidéző intendánsok is – visszavonhatatlanok és máig mutatók a következményei.) Ezek a fesztiválok nem állja meg a helyét (ahogy mondjuk a kevésbé elitista Aix-en-Provence-ban sem) a széles közönségréteg elvárásait szem előtt tartók és a *Regietheater* híveinek uralomra törő szűk csoportja között feltételezett különbség.

Amíg tehát mára a *Musiktheater*rel összefüggésben is történeti jelenséggé vált a rendezői színház (ami nyilván nem azt jelenti, hogy vége lenne), addig kortárs színreviteli gyakorlatként még ma is erősen vitatott. Magyarországon emlékezhetünk a Katharina Wagner Erkel Színházi *Lohengrinje* által kiváltott felhördülésre, a német nyelvű sajtó pedig máig pro és kontra példalózik Daniel Kehlmann 2009-es, a Salzburgi Ünnepi Játékokat megnyitó beszédével, amely szerint a *Regietheater* „a baloldali ideológia utolsó megmaradt zsugorformájává degenerálódott”.⁶⁴ Hiba lenne azonban a nézők és kritikusok egy részét felháborító előadások mellett megfedkezni azok sokaságáról, amelyek óriási közönségsikert arattak (mint Claus Guth *Figarója*, Willy Decker *Traviatája*, Barrie Kosky *Anyeginje* és Michael Haneke *Cosija*), s ebben egyes énekesi-karmesteri teljesítmények mellett oroszlánrésze volt a rendezésnek. A sikereket és botrányokat egyaránt a

⁶⁴ Daniel KEHLMANN, „Die Lichtprobe”, *Frankfurter Rundschau*, 2019.01.28, <https://www.fr.de/kultur/lichtprobe-11548020.html>.

harmadik értelemben vett *Musiktheater* jól körvonalazható eljárásai okozzák, amelyeket a mű és az interpretáció különbözőségének előfeltevése determinál:⁶⁵ az a felismerés, hogy „opera »önmagában« nem létezik, sem színpadilag, sem zeneileg. Létezik holt anyag, amely szubjektíven életre kelthető. *Werktreue* sem létezik, határok sem léteznek, legföljebb a közreműködők [...] képességeiből nem futja rá, hogy a darab titkából és életerejéből valamit átadjanak.”⁶⁶ E felismerés elvitatja a zenei szubsztancia létezését, illetve azt a feltételezést, hogy az biztosítaná a mű önazonosságát. A főként karmesterek által hangoztatott azon nézetet,⁶⁷ hogy amit a komponista a partitúrában rögzített, az minden zenész számára egyértelmű jelentéssel bír, paradox módon épp a dirigensek működése, vagyis az előadói gyakorlat kérdőjelezi meg: gondoljunk a régi-zene mozgalom hozta vitákra, az olyan kérdésekre, hogy a *Figaro* „presto-darab-e, vagy sem (mint Nikolaus Harnoncourt állítja)”,⁶⁸ a különböző célú változtatásokra a hangszerelésben stb. Ahogyan a zenei megvalósítás interpretáció – nem feltétlenül önkényeskedésekkel, inkább azzal kapcsolatos lényegi

⁶⁵ Mivel Albrecht Wellmer vitathatatlanak tartja, hogy a színház (így az opera) esetében a mű csupán annak előadásán, tehát a rendezésen keresztül elevenedik meg, egyenesen pleonazmusnak véli a rendezői színház kifejezést. Vö. WELLMER, „Das Musiktheater...”, 19.

⁶⁶ GUTH, „Tanuljunk meg csodálkozni”, 55.

⁶⁷ Számos zenészi, nézői, kritikai megnyilvánulás azt mutatja, hogy a tudomány felismerései csak kevésbé csorognak le (ha egyáltalán) a színházcsinálók és a színháznézők sokaságához, illetve válnak az ő felismeréseikké.

⁶⁸ Stephan MÖSCH és Albrecht THIEMANN, „A mű jelenvalósága: Beszélgetés az operarendezésről”, ford. MESTERHÁZI Máté, *Színház* 40, 4. SZ. (2007): 42–48, 46.

döntésekkel tele, ami „írva vagyok” –,⁶⁹ úgy az operában foglalt zenedráma alapján szükségképpen egyéni olvasatot kibontakoztató színpadi megvalósítás is az, még ha a közönség egy része vonakodik is elfogadni, hogy ennek megvannak a logikus következményei ugyanazon művek folyamatos reprodukciója tekintetében.⁷⁰ (A rendezők ehhez rögtön hozzáteszik, hogy a librettó/partitúra szerzői utasításai „nem úgy működnek, mint egy jogi dokumentum klauzulái”, és mindenképp újragondolásra szorulnak, mivel erősen kötődnek egy adott, a mienktől nagyban különböző kor színházi konvencióihoz.⁷¹) A műben egyértelműen benne lévő (ezért a karmesteren, rendezőn joggal számon kérhető) dolgok hiánya mellett a műhöz kapcsolható, a nézőben automatikusan működésbe lépő ismeretek hiánya is elvülhetetlenné teszi (elméletileg legalábbis) a rendezői színházat, elvégre

„a mai publikum többé-kevésbé disperz csoport, része egy olyan »élménytársadalomnak« vagy »eseménykultúrának«, amely immár semmilyen általános érvényű recepciós és befogadói kánont nem mondhat magáénak. Más szóval: a szemantikus hitel, az előadás értelmének megelőlegezése, amelyet a régebbi közönség még sokkal nagyobb mértékben hozott magával a színházba, legalább olyan mértékben zsugorodott össze, mint általában a kulturális javak becse. [...] a mai közönség észlelési mechanizmusai és képességei, kulturális tapasztalata és felkészültsége többé nem teszi lehetővé,

⁶⁹ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az értelmezés történetisége* (Pécs: Pro Pannonia, 2006), 5–29.

⁷⁰ BETZWIESER, „Von Sprengungen...”, 153.

⁷¹ Mike ASHMAN, „Internacionalistának érzem magam: Beszélgetés Keith Warnerral”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 40, 6. sz. (2007): 54–59, 58.

hogy magától értetődőnek tételezzük részéről a tartalmak alapvető és előzetes megértését. Annál inkább az előadás dolga, hogy hidat verjen a történelmi mű és befogadónak aktuális megértési horizontja között.”⁷²

Továbbá a kortárs operarendezés nem engedi, hogy a zenét, pontosabban a zenedrámát a színpadi eseményektől függetlenül lehessen elgondolni, ennyiben pedig a zeneipar ellenében dolgozik. A rádió, a hanglezgyártás, a netes zenei platformok és applikációk lényegesen hozzájárultak ahhoz, hogy az opera esetében a színházi tényező alsóbbrendűvé (sőt végső soron feleslegessé), a zene pedig (beleértve az énekelt szöveget is) indirekt módon váljon élvezhetővé.⁷³ (Noha e közvetlenség merő illúzió, hiszen egy hangfelvételnél is egy zenemű interpretációjával találkozunk, nagyban táplál egy másikat: a zenei szubsztancia létezéséről szőtt, fent említett illúziót.) A hangfelvételek nagyban meghatározzák, hogy milyen „képet” alakítunk ki egy operáról,⁷⁴ mit várunk el annak színházi előadásától,⁷⁵ s az a tény, hogy egy opera a színházon kívül is meghallgatható (még ha ez csupán az utóbbi

⁷² Sven FRIEDRICH, „Rendezői színház az operaszínpadon”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 40, 7. sz. (2007): 55–58, 58.

⁷³ WELLMER, „Das Musiktheater...”, 20.

⁷⁴ Jossi Wieler: „A közönségnek [...] gyakran egy bizonyos hangzás van a fülében. Vannak, akik ismerik egy opera több előadását is. Sokan kizárólag csak hangokat szeretnének hallani, és egyáltalán nem akarják érzékileg átélni a színház egészét.” MÖSCH és THIEMANN, „A mű jelenvalósága...”, 46.

⁷⁵ Kirsten Harms: „[A] nézők gyakran csalódott szerelmesek. Szeretett operájuktól olyasmit várnak el, amit ők maguk agyaltak kik róla. Azt hiszik, vannak bizonyos esztétikai jogaik. És ha az elvárásaik kielégíthetetlenek maradnak, hevesen és irracionálisan reagálnak.” Uo., 43–44.

százegynéhány év fejleménye is) ellenállást fejt ki azzal szemben, ahogyan bizonyos esetekben a színpadon látható, mert ellentétbe kerül a pusztá hangzóságából származó tapasztalatokkal és az abból belénk ivódott képzetekkel. Jóllehet Peter Konwitschny „vokális pornográfiának” nevezi, amikor (mint a szexualitás esetében) a részt elkülönítjük az egésztől, így az opera hangjegyeit elválasztjuk minden egyébtől, a hangzóság fetisizálása kétségtelenül rányomja bélyegét a zenés színházra, és oda vezet, hogy a sztárénekesek ma a popikonok státusával bírnak.⁷⁶ Ezen túl a zeneipar gyakran az autenticitás és a technikai tökéletesség összefonódó, szintén illuzórikus igényét is táplálja – a CD-mellékletek tele vannak a zeneszerzői szándékra való hivatkozásokkal, az e szándék szerinti előadásmód állításaival –, a kortárs operarendezés azonban távol kerül valamiféle elképzelt autenticitástól. Azon túl, hogy épít a tértapasztalatból adódó esetlegességekre, a játék okozta elkerülhetetlen tökéletlenségekre, élvezettel játssza ki (mint például a *Poppea megkoronázása* William Christie- és Jan Lauwers-féle előadása) azt a speciális intermedialitást, amely a historizáló zenélés és az aktualizáló vagy stilizáló színi hatások kettősségéből adódik.

Historicitás és aktualitás feszültségét előszeretettel élesíti fel a kortárs operarendezés, ennek mértéke pedig nem ritkán okoz nehézséget a befogadásban, főleg, ha a szükséges összefüggéseket nem teremti meg vagy nehezen beláthatóvá teszi az előadás, esetleg a néző nem ismeri fel őket és leragad a külsőségeknél: Aida takarítónő öltözeténél (Neuenfels 1981-es frankfurti rendezésében) vagy a bevonulási induló alatt Radames kezében tartott, ronggyá feslett plüsslefántnál (Konwitschny 1994-es grazi rendezésében). Az operajátszást kulturális kontextusban szemlélők egy része valóság-

gal listázza az ilyen – nem ritkán ikonikussá váló – mozzanatokot, minden egyéb vonatkozás említése nélkül, a különösen offenzív amerikai sajtó pedig a *eurotrash* szimbólumaiként kezeli őket.⁷⁷ Az a tény, hogy az aktualitás „csak esztétikai élményként és nem kognitív szubsztrátumként közvetíthető”,⁷⁸ épp annyira megkönnyíti a befogadást, hiszen a jaussi értelemben vett *voluptast* (a gyönyörködést) és *curiositast* (kíváncsiszkodást) serkenti, mint amennyire megnehezíti, hiszen azt a nézőnek magának kell lepárolnia a látott és hallott dolgokból. Mivel a kortárs operarendezés a művek hermeneutikus faggatására vállalkozik,⁷⁹ nagyban számít a né-

⁷⁷ Lásd például Helen MAC DONALD, „The Abduction of Opera. Can the Met stand firm against the trashy productions of trendy nihilists?”, *City Journal*, Summer 2007, hozzáférés: 2023.08.10, <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>.

⁷⁸ Stephan MÖSCH, „Geistes Gegenwart? Überlegungen zur Ästhetik des Regietheaters in der Oper”, in *Mitten im Leben*, 85–103, 96.

⁷⁹ E hermeneutikus faggatás már csupán azért sem kerülhető meg, mert mint Heller Ágnes rámutat, a 19–20. század fordulóján alapvetően változott meg a hermeneutika felfogása. Cosima Wagner ragaszkodását ahhoz, hogy halott férje zenedramáit továbbra is úgy állítsák színpadra, ahogyan eltervezte és rögzítette, nem lehet pusztán az özvegy dogmatizmusának számlájára írni, hiszen akkoriban az a schleiermacheri felfogás uralkodott, „mely szerint hűen interpretálni annyit jelent, mint pontosan megismételni a Mester szándéka szerinti előadást, s hogy egyedül az ilyen értelemben vett hű interpretáció igaz”, ám ez nem sokkal később (részben Nietzsche hatására) gyanússá vált. Onnantól kezdve az interpretandum nem áll fölötte az interpretálónak, ami megalapozta a rendezői színház idioszinkretikus olvasatait. Vö. HELLER, „Korszerű operarendezés...”, 622.

⁷⁶ Peter KONWITSCHNY, „Eleven vagy holt színház”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 40, 5. sz. (2007): 53–55, 54.

ző gondolkodására, kritikai hajlandóságára és elvonatkoztatási képességére, a nyíltan vállalt diszkontinuitás azonban, amely szinte rákényszeríti a befogadót, hogy „maga rakjon össze valamit”,⁸⁰ nem ritkán zavart okoz. Egy interjúban a brit operarendező, Keith Warner felidézi Lucian Pintile 1985-ös cardiffi *Rigoletto*-rendezésében a címszereplőnek és Gildának egy erősen vérfertőzés színezetű jelenetét: egy olyan motívumot, amely nem bukkant fel máshol az előadásban, tehát „a néző dolga volt, hogy tudomásul vegye ezt az információt, és alkalmazza a dráma más elemeihez”.⁸¹ Mivel a nézők egy része az ilyen jeleneteket-motívumokat eleve felháborítónak véli – és először Warner is „nagyon durvának” találta –, nem is igen lép tovább, azaz nem vállalkozik a rárótt feladatra, amely azt igényli, hogy (1) el tudjon rugaszkodni a librettó történéseinek felszíni rétegétől: a cselekménynek attól a vonalvezetésétől, amely a kimondott és megtett dolgok összességéből szinopszisként kivonatolva műsorfüzetekben olvasható. Továbbá, hogy (2) elfogadja, hogy az apa-lánya viszonyt ilyen jellegű dolgok is áthat(hat)ják, hogy „az emberi magatartások és reakciók nagyon sokszor következtelenek”, (3) és a további történéseket ennek fényében értelmezze, még ha nincs is folytatása, nincs konklúziója, „és valahogy zavarosnak” is tűnik.⁸² Tehát a néző nem vállalja fel, hogy a váratlan (ezért elkerülhetetlenül erőszakos és kellemetlen) belelátást egy kapcsolat mélyéig „az

⁸⁰ KONWITSCHNY, „Eleven vagy holt színház”, 53.

⁸¹ ASHMAN, „Internacionalistának...”, 54.

⁸² Uo. – Konwitschny szintén abban látja az operaműfaj „felforgató” jellegét, hogy „énekelnek és zenélnek benne, ami fejlett körunkban eleve tabusítva van”, és ez az egész „valami nagyon lényeges dologra emlékeztet, tudniillik arra, hogy ész és szív összefügg egymással, és arra, hogy a valóságot az észszerűn túl keressük”. KONWITSCHNY, „Eleven vagy holt színház”, 53.

emberi igazság pillanataként” és ne felháborító önkényeskedésként, belemagyarázásként, túlkapásként értékelje. Hasonlóképpen szükséges a nézőnek elrugaszkodnia az operakalauzok keltette elvárásoktól és a konkrét drámai helyzettől, miközben persze muszáj játékba is hoznia az azzal kapcsolatos ismereteit, amikor például Don Ottavio sarkkutatóként jelenik meg, norvég felségjelzéssel a ruháján, mint Romeo Castellucci *Don Giovanni*-rendezésében (Salzburg, 2001), egy Amudsen kitartásával követve a meghódításra érdemesített nőt, és az irányában mindvégig hideg Donna Anna után sóvárgó első áriája előtt három radiátorból raknak ki mellé egy „jéghegyet”, az elé pedig pajzsot állítanak. Az ária végén az énekes ezzel a pajzsral és egy még odatűzött zászlóval hagyja el a színt, akár Eisenstein *Jégmezők lovagja* című filmjének egy sajátosan transzformált alakja. A kép iróniáját pedig megkoronázza az a koponya, amelyet szertartásosan a „jéghegyre” helyeznek a „Dalla sua pace” felcsendülésekor, s Don Ottavio kezében pórázzal, azon fazonra nyírt ölebbel kezd bele híres áriájába, szemléletessé téve, hogy mindenkinek van egy díszpincsije: a Donna Annáé történetesen ő. Ha a néző nem vállalja fel (vagy nem tudja felvállalni) az elvonatkoztatás-konkretizálás dialektikus játékát, és „megtapad benne” a diszkontinuitás miatt érzett zavar, minden bizonnyal kívül marad a rendezés egészen különleges humorán, amelyben ezúttal valóban *dramma giocoso*-ként csillan meg Mozart remeke.

Nem a legnagyobb zavart, inkább a legkomolyabb ellenállást azonban egy mű (aktuál)politikai összefüggésekbe helyezése váltja ki általában, márpedig a kortárs operarendezés sűrűn él a művek társadalomkritikai átvilágításával, amelynek máig ható mesterpéldája Patrice Chéreau centenáriumi *Ringje* Bayreuthban, a mitológia kódét elosztató, a műben foglalt hatalmi viszonyokat pontosan láttató és az iparosodás korának anomáliáira rávilágító megoldásaival. A szociálkritikai átvilágítás nem feltétlenül a

jelen ilyen irányú analízise céljából történik (mint Katharina Wagner *Lohengrin*jében, amely a rendszerváltás és az EU-s csatlakozásunk között eltelt másfél évtized politikai sikereire és társadalmi csődjére mutatott rá a dédpapa romantikus nagyoperáján keresztül, a kívülálló éleslátásával⁸³), hanem a művek (gyakran elfeledett) jelenvalóságának szemléletessé tétele érdekében.⁸⁴ Mivel a mai rendezések gyakran követnek poszt-strukturalista impulzusokat, és (ha kimondatlanul is, de) a nézői tudat(osság) megváltoztatását célozzák, a színházat „nem pusztán a társadalmi változásokra adott reakcióként, hanem azok megelőlegezéseként” kezelik.⁸⁵ Daniel Kehlmann idézett vádja – a *Regietheater* mint a balos ideológia szánalmas mentsvára – ennek felismerésében gyökerezik, s ezért kapcsolja a szóban forgó törekvést a '68 utáni társadalmi mozgásokhoz.

A harmadik értelemben vett *Musiktheater* pozitív megítélését nem segítik azok az előadások, amelyekben a kortársivá tétel csupán a látványt érinti, de a játékot nem hatja át, és nem párosul mélyreható olvasattal sem, ezért nem képes új fénytörésben láttatni a régi alkotást vagy megcsillantani an-

nak valamely erényét. A „felületes modernizálás” csak látszólag értelmezi a művet „a mi szemszögünkből és élettapasztalataink alapján”, ezért a befogadó nem tud párbeszédbe lépni a művel, mert annak nincsenek megteremtve a feltételei.⁸⁶ Anélkül, hogy osztanánk a német *Regietheater* néhány nagy öregjének (Peter Stein, Harry Kupfer) kifakadását fiatal kollégáik munkáival szemben, reflexióra érdemesnek véljük azt a tapasztalatot, hogy (a világhálón megszorodott közvetítéseknek köszönhetően) egyre többször futni bele olyan operaelőadásba, amely távolról sem nevezhető maradónak, mégsem bír megvilágosító erejű egyéni megközelítéssel és csupán leegyszerűsített értelmezési sémákra épülő vizuális felhajtással szolgál. Ebből a szempontból Claus Guth diagnózisa éppoly jogosnak tűnik, mint annak továbbgondolása: mivel „a rendezői színház mindig ugyanazokhoz a tárgyakhoz súrlódik”, fennáll a veszély, hogy „elnyűvődik és önmaga kliséjévé válik”, ám, ha gyanítható is, hogy a módszereiből „előbb-utóbb kifogy a szufla”, hiba volna ebből hamis következtetést levonni: „visszaút nem létezik”.⁸⁷ Tekintve, hogy a kortárs operarendezést a rutinreper-toár megmerevedése (Adornóval szólva: az operában nyugvópontra jutott 19. század) hívta életre, célja pedig az ellenszegülés az előadásmód muzeálissá válásának, esztétikailag és kulturálisan beláthatatlan következménye lenne végleges kimerülésének. Az operaüzem leginkább a felújítások révén gyorsítja fel az elhasználódást és serkenti a negatív megítélést, főleg azokban az intézményekben, ahol éveken-évtizedeken keresztül futnak egyes rendezések. Az eredeti szereposztás többszöri megváltozása, a rendező távolléte a felújításokkor nem ritkán oda vezet, hogy „a produkció eredeti intenzitása és mondanivalója afféle elmosódott énekesi színházzá gyöngül”,⁸⁸ sőt még a leg-

⁸³ A MÁO nyolc előadás után elsüllyesztett produkcióját Fodor Géza két részben, tizenhárom oldalon elemezte a *Muzsika* hasábjain, pontosan rámutatva arra, hogy e kifejezetten keserűre, fájdalmasra kalibrált „*Lohengrin*-produkció a demokrácia, a szabadság veszélyeztetettségéről szól és a demokratikus elkötelezettség szellemét sugározza”. FODOR GÉZA, „Wagner kontra Wagner: *Lohengrin*-bemutató az Erkel Színházban (2)”, *Muzsika* 47, 8. sz. (2004): 28–35, 33.

⁸⁴ Jossi Wieler szerint a jelenvalóságot keresték egykor az írók és zeneszerzők – „sem Schiller, sem Verdi nem a spanyol inkvizícióról, hanem saját koruk szabadságfogalmáról akartak szólni a *Don Carlos*szal” –, ezért a rendezőknek is azt érdemes keresni. MÖSCH és THIEMANN, „A mű jelenvalósága...”, 43.

⁸⁵ MÖSCH, „Geistes Gegenwart?”, 87.

⁸⁶ HELLER, „Korszerű operarendezés...”, 625.

⁸⁷ GUTH, „Tanuljunk meg csodálkozni”, 56.

⁸⁸ ASHMAN, „Internacionalistának...”, 55.

kiválóbb előadás is könnyen olyan „holt színházzá” torzul, mint amellyel Peter Brook *Az üres térben* az operaszínházat azonosította.

Az elhasználódás felszabadító, ám kevésbé populáris ellenszerét azok az előadások kínálják, amelyek a zenés színházban is utat nyitnak a színház évtizedek óta művelt olyan eljárásai előtt, mint a dekonstrukció és a fragmentalizálás, s amíg az operarendezések zömében a kortárs színház vehikuluma a (zömmel változatlanul hagyott) klasszikus zene és szöveg marad, addig ezek egy részénél e két összetevő sem marad érintetlen. Ha a színrevitel átdolgozást is magában foglal, ezen produkciók halmaza átfedésbe kerül a *Musiktheater*nek a „composed theatre” kifejezéssel leírható alkotásaival, főleg, ha ugyanazon rendezők hoznak létre olyan előadásokat, amelyek hol ide, hol oda sorolhatók. A *szép molnárlány* (Zürich, 2002) Christoph Marthaler-féle verziója például egy dalciklus nyomvonalán komponált színház, amelyet jobban átitat ugyan az ének/zene, mint a vele egyívású, tavasszal Miskolcon vendégszerepelt *A sírás (A sejtés)* előadását, de mindkettő kvázi zenei szerkezetként került elgondolásra és felépítésre. Ugyanakkor nem sokban különböznek a harmadik értelemben vett *Musiktheater*hez tartozó *Gerolsteini nagyhercegnő* (Basel, 2009) színrevitelétől, amely az operett rendjét alaposan megbontva húzta magához Offenbachot. Azon túl, hogy a színházat ebben is megtöltötték a „Marthaler-család” jellegzetes alakjai és tevékenységeik, a mű első felvonása után a zenekar *Az istenek alkonya* zongorán játszott gyászindulójára – az operettet (mint Siegfriedet a *Ring* záróestjén) utolsó útjára kísérve – kivonult, és az előadást egy Anne Sofie von Otter (a címszerep megformálója) által egyetlen zongora kíséretében énekelt zenei kollázs zárta.⁸⁹ A jelentős csonkítás mellett a cselekmény és a dalok éppúgy szétszerelésre kerültek, mint az operetthez

⁸⁹ HARTUNG, *Postdramatisches Musiktheater*, 148, 167–170.

tapadt előadásmód kliséi, ami végképp eloszlatta az elvárásokat minden bizonynal formáló kedélyességet. De említhetnénk Christoph Schlingensiefel is, akinek *Parsifalja* (2004–2007) annak ellenére lett a poszt-dramatikus *Musiktheater* (ez idáig egyetlen) példája Bayreuthban, hogy ott a rendezők szerződése tiltja a zene és a szöveg megváltoztatását, *Mea Culpa* című rendezése (Bécs, 2008) pedig az előbbi egyes motívumaiból szőtt saját színpadi kompozícióvá tágult. A *Parsifal* színrevitele nem a rendezői színház megszokott eljárását alkalmazta, amennyiben nem a cselekmény (és a szöveg) volt a fő vonatkozási pontja, és semmiféle értelmezést nem foglalt jelekbe: a lineáris és kronologikus elbeszélést teljesen felszámolta az előadás hallucinogén világa.⁹⁰ Ellenben Wagner partitúráját egy metaforikus értelemben vett operafóliaként kezelte, amely előtt (a zenével nem összefüggésben) kibontakoztatta a színpadi történések kavalkádját, s amelyre álló és mozgóképek sokaságát projektálta. Az egész színházat uraló forgó szüntelen mozgása és a szakadatlanul áradó filmvetítés egy megállíthatatlan folyamba, átláthatatlan képtengerbe rántotta a befogadót. Azonban az ismétlések, visszatérések és a felhangzóval váratlanul, szinte véletlenül előálló, ám rögzülni képtelen kapcsolatok révén a néző a színházi és filmes elemek muzsikához „hasonlatos” belekomponáltságot érezhetette; a látható oly módon muzikalizálta az előadás egészét, hogy joggossá tette a rendező azon állítását, miszerint „én vagyok Richard Wagner zenéje”.⁹¹ A két évvel Schlingensiefel halála előtt bemutatott *Mea Culpa* nem csak a scenográfia (forgószínpad és arra vetített videófilm), de témája – a laza és roppant töredékes cselekmény szerint a páciensek egy *Parsifal*-elő-

⁹⁰ Ulrike HARTUNG, „Das »multimediale Fragment-Kunstwerk«: Christoph Schlingensiefels *Parsifal*”, in *Mitten im Leben*, 317–336, 318.

⁹¹ HARTUNG, *Postdramatisches Musiktheater*, 93.

adásra készülnek egy Ayurveda-klinikán –, motívumai (az egymásra vonatkoztatott gyógyíthatatlan seb és a tüdőrák), összemósódó alakjai (hol Amfortas, hol Parsifal és Schlingensief maga felvételről, illetve jelenlévő színpadi alteregója), továbbá zenei idézetei révén is közeli rokonságba került a bayreuthi rendezéssel. A műsorfüzetben közölt, „ahol halál van, ott az opera is” maximája értelmében a fizikai lét végével való szembesülés mozzanatának (mint az egyéni élet elkerülhetetlen eseményének és a nagy színházi témák egyikének), illetve a zenés színháznak az egymásba ékelése erős önreflexivitással itatta át az „Ein readyMadeOper” műfaji megjelöléssel ellátott produkciót, amely – utalásokkal a rendező utolsó művészeti projektjére, az Operndorf Afrikára is – a művészet és az élet közötti határok összemosásának avantgárd hagyományát folytatta.⁹²

Az említettek mellett a posztdramatikus operarendezés eklatáns példáit kínálják David Marton alkotásai is, szintén azzal a kettősséggel, amit mondjuk az *Odüsszeusz hazatérése*nek a berlini Schaubühnén 2011-ben megvalósult projektje, illetve Richard Strauss *Capricciójának* a Bajor Állami Operában 2022-ben történt színrevitele jelent. Marton rendezte a Münchner Kammerspiele 2016-ban létrehozott operaházának, a posztdramatikus *Musiktheater* első intézményének nyitóelőadásait is (*Az alvajáró, Figaro házassága*), amelyek a „feudális reprezentációs cirkuszként” művelt opera ellenében születtek,⁹³ s noha ott helyben nem lett folytatásuk, a sokfelé zajló hasonló kezdeményezések maradandónak tűnnek. Főleg, hogy az utóbb említett törekvések épp úgy képesek az ismertnek vélt anyagokban „soha nem sejtett tektonikus rétegeket” feltárni,⁹⁴ mint a kortárs operarendezés legjobb teljesítményei. Ma is e feltárás biztosítja a harmadik

értelemben vett *Musiktheater* szellemi izgalmát, s történetileg ez teszi elévülhetlenné az operaszínpadot is meghódító *Regietheater* érdemeit. Elvégre (igazán csak pár példát kiragadva) a kortárs operarendezés prezentálta nekünk a korai Mozartot „a *seria* lángelméjeként” és a még jó száz éve is csak durván eltorzítva játszott *Così fan tuttè*t „a felvilágosodás kegyetlenül perfekt szerelmi kísérleteként”.⁹⁵ Az ismertette fel velünk „Verdi drámai és politikai géniuszát”, az emelte magasabb polcra „Wagnert a maga taszítóan imádatra méltó Janus-arcúságából, egyetemes tébolyából, nacionalista és peszsimista küldetéstudatából”, s az leplezte le Richard Strauss „látszólag oly hermetikus, mert mesteri” konzervativizmusát.⁹⁶ Sok másik mellett ezeken az eredményeken aligha léphet túl bárki, aki komolyan veszi a zenés színházat. S ha egy 2019–2020 fordulóján a Centre Pompidou-Metzben rendezett kiállítás úgy kezelhette az operát mint a kísérletezés, továbbá egy új esztétikai és politikai érzékenység kialakításának a terepét, a zene- és a képzőművészet egymásra hatásának radikális formáját, s ennek száznál is több rendkívül izgalmas példáját szemléltethette, az is jórészt a kortárs operarendezés diszpozitívumának köszönhető.⁹⁷

Bibliográfia

- ADORNO, Theodor W. „Fragen des gegenwärtigen Operntheaters”. In Theodor W. ADORNO, *Musikalische Schriften*, 6. köt., 481–493. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- ADORNO, Theodor W. *Wagner*. Fordította ENDREFFY Zoltán. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.

⁹⁵ BRUG, „Operarendezés ma”, 57.

⁹⁶ Uo.

⁹⁷ Vö. Stéphane Ghislain ROUSSEL, szerk., *Opéra Monde: La quête d'un art total* (Paris–Metz: RMN Grand Palais–Centre Pompidou-Metz, 2019), 8.

⁹² Uo., 172–177, különösen 173.

⁹³ A projekt ma már elérhetetlen honlapját idézi: Uo., 229.

⁹⁴ GUTH, „Tanuljunk meg csodálkozni”, 56.

- ASHMAN, Mike. „Internacionalistának érzem magam: Beszélgetés Keith Warnerral”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 40, 6. sz. (2007): 54–59.
- BERHEIDE, Hauke és Amy STEBBINS. „Ambivalent Engagement: contemporary opera between populism and the postmodern”. *ACT Zeitschrift für Musik & Performance*, 10. sz. (2021): 1–28. Hozzáférés: 2023.08.08. https://www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/202108/07_Berheide_Stebbins/index.html.
- BETZWIESER, Thomas. „Von Sprengungen und radialen Systemen: das aktuelle Musiktheater zwischen Institution und Innovation – ein Momentaufnahme”. In *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, szerkesztette Anno MUNGEN, 149–164. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- BRUG, Manuel. „Operarendezés ma”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 40, 3. sz. (2007): 48–58.
- CAGE, John. „Üres értelem”. In John CAGE, *A csend: Válogatott írások*, fordította WEBER Kata, 199–204. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994.
- ECKERT, Nora. *Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure*. Berlin: Henschel Verlag, 1995.
- FELSENSTEIN, Walter. „Die Operninszenierung”. In Walter FELSENSTEIN és Joachim HERZ, *Musiktheater: Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen*, 41–47. Leipzig: Reclam, 1976.
- FODOR Géza. „Wagner kontra Wagner: Lohengrin-bemutató az Erkel Színházban (2)”. *Muzsika* 47, 8. sz. (2004): 28–35.
- FRIEDRICH, Sven. „Rendezői színház az operaszínpadon”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 40, 7. sz. (2007): 55–58.
- GUTH, Claus. „Tanuljunk meg csodálkozni”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 40, 5. sz. (2007): 55–57.
- HARTUNG, Ulrike. „Das »multimediale Fragment-Kunstwerk«: Christoph Schlingensiefels *Parsifal*”. In *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, szerkesztette Anno MUNGEN, 317–336. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- HARTUNG, Ulrike. *Postdramatisches Musiktheater*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.
- HELLER Ágnes. „Korszerű operarendezés mint ösztönművészet és hermeneutika”. *Holmi* 14 (2002): 621–633.
- KANDINSZKIJ, Vaszilij. „A színpadi kompozícióról: Előszó A sárga hangzáshoz”. [Fordító megnevezése nélkül.] *Színház* 26, 9. sz. (1993): 22–25.
- KEHLMANN, Daniel. „Die Lichtprobe”. *Frankfurter Rundschau*. 2019.01.28. <https://www.fr.de/kultur/lichtprobe-11548020.html>.
- KÉKESI KUN Árpád. „Tabló öt részletben: A Wiener Festwochen 2002 zenés színházi előadásairól”. *Criticai Lapok* 11, 9–10. sz. (2002): 34–42.
- KLÜPPELHOLZ, Werner. „»Meine Filme sind Opern«: Kagels Musiktheater auf und jenseits der Bühne – eine tour d’horizon”. In *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, szerkesztette Anno MUNGEN, 227–243. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- KOLTAI Tamás. „Operaszínházunk zsákutcás fejlődése”. *Muzsika* 52, 11. sz. (2009): 12–16.
- KONWITSCHNY, Peter. „Eleven vagy holt színház”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 40, 5. sz. (2007): 53–55.
- LANGER, Arne. „Musiktheater versus Oper – Eine Provokation?”. In *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, szerkesztette Anno MUNGEN, 105–117. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- LEIRIS, Michel. „L’Opéra, musique en action”. *L’Arc*, 27. sz. (1963): 7–12.
- MAC DONALD, Helen. „The Abduction of Opera: Can the Met stand firm against the trashy productions of trendy nihilists?”. *City Journal*, Summer 2007. Hozzáférés: 2023.08.10. <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>.

- Stephan MÖSCH, „Geistes Gegenwart? Überlegungen zur Ästhetik des Regietheaters in der Oper“. In *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, szerkesztette Anno MÜNGEN, 85–103. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- MÖSCH, Stephan és Albrecht THIEMANN. „A mű jelenlétének: Beszélgetés az operarendezésről“. Fordította MESTERHÁZI Máté. *Színház* 40, 4. sz. (2007): 42–48.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULYÁS Adrienn et al. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.
- REBSTOCK, Matthias. „Einleitung“. In *Freies Musiktheater in Europa / Independent Music Theatre in Europe*, szerkesztette ITI Zentrum Deutschland és Matthias REBSTOCK, 7–16. Bielefeld: transcript Verlag, 2020.
- ROESNER, David. „Musikalisches Theater – Szenische Musik“. In *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, szerkesztette Anno MÜNGEN, 193–209. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- ROESNER, David. „Music Theater Now – Global Tendencies and Perspectives“. *Programme of the 2016 Meeting at the Operadagen Rotterdam* (2016): 10–19.
- ROUSSEL, Stéphane Ghislain, szerk. *Opéra Monde: La quête d'un art total*. Paris–Metz: RMN Grand Palais–Centre Pompidou–Metz, 2019.
- SALZMANN, Eric és Thomas DESI. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SPAHN, Claus. „Bombe im 57. Stock“. *Die Zeit*, 2006. jún. 3., 24.
- STEIERT, Thomas. „Zwischen Werkkonzept und Forschungsperspektive“. In *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, szerkesztette Anno MÜNGEN, 25–36. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. *Az értelmezés történetisége*. Pécs: Pro Pannonia, 2006.
- SZÉKELY György. *A színjátéktípusok kutatásának módszeréről*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.
- WAGNER, Richard. „Das Kunstwerk der Zukunft (1849)“. In *Dichtungen und Schriften*, szerkesztette Dieter BORCHMEYER, 6. köt., 9–157. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983.
- WAGNER, Richard. „Művészet és forradalom“. In *Művészet és forradalom*, fordította RADVÁNY Ernő, 29–61. Budapest: Seneca Kiadó, 1995.
- WEILL, Kurt. „Die Neue Oper“, „Zeitoper“, „Das Formproblem der modernen Oper“. In *Musik und musikalisches Theater: Gesammelte Schriften*, szerkesztette Stephen HINTON és Jürgen SCHEBERS, 42–44, 64–66, 134–136. Mainz: Schott, 2000.
- WELLMER, Albrecht. „Das Musiktheater im Dispositiv der modernen Künste“. *Musik & Ästhetik*, 66. füzet (2023. április): 11–30.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Der zweite Tod der Oper*. Berlin: Kadmos, 2003.