

Határátlépések és új munkamódszerek Művészeti útkeresések napjaink zenés színházában

JÖRN PETER HIEKEL

Új megnevezések és stratégiák

Vajon alkalmas-e még a „zenés színház” bevett fogalma a 21. században arra, hogy kielégítően megragadjuk vele mindazt, ami az általa jelölt területen, azaz zene, szöveg, mozgás, képek és terek összjátékában ma történik? Az erre a kérdésre adható lehetséges válaszok attól függenek, hogy mennyire szűken vagy tágan adjuk meg e fogalom értelmezésének a kereteit. Meghatározásának ugyanis két ellentétes útja létezik. Először is széles körben elterjedt az a felfogás, miszerint ez a kategória a „zenei-színházi előadás valamenyny formájának”¹ a gyűjtőfogalma. E mellett azonban ott áll az a szűkebb definíció, mely szerint a „zenés színház” sajátosabb értelemben a jó öreg opera és előadásmódjainak alternatíváját vagy ellentétét jelöli.² Ugyanakkor az alternatív képződmények e világában a határvonalak világosabb megvonása érdekében a zenés színház fogalmához gyakran hozzáillesztik az „új” vagy a „kísérleti” jelzőt. Az efféle jelzők szükségessége éppen séggel kétségbe vonható. Másfelől azonban használatuk még határozottabban utal arra az önmagát megújítani igyekvő akaratra, amely több mint 400 éve folyamatosan jelen van az opera történetében, ma mégis a felőrődés veszélye fenyegeti annak a zeneiparnak a közegében, amelyet üzleti megfontolások, a reprezentáció és a szórakozás igé-

nyei vezérelnek – e jelenség ugyan régi keletű, ma azonban mindennél erőteljesebb. Éppen ezért nem meglepő, hogy az utóbbi évtizedek legkülönbözőbb új produkciói javaslatot tettek néhány olyan alternatív vagy kiegészítő fogalomra, illetve megjelölésre, amelyek tudatosan túlmutatnak a „zenés színház” általános kategóriáján és szembeötlőben igyekeznek megjeleníteni performatív, képi, térbeli és a világhoz fűződő mozzanatokot, hogy felhívják a figyelmet a zenés színház különböző rétegei közötti együttműködés alapvető kérdéseire és újbóli hangsúlyossá tételére. Mindenekelőtt olyan megjelölésekre kell gondolnunk, mint a „hangszeres színház”, „zene képekkel”, „Tragedia dell’ascolto”, „szcenikus koncert”, „tájopera”, „dokumentumopera”, „stáció színház”, „multimédiás opera”, „teóriaopera”, „zajopera” vagy „Thinkspiel”, melyek mindegyike a gyakorlatból, nem a tudományos irodalomból származó elnevezés. Ezek olyan különböző egyénekhez és az általuk megalkotott műalkotásfogalmakhoz kapcsolódnak, mint Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Luigi Nono, Peter Ablinger, Helmut Oehring, Manos Tsangaris, Steve Reich, Patrick Frank, Carola Bauckholt és Philippe Manoury, s a műfaji határok kreatív átlépésére irányuló egyéni akarat által vezérelt kompozíciós kísérleteket jelentenek,³ összességükben pedig az

¹ Christian UTZ, „Musiktheater”, in *Lexikon Neue Musik*, szerk. Jörn Peter HIEKEL és Christian UTZ, 407–417 (Stuttgart–Kassel: Metzler–Bärenreiter, 2016), 407.

² Utz joggal utal arra, hogy ez a megjelölés aztán „mégsem terjedt el”.

³ Nagyjából ugyanez mondható el a 2016-ban megrendezett Müncheneri Zenés Színházi Biennále „OmU” [„eredeti nyelven, felirattal”] mottójáról is, amelyet azzal a céllal adtak ki, hogy megerősítsék a zenés színház kollaborációkra épülő folyamatait (amelyek

újabb zenés színház figyelemre méltó sokszínűségét jelzik.

Az ilyen és hasonló fogalmak keresését nem szabad összetéveszteni azokkal a szigorúan szisztematikus fogalmi megkülönböztetésekkel, amelyekre a tudomány mezején számíthatunk. Mégis, e keresés valamennyi érintettben kialakítja azt a közös meggyőződést, hogy még az olyan korszakalkotó, bátor művek, mint Alban Berg *Wozzeck* vagy Bernd Alois Zimmermann *Katonák* című alkotásai sem távolodtak el túlságosan az operai hagyománytól – sem túlhajtott expresszivitásuk, sem történetmondásuk, sem pedig asszociatív tereik megteremtésének módjában. Ugyanakkor az említett új elnevezések – bármily hevenyészettnek tűnjenek is bizonyos vonatkozásban – kapcsolódnak Richard Wagner hasonló szellemben fogant fogalmi újításainak hagyományához, mely újítások erőteljes kísérletet tettek arra, hogy túllépjenek mindazon, amit az operavilág lehetővé tett.

Ha napjaink zenés színházának és önmagá megújítására tett erőfeszítésének alább következő leírása során, amely az iménti belátásokból indul ki, röviden kitekintünk a múlt század néhány fontos művére is, akkor ezzel korántsem azt a sokszor hallott kijelentést kívánjuk megerősíteni, miszerint így vagy úgy, de nincs új a Nap alatt. Inkább azért teszünk így, hogy a korábbi törekvések háttere előtt világosabban körvonalazhassuk a meghatározó jelentőségű mai elképzeléseket. Ha pedig ebben a szellemben először azt az átfogó kérdést tesszük fel, hogy a már az előző század második felében elinduló tendenciák hogyan radikalizálják a 21. század újonnan megszülető alkotásait, akkor a válasz érdekében az operaelőadások recepciójának helyzetét, egyszersmind az alkotásfolyamat sajátos feltételeit kell tekintetbe vennünk. Mindazonáltal tanulságos feltenni azt a kérdést, hogy az iménti fogalmak mö-

ról az alábbiakban még részletesebben is szó lesz).

gött álló elképzelések vajon mennyiben kapcsolódnak azokhoz a nagy intézményekhez, amelyek évszázadok óta felelősek a zenés színházért, és amelyek ezért cserébe jelentős – a független színházak perspektívájából tekintve sokszor elképzelhetetlen mértékű – támogatást kapnak (voltaképpen az esztétikai nyitottság megteremtése reményében). Végigtekintve az iménti nevek listáján, az ilyen intézményes kapcsolat főként Helmut Lachenmann és „zene képekkel” alcímmel ellátott műve, *A kis gyufaárus lány* esetében látszik érvényesülni. E műnek, amelyet 1997-ben mutattak be a Hamburgi Állami Operában, a zeneszerző elképzelése szerint klasszikus kontextusban van a helye. Főként azért, mert az efféle intézményekben megszokottakkal ellentétben ez a mű egy – akár hagyományos operák szüzséjeként is elgondolható – tradicionális mesetörténetre támaszkodva tárja fel sajátos vonásait. Az említett műalkotásfogalmak többsége azonban a klasszikus opera intézményén kívül keletkezett, különféle rendezvények vagy fesztiválok független alkotásaiként. Vajon az ezekben végbemenő, az alkotást és a befogadást érintő alapvető hangsúlyeltolódás megvalósítható volna a klasszikus intézményrendszeren belül is? Vélhetően igen, csak hogy erre mindeddig leginkább kivételes esetekben került sor. Az alábbiakban szó lesz ilyen kezdeményezésekről, de olyan művekről is, amelyek Berg, Zimmermann, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono vagy Lachenmann kiemelkedő zenés színházi alkotásaihoz hasonlóan valamely operaház lehetőségeinek kihasználására építenek – vagy éppen e lehetőségek meghaladásának utópiáját dédelgetik magukban.

A következőkben kiemeljük a mai zenés színház néhány jelentős stratégiáját, de rámutatunk további fogalomalkotásokra is (például a „composed theatre” fogalmára, amelyet a különböző síkok integrált összekapcsolásának elnevezésére hoztak létre). Célunk, hogy megmutassuk a mai megközelítések sokféleségét – majd ehhez kapcsolódva

röviden kitérjünk a recepció problémáira is. Tanulmányunk címének megfelelően sajátos határátlépésekről lesz szó, de a zenés színházi produkciók e kis válogatásában ki fogunk térni a hangzás, a szöveg és a színpad rétegeinek újfajta összekapcsolási módjaira is. Ezek különösen a térhasználatra vonatkozó utasításokban, a koncepcióknak a valósággal és a mindennapokkal kialakított kapcsolatában, a közreműködők, a közönség vagy egyes médiumok (különösen a mozgókép) produkcióba történő bevonásának módozataiban és a testiség sajátos formájának hangsúlyozásában mutatkoznak meg, illetve szórványosan abban, ahogyan a klasszikus opera elemei egészen eltérő tapasztalati és megjelenítési formákkal kapcsolódnak össze.

Formátumok, helyek, térbeli mozgások

A formátumok változatossága a zenés színház egyik olyan aspektusa, amelynek jelentősége komolyan megnövekedett az utóbbi évtizedekben. Ha mindenekelőtt a kis volumenű előadások egyre világosabban érzékelhető tendenciájára gondolunk, akkor kézenfekvő az esztétikai szempontok mellett a gyakorlatiakat is figyelembe venni. Természetesen óvakodnunk kell ezek túlhangsúlyozásától. Másfelől a kis formátumú projekteket – különösen, ha kísérleti jellegűek – számos intézményben az operaüzem periférikus helyszíneire (például próbaszínpadokra) számúzik, miközben csupán kis költségvetést biztosítanak számukra, s ezzel még inkább megerősítik e terület kirekesztettségének a benyomását. Ezért is fontosak azok az új kezdeményezések, amelyek kutató és fejlesztő szellemben tudnak bánni a megformálás lehetőségeivel, és kis formátumú előadásoknak, valamint a bennük rejlő művészi lehetőségeknek – és részben persze nagy formátumú produkcióknak is – szentelik magukat. De vajon sikerül-e az efféle kez-

deményezéseknek⁴ úgy meghonosítaniuk a zenés színház új formáját, hogy az – a hangversenyszerű és a színpadi elem összekapcsolásának új módjaként⁵ – egyszer majd minden tekintetben érvényre jusson a zenei életben? Ez már csak azért is kétséges, mert a művészet egyetemi szintű oktatása, néhány kivételtől eltekintve (amelyekre még röviden vissza fogunk térni), túlzottan is konvencionális utakon jár.⁶

A zenés színház 20. századi hagyományához a kisebb volumenű előadások révén tett különféle felfedezések mellett hozzátartoznak azok a koncepciók is, amelyek nem kapcsolódnak gyakorlati megfontolásokhoz, ugyanakkor a lehetőségek és a kibontakozás terének határozott kitágítása mellett nagyobb formátumot eredményeznek. Bernd Alois Zimmermann – akinek pluralista szellemiségű operája, a *Katonák* (1959–65) ékes példája ennek – a Darmstadti Szabadegyetem 1966-os „Új zene – új színpad” elnevezé-

⁴ Közéjük tartozik a Daniel Ott és Manos Tsangaris ötlete nyomán létrejött Müncheneri Zenés Színházi Biennále.

⁵ Ezzel, valamint e téma 20. századi vonatkozásainak néhány részaspektusával kapcsolatban lásd Christa BRÜSTLE, *Konzert-Szenen: Bewegung, Performance, Medien: Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 73 (Stuttgart: Franz Steiner, 2013).

⁶ Lásd Heiner GOEBBELS, „Forschung oder Handwerk? Neun Thesen zur Zukunft der Ausbildung für die darstellenden Künste”, in Heiner GOEBBELS, *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*, Recherchen 96, 128–134 (Berlin: Theater der Zeit, 2012). Ennek 128. oldalán olvassuk ezt a kritikus megjegyzést: „Valamennyi [...] képző intézményt azzal az egyetlen céllal alapították, hogy utánpótlást biztosítsanak azoknak a reprezentatív intézményeknek, amelyekben estéről estére baletteket, operákat, koncerteket, színdarabokat és musicaleket adnak elő.”

sú konferenciáján tartott plenáris előadásában azt szorgalmazta, hogy egy operaház „se legyen rosszabbul felszerelve, mint egy úrhajó”.⁷ Szerinte az opera legyen „a szellem úrhajója”, hogy valóban megfelelhessen azoknak az új műveknek, amelyek a legkülönbözőbb síkok és a megformálás (részben technikai) eszközeinek összekapcsolásával élnek. Ennek megfelelően a *Katonák*ban a technikai médiumok (a film- és hangbejártások) használata nem esetleges, hanem nagyon is lényeges szerepet tölt be – egyben előrevetít egy olyan tendenciát, amely sok mai zenés színházi projektre jellemző: az előadás különböző síkjainak a vegyítését.⁸ Fontos a *Katonák* montázstechnikájában, hogy tudatosan túllép minden zártságra irányuló törekvésen. E tekintetben, de az opera eszközeinek kibővítésében és magas technikai szintre emelésében is néhány zeneszerző követte ezt a koncepciót, olykor pedig – ahogyan Stockhausen nagy projektje, a *LICHT* esetében különösen jól látható – túl is mutatott azokon a technikai eszközökön, amelyeket Zimmermann használt. A technikai feltételek Zimmermann által szorgalma-

⁷ Bernd Alois ZIMMERMANN, „Zukunft der Oper: Einige Gedanken über die Notwendigkeit der Bildung eines neuen Begriffs von Oper als Theater der Zukunft”, in Bernd Alois ZIMMERMANN, *Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk*, 38–46 (Mainz: Schott, 1974), 45. A következő idézet ugyanott. E vitához lásd még Inge KOVACS, „Der Darmstädter Kongreß »Neue Musik – Neue Szene« 1966”, in *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960–1980)*, szerk. Christoph-Hellmut MAHLING és Kristina PFARR, *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 41, 25–34 (Tutzing, 2002).

⁸ Annak a trendnek megfelelően, hogy kiegészítő megjelölések mutatják a hagyományoktól való eltérést, gondoljunk csak újra a Müncheneri Zenés Színházi Biennále 2016-os „OmU” mottójára és ennek különböző implikációira.

zott kibővítése ma leginkább azokban a produkciókban valósul meg, amelyek a nagy operaházaktól távol, többnyire kis dimenzióban születnek meg.⁹

Az 1966-os darmstadti konferencián Zimmermann felvetése mellett megvitattak még egy fontos, az új zenés színházzal kapcsolatos helyzetértékelő tanulmányt, amely szintén a nagyságrend és az eszközráfordítás kérdését tárgyalta. A tanulmány szerzője Mauricio Kagel volt, aki – szembe helyezkedve a magas technikai felszereltségű nagy színházak igényével – a zenészek és a közönség szoros közelségének, valamint a „valóságú kommunikációnak” a követelményét hangoztatta.¹⁰ Kagel, hogy a dolog dimenzióit érzékeltesse, a „szobaszínház” kifejezést használta. Ez, amellet, hogy tudatosítja a kisszínpadai formátumban rejlő művészi lehetőségeket, elfordulást jelez a nagy operai hagyomány kifejezési kliséitől, és rámutat annak lehetőségére, hogy a zenés színház különböző síkjai, különösen a hangszeres és vokális közreműködők integráns módon kapcsolódjanak össze. A performatív síkok egymásba nyitásával kapcsolatban Kagel olyan „ideális állapotról” beszélt, amelyben „minden zenészt egyúttal színészként is, ugyanakkor minden színészt egyben zenészként és énekesként is alkalmaznának”.¹¹

Kagel gondolatai a körül forogtak, hogy hogyan lehet következetesen vegyíteni a ze-

⁹ Erre példa Gerhard E. Winkler interaktív operája, a *Heptameron* (2002). Ebben a kutató mozgások és irritációk struktúrája, amely a technikai eszközök és az élőben közreműködő zenészek összekapcsolásából ered, konvergál a szöveg kijelentéseivel, egyszerűen e kijelentések szerteágazó prezentálásával is. Lásd erről írásomat: „Möglichkeitenräume: Gerhard E. Winklers interaktives Musiktheaterwerk »Heptameron«”, *Neue Zeitschrift für Musik* 171, 3. sz. (2010): 54–57.

¹⁰ Idézi KOVACS, „Der Darmstädter Kongreß...”, 32.

¹¹ Uo., 31.

nés színház eddig egymástól elválasztott rétegeit. Hasonló érvényes John Cage még nyitottabb, kevésbé a szemantikai kérdésekre összpontosító esszéjére, amely érezhetően hatással volt Kagel gondolkodására. „Bárhol legyen is az ember, mindig színház van körülötte”,¹² hangzik Cage idevágó állítása arról, hogy az általa elgondolt színháznak a mindennapok tapasztalataihoz kell igazodnia. Számos mai zenés színházi projekt, amely hétköznapi helyszíneken valósul meg, az ebben az állításban rejlő opciókból indul ki, és azt feltételezi, hogy az alternatív helyszíneken más elvárások érvényesülnek, mint a klasszikus operaházakban.

Bizonyos zeneszerzők előszeretettel hoznak létre zenés színházi projekteket szokatlan, a mindennapi élethelyzetekből ismert helyszíneken (sokszor állami és városi fenntartású színházak megbízásából), miközben nemcsak továbbgondolják Kagel és Cage kezdeményezéseit, de lehetőséget teremtenek a dimenziók kitágítására is. Közéjük tartozik Manos Tsangaris. Saját zenés színháza leírására előszeretettel használja a „sátor” metaforát, amely átmenetet sugall a stabil és védett, illetve a nyílt térbeli helyzetek között. Ugyanakkor a térbeliség – amelynek mindig köze van a közelség és távolság kölcsönviszonyához – Tsangaris munkáiban erőteljesebben válik integráló tényezővé, mint Cage és Kagel esetében. Tsangaris zenés színházi művei ezért is játszódnak egyrészt nyilvános terekben, például metrókocsikban és felvonókban (*Orpheus, Zwischenspiele*, 2002),¹³ motoros hajón (*Schwalbe*, 2011)

¹² John CAGE, „A szónok 45 perce”, in John CAGE, *A csend: Válogatott írások*, ford. WEBER Kata (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994), 139.

¹³ Már a műfaji megjelölés is rámutat a darab sokrétűségére és egyedi, lépcsőzetes térbeliségére: „stációsínház szoprán, mezzo-szoprán és alt hangra, kis zenekarra, betűk vetítésére, 15 szereplőre, legalább 50 stasztára, zsinég-orgonára (Fadenorgel), felvonóra, három metró-kocsira és fényre”. – [A

vagy épp egy sétálóutca üzlethelyiségeiben (*Mauersegler*, 2013), másrészt olyan egészen testközel, magánéleti helyzetekben, amelyek határozott ellentétben állnak a nyilvánossággal. Sok darabjában játszanak szerepet a közönség által bejárható különböző térbeli konstellációk – a műveket gyakran kis csoportokban éljük át. Hogy a tér bejárását a mű szerves részeként ismertessék fel, többen, így maguk a zeneszerzők is szívesen használják a „stációsínház” fogalmát. A befogadói oldal szokatlanul fókuszált, s ez együtt jár a nézőpontok változásával, amely a „belemerülés” [Immersion] fogalmával írható le. Tsangaris „színpadi antropológiáról” alkotott elképzeléséhez hozzátartozik némi játékosság, ugyanakkor némi rendszeresség és kutató habitus is. Darabjainak továbbra is van szerkezete, ám az az előadás során egyre gazdagabbá és rugalmasabbá válik. A klasszikus operával összevetve a műegész a tapasztalás jelentősen aktívabb formájára épül. A művek megtapasztalásának e sajátos, Cage és Kagel esetében alighanem elképzelhetetlen formája ugyanakkor folyvást kapcsolatokat épít ki a világ felé, s e kapcsolatok sokféle kritikai reflexiót is magukban hordoznak.¹⁴

„Fadenorgel” egy sajátos, interaktív módon installált „hangszer”. Az adott darab egyes részei egy-egy hangszóróhoz vannak rendelve, s ezeket a hallgatók tetszés szerint, felülről lefogott zsinórok segítségével szólaltathatják meg, változatos struktúrákat alkotó zenei és időhurkokat (loopokat) létrehozva. – A ford.]

¹⁴ Erről részletesebben lásd írásomat: „Erhellende Passagen: Zum Stationentheater von Manos Tsangaris”, *Musik & Ästhetik* 13, 52. sz. (2009): 48–60. A változó formátum kérdéséhez pedig lásd: Raoul MÖRCHEN, „Groß und klein: Maßstab im Werk von Manos Tsangaris”, in *Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in Neuer Musik*, szerk. Jörn Peter HIEKEL, 190–204 (Mainz: Schott, 2015).

A térbeli elrendezés, amely Tsangaris stációsínházában összekapcsolódik a terek bejárásával, rendkívül fontos aspektusa az utóbbi évtizedek zenés színházának, és – néhány más esethez hasonlóan az ő műveinél is – nehezen képzelhető el a hanginstallációk területéről származó impulzusok nélkül. Ugyanakkor léteznek olyan elképzelések, amelyek messzemenően függetlennek tűnnek ettől. Ez a helyzet például Luigi Nono sokszor tárgyalt, utolsó zenés színházi művével, a *Prometeóval* (1981–85), amelyet szintén aligha lehet megfelelő módon befogadni tér-tapasztalat nélkül. Ennek megfelelően a *Prometeo* ősbemutatója Renzo Piano külön e célra készített építményében kapott helyet, a legszorosabban kapcsolódva a műesztétikai alapkoncepciójához: hangzás és szöveg fragilis megjelenítéséhez, amely a törékenység és töredékesség lenyűgöző erejére támaszkodik és sajátos dialektikával egyszerre teremt fellazulást és sűrűsödést. E kompozíció rendkívül intenzív, sok halk fázisból kirajzolódó sajátos jellege jelentős mértékben adhatott bátorítást, sőt ösztönzést a következő generáció zeneszerzői számára egy-egy fontos koncepcióhoz. Gondoljunk csak José María Sánchez-Verdú zenés színházi műveire, a *Grammára* (2004–06) és az *Atlasra* (2012/13), amelyek a hangzások, szövegek, képek és terek élményét következetesen a „közel” és a „távol” váltakozásához kapcsolják, miközben szándékosan játékba hozzák a tudatos elleplezés mozzanatait is.¹⁵

¹⁵ A tér aspektusának integráló szerepe az *Atlas*ban már a közreműködők összeállításából is világosan kivehető, ahol ezt olvassuk: „opera 5 énekes szólistára, 12 hangszeresre, auraphonra, CD-bejátszásra, élő elektronikára és 3 obligát térre”. A műről lásd José-M. SÁNCHEZ-VERDÚ, „Kartographie und Utopie: Zu meinem Musiktheater Atlas – Inseln der Utopie”, *Positionen*, 98. sz. (2014. február): 15–17. – [Az „auraphont” a zeneszerző Joachim Haas sounddesigner segítségével fejlesztette ki a Südwestrundfunk kísérleti stú-

De gondolhatunk Mark Andre *wunderzaichen* (2008–2014) című művére is, amely szintén térben szerteágazó módon kelt rezonanciákat, miközben kifinomult árnyalatokban jeleníti meg a hangokat. A *wunderzaichen* hangzásspektruma az összetéveszthetetlen tisztaságtól a pusztá leheletig terjed, és a darab minden pillanata szembesít bennünket azal, hogy milyen is az, amikor nem evidens módon tapasztalunk meg valamit. A tér hangok révén megteremtett tapasztalata e műben még inkább kifejezésre jut azáltal, hogy a legkülönbözőbb helyeken játszanak be hangfelvételeket, amelyek konkrét helyszíneken készültek, és amelyeket Mark Andre „akusztikus fényképeknek” vagy „echográfáknak” nevez.¹⁶

A mai zenés színház sajátos térkonceptiói rendkívüli sokféleséget mutatnak. S hogy mindebben Tsangaris vagy Nono hatása mellett Zimmermanné is érvényre jut, jól mutatja Sarah Nemtsov *Sacrifice* (2017) című alkotása.¹⁷ Ebből a szempontból lényeges,

diójában, kifejezetten az *Aura* című kompozíciójához. Egy gongot kontaktmikrofon és hangszóró segítségével egy visszacsatoló áramkörön keresztül hoznak rezgésbe, ami azt a benyomást kelti, mintha a gong hangjai láthatatlanul vagy maguktól keletkeznének. – A ford.]

¹⁶ A műről lásd tanulmányomat: „Resonanzen des Nichtevidenten. Mark Andres Musiktheaterwerk »wunderzaichen«, in *Mark Andre*, szerk. Ulrich TADDAY, *Musik-Konzepte* 167, 15–39 (München: edition text + kritik, 2015); valamint: Martin ZENCK, „Strategien der Raum-Komposition und die sich selbst beobachtende Szene: Überlegungen zu Musiktheaterstücken von Georges Aperghis, Manos Tsangaris, Isabel Mundry und Mark Andre”, in *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters: Theorien, Analysen, Positionen*, szerk. Jörn Peter HIEKEL és David ROESNER, 99–120 (Bielefeld: transcript, 2018).

¹⁷ Ebben az egyszerűen „négyfelvonásos operának” titulált darabban, amely két lány

sőt az egész mű pluralista jellegét tekintve (amely rockzenei elemek és video használatában is megnyilvánul) döntő jelentőségű az a térkonstelláció, amelyben a darabot, legalábbis a hallei operaházban bemutatták, és amelyet Michael Foucault nyomán „heterotópiának” neveznek. A próbafolyamat során a rendezővel közösen kidolgozott térelrendezési ötlet értelmében a közönség forgószínpadon kapott helyet, és azzal együtt több ponton mozgásba jött. A közönség így módon a rendkívül különböző események forgatagának a középpontjába került, miáltal sokkal inkább érezhette magát a történetek részének, mint ahogy az az operában megszokott. A gondolatok, az érzelmek és a test mozgásba lendülése, valamint az – itt eközben tapasztalt – változó érzékelés szoros kapcsolatba hozható egymással.

Az előadások valóságához fűződő viszonya, amelyet a sajátos helyek és térkialakítások hangsúlyoznak, néhány darabban egészen más elemekkel is összekapcsolódik, amelyek éppúgy előidézik az előadás lehetőségeinek és formátumainak a megváltozását. Ez a helyzet azokkal a megjelenítési módokkal, amelyek előadásokra, beszédekre vagy moderálásokra emlékeztetnek. Az újabb zenés színházi produkciók közül gondoljunk például Stockhausen *Helikopter vonósnégyesére* a *Donnerstag aus LICHT* (1996) című művéből, ahol a négyes művészi projektjét elmagyarázó moderátor szerepe szilárd és nélkülözhetetlen része az operának.¹⁸

történetét mondja el, akik a Közel-Keletre utaznak, hogy csatlakozzanak az úgynevezett „Iszlám Állam” hadseregéhez, maga a mű is reflektál arra a bizonytalanságra, hogy egy zenés színházi alkotás egyáltalán képes-e megfelelő módon bemutatni egy ilyen témát.

¹⁸ Lásd ehhez Minoru SHIMIZU, „Potentiale multimedialer Aufführung und »szenische Musik« – einige Bemerkungen zum Helikopter-Streichquartett”, in *Internationales Stockhausen-Symposium 2000*, szerk. Imke MISCH

Ugyanez érvényes – esetenként teljesen eltérő hangsúllyal – azokra a reflektív moderálásokra is, amelyekkel Christoph Marthaler, Patrick Frank (például 2015-ös „elméleti operájában”, a *Freiheit – die eutopische Gesellschaft*ban), Martin Schüttler és Johannes Kreidler műveiben, vagy éppen Philippe Manoury és Nicolas Stemmann zenés színházi darabjában, a *Kein Licht*ben (2017) találkozunk. S ugyanez mondható el Simon Steen-Andersen *it this then that and now what* (2016) című szerzeményéről is, amit a zeneszerző – a formátumok és előadási hagyományok gazdagságára utalva – így jellemez: „egész estés előadás, valahol a színház, a felolvasó performansz, a koncert, a tánc és a fény-show között”.¹⁹ A darab mibenlétére irányuló reflexió hozzátartozik az egész mű lényegéhez.

A hangszeres előadók szereplővé válnak

A tértagolódások és perspektívaváltások sok új zenés színházi műben összefüggenek azal, hogy e darabok koncepciója mind gyakrabban a képi vagy performatív elemekkel együtt születik meg. Ebből a szempontból konstitutív szerepet tölt be annak a szétválasztásnak a megszüntetése, amely a hangszeres zenészek és a színpadi előadók között évszázadokon keresztül érvényesült az opera és a hangversenytermi zene világában. E megkülönböztetés megszüntetése egyértelműen a „hangszeres színház” kageli gondolatának továbbfejlesztett változata. Ezért a kortárs zenében ma egyre magától értetődőbb követelmény az előadóegyüttesekkel szemben, hogy legyenek képesek és hajlandók színpadi cselekvésre és saját (beszéd- vagy akár ének)hangjuk megszólaltatására is. Ma már aligha ragaszkodhat bárki is – a

és Christoph von BLUMRÖDER, 61–73 (Münster: LICHT, 2004).

¹⁹ Simon Steen-Andersen szövege a 2016-os Müncheni Zenés Színházi Biennále programfüzetében, oldalszám nélkül.

zenekari zenész státuszára, illetve szakszervezetileg is rögzített jogaira és kötelességeire hivatkozva – ahhoz, hogy kizárólag egyetlen hangszer használatára vegyék igénybe a szolgáltatásait. Ez olyan távlatokat nyit meg, amelyek régebbi műveket is érinthetnek. Gondolhatunk Sasha Waltz egyes munkáira vagy Anna Teresa De Keersmaaker számos fesztiválon bemutatott, nagyszerű rendezésére, amely Gérard Grisey *Vortex Temporum* című kompozíciójára (2013) készült, és amelyben a belga Ictus Ensemble a zeneszerző által komponált „időörvényt” „térörvényekké” változtatta a szinte folyamatos térbeli mozgások és a táncosok közötti dialógusok révén.

Ehhez többek között újfent olyan darabok adtak inspirációt, amelyek jó fél évszázaddal ezelőtt születtek meg. Közéjük tartozik Zimmermann *Antiphonen* című brácsaversenye (1966), amelyben a zenészek irodalmi szövegeket mondanak, vagy azok a nyitott koncepciójú művek, amelyek úgy vannak kitalálva, hogy kidolgozásukhoz az előadónak is részt kell venniük az alkotásfolyamatban. Közismert példa ez utóbbira Dieter Schnebel *Glossolalie* című műve (1959–60), amelyet 1993–94-ben az Ensemble Recherche újabb formában dolgozott ki. Az évtizedekig Csipkerózsika-álmot alvó darabnak ez a realizálása megmutatta, milyen alkotói lehetőségek rejlenek abban, ha egy egész zenei együttes mutatkozik késznek egy darab szcenikai kidolgozására,²⁰ továbbá miféle kreatív lehetőségek származnak az „eredeti” és a „feldolgozás” közötti határok elmosásából.

A zenészek alkotásfolyamatba történő bekapcsolásának fontos, további tanulságokkal járó referenciapéldája Heiner Goebels *Schwarz auf Weiß* című zenés színházi

műve, amely 1996-ban született, szoros együttműködésben az Ensemble Modernnel. A koncert és a színpadi előadás összefonódásának alapkonceptiója kapcsán maga a zeneszerző hangsúlyozta, mennyire lényeges számára, hogy az Ensemble Modern muzsikusi „zenei virtuozitásukon kívül más szcenikai képességeket is felfedezzenek: hogy írjanak, énekeljenek, tárgyakat rendezgessenek, játsszanak, például tollaslabdázzanak vagy teniszlabdákat dobáljanak a rézfúvós és ütős hangszerekre”.²¹

A független színházak világában napjainkra magától értetődővé vált, hogy a hangszerjátékosokat testmozgásuk és vokális akcióik révén is foglalkoztatják az előadások, ugyanakkor ez a gyakorlat szórványosan a városi vagy állami fenntartású nagyszínházakban is előfordul. Az ebben rejlő lehetőségeket integratív módon kihasználó művek sorába tartozik Isabel Mundry *Ein Atemzug – die Odyssee* című műve (2003/05), amely szoros együttműködésben született a koreográfussal, Reinhild Hoffmann-nal. E kooperáció eredménye mintapéldája annak, hogy a zenei és a koreográfiai szint interakciója hogyan képes megteremteni olyan tapasztalásformákat, amelyek az egyik szintre korlátozva elképzelhetetlenek maradnának, és amelyek sajátos módon tematizálják az érzékelést. A mű koncepcióját tekintve a leglényegesebb az, hogy a szigorú lemondás a szövegek által meghatározott lineáris narratíváról (Homérosz *Odüsszeiájából* egyetlen mondat sincs idézve a darabban) együtt jár a megjelenítés más szintjeinek felértékelésével. A koreográfiai dimenzió fontossága mellett – és közvetlenül kapcsolódva hozzá – ezt a célt szolgálják azok a sajátos feladatok, amelyek egyes hangszerjátékosokra mint a térben tevékenykedő és a cselekményt előmozdító személyekre hárulnak. Felmerülhet a kérdés: mi nyerhető az ilyen összekapcso-

²⁰ Erről részletesebben lásd Simone HEILGENDORFF, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage* (Freiburg: Rombach, 2002).

²¹ Heiner GOEBBELS, „Ästhetik der Abwesenheit: Wie alles angefangen hat”, in GOEBBELS, *Ästhetik der Abwesenheit*, 11–21, 14.

lások révén? Általuk tudatosabbá válik mindaz, ami a zenében történik – egyszermind az is, ahogyan a zene beleágyazódik abba a performatív szerkezetbe, amely minden pillanatban magában hordozza a szövegek és a mozdulatok átélését és felderítését.²²

Azt az elképzelést, hogy a hangszerjátékosokat integrálni kell az események egészébe – és amely Stockhausen darabjában, a *Donnerstag aus LICHT*-ben (1978–80) korábban már megvalósult²³ –, következetesen képviseli, sőt ki is élezi Elena Mendoza *La Ciudad de las mentiras* című műve (2011–14). Ez a darab szoros együttműködésben született a szövegíró Matthias Rebstockkal, és bizonyos tekintetben folytatása a kettejük által tíz évvel korábban létrehozott zenés színházi műnek, a *Nieblának*. A költő, Juan Carlos Onetti szövegein alapuló újabb darab is úgy próbál elmesélni és elhíttetni velünk tartalmakat és történeteket, hogy fölébe kerelkedik a jó öreg operában megszokott kifejezési és elbeszéli szokásoknak, vagy legalábbis kibővíti őket, ami az ambivalenciák, utalások és jelentéssűrítések éppoly tömör, mint nyitott szerkezetéhez vezet. A szerzők számára a szokatlan vagy akár bizarr karakterek és helyzetek kibontakoztatása vagy legalábbis jelzése a fontos, s ehhez jön az egzisztenciális alapozás, vezérmotívumként pedig a kölcsönös félreértés. Mégis, a műben – mind a zenében, mind a szövegben, mind a rendezésben – művészi módon érvényesül egyfajta ugrásokkal teli elbeszélésmód, amely rendkívül élénkítően hat. És épp ez –

²² Erről bővebben lásd írásomat: „Ein Theater der Suchbewegungen: Zum Musiktheaterwerk »Ein Atemzug – die Odyssee«“, in *Isabel Mundry*, szerk. Ulrich TADDAY, *Musik-Konzepte, Sonderband*, 19–36 (München: edition text + kritik, 2011). Továbbá ZENCK, „Strategien der Raum-Komposition...“ (lásd a 16. lábjegyzetet).

²³ A darab *Michaels Reise um die Erde* című második felvonásában egy trombitás játssza a főszereplőt, Michaelt.

az egzisztenciális dimenziót egyúttal ironikusan ellenpontozó – szakadozottság az, ami nagyrészt az énekes és a hangszeres előadói szint közötti szokásos megkülönböztetés eltörlésének köszönhető. Ott van rögtön az a hat muzikus, akiket a partitúra „Santa María-i emberekként” nevez meg, és akik azzal mozgatják a cselekményt, hogy jóformán folyamatosan szerepelnek: a hangszerükön játszanak, de énekelnek, beszélnek is. További három zenészből pedig, figyelemreméltó magától értetődőséggel egyenesen főszereplő válik. A hangzásbeli és gesztikus különbségek sokrétűsége azon alapul, hogy e zenészek nemcsak virtuóz módon bánnak a hangszerükkel és képesek szokatlan hangszíneket is előcsalogatni belőlük, hanem hogy vokálisan is tevékenyek. Ennek az egész mű rendkívül finomra csiszolt abszurditása a haszonélvezője: például abban a szerelmi kettősben, amelyet egy négy kézzel megszólaltatott harmonikán adnak elő, a konyhai eszközöket ütőhangszerként használó akciókban vagy a markáns ritmikái hangsúlyokkal zajló kocsmái ostábla játékokban. Összességében a zenés színház egyes rétegei közötti kapcsolódások képesek felerősíteni és igazolni azt, amit a zeneszerző Onetti elbeszélésmódját kommentálva érzékletes módon „a karakterek, helyek és helyzetek polifóniájának” nevez.²⁴ Emellett a szürreális összbeműnyomáshoz hozzájárul az egyrészt szinte groteszk vagy komikus, másrészt a fenyegető és egzisztenciálisan komor pillanatok váltakozása is. E tekintetben lényeges, hogy átmenetileg a hagyományos operai jelleg is meg-megjelenik a műben, ezzel együtt pedig nagy érzelmi kilengések is érzékelhetők. A *La Ciudad* lényegében abban különbözik a *Nieblától*, a szerzőpáros zenés színházi bemutatkozó darabjától, hogy az eszközök és akcentusok bővülése párbeszédet teremt az újabb, nem lineáris zenés színház szokásai és

²⁴ Lásd Mendoza kommentárját a madridi Teatro Realban, 2017 februárjában lezajlott ősbemutató programfüzetében.

a klasszikus opera hagyománya között. Az operavilágban mindenütt jelenlévő gesztust nem félretolják és figyelmen kívül hagyják, hanem produktívan kezelik.

Az együttműködések és munkakapcsolatok új formái

Korunk zenés színháza olyan projektektől kapott meghatározó ösztönzést a performatív lehetőségek jelentős bővítésére, amelyeket az utóbbi évtizedek prózai színházában dolgoztak ki, és amelyek a színház dimenzióinak többszólamúságát és a közöttük lévő hierarchia lebontását tartották szem előtt. Gondoljunk csak arra a rendkívül szerteágazó irányzatra, amely a „posztdramatikus” fogalmával írható körül – és amelybe az utóbb említett példák is besorolhatók. A posztdramatikus fogalma, mint köztudott, a színháztudomány berkeiben már évtizedek óta használatban van (először talán Andrzej Wirth vetette fel, legfőképpen azonban Hans-Thies Lehmann írásainak köszönhetően vált elterjedtté).²⁵ Időközben jó ideje meghonosodott a zenés színház világában is – jóllehet a zenés-színháztudomány még nem elemezte kielégítő módon, és nem is rendszerezte abból a szempontból, hogy a dramatikus és posztdramatikus kezdeményezéseknek milyen keverékformái létezhetnek.

Néhány éve viszonylag elterjedtté vált – és fontos rész kérdések pontosítására alkalmas – a „komponált színház” fogalma (többnyire angol alakja, a „composed theatre” használatos), amely már a „komponált” szóval is határozottan kapcsolódik a zenéhez. Lényeges azonban, hogy tendenciáját tekintve ebben éppúgy ott van a zenei oldal túlzott dominanciájától való elfordulás is. A „komponált színház” úgy határozható meg, mint „a szöveg, a zene, a cselekvés, a kép

²⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház* [1999], ford. KRISZTÓFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

elemeinek és ezek zenei-kompozíciós szerveződésének az elvi egyenjogúsága”.²⁶ Ha ez megvalósul, akkor komoly átértékelődést von maga után, amely jelenleg fesztiválok keretei között könnyebben megvalósítható, mint a klasszikus operaházakban,²⁷ s úgy írható le, mint

„a létrehozás szakaszos – az operára jellemző – formájának felszámolása [...]. Előnyben részesül a darabok olyanfajta kifejtése, illetve az alkotás olyan, kollaboráción alapuló struktúrái, amelyekben a különböző irányokból (zene, szöveg, színpad) érkező tevékenységek közvetlenül az előadás eseményének érdekében zajlanak. Ehhez pedig a műről és a szerzőről alkotott új elképzelések társulnak.”²⁸

Az ily módon leírt jelenségek spektruma, egyszersemind számos „composed theatre”-nek tekinthető kezdeményezés²⁹ közös oldala két alapvető szempont révén világítható meg. Elsőként említendő az opera erőteljesen kiforrott hierarchiákkal és gyakorlatokkal rendelkező intézményének az alternatívái utáni kutatás. Azon bevett gyakorlat al-

²⁶ Matthias REBSTOCK és David ROESNER, „Composed Theatre: Zur Konzeption des Begriffs”, *Positionen* 104 (2015): 2–4, 2. Lásd továbbá Matthias REBSTOCK és David ROESNER, szerk., *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes* (Bristol: intellect, 2012).

²⁷ Jó példa erre a Münchener Új Zenés Színházi Biennále. Mindazonáltal a városi vagy állami fenntartású színházakkal folytatott együttműködései révén az impulzusai egy részét az új zenés színház beviszi ezen intézmények falai közé is.

²⁸ REBSTOCK és ROESNER, szerk., *Composed Theatre...*

²⁹ Rebstock és Roesner könyve főként Aperghis, Tsangaris, Ott és Ruedi Häusermann nevét említi, de nyilván sok más törekvés is idesorolható.

ternatíváiról van szó, hogy a zeneszerzők kész (a komolyabb beavatkozás többkevesebb lehetőségét kínáló) partitúrát adnak a rendezők és díszlettervezők kezébe. Az alternatívák szempontjából mintaszerűek Kagel, Tsangaris, Goebbels vagy Marthaler egymástól igen különböző alkotásai, amelyek esetében senkinek sem jutna eszébe szétválasztani a kompozíciót, a szöveget, az előadást és a rendezést.³⁰ De ebbe az irányba mutatnak Isabel Mundry és Reinhild Hoffmann, Elena Mendoza és Matthias Rebstock, illetve Philippe Manoury és Nicolas Stemann közösen alkotott darabjai is. És ugyanez vonatkozik az új zenés színház néhány olyan kezdeményezésére is, amelyek reakcióba lépnek a történelemmel. Ilyen például az *Aschemond oder The Fairy Queen* című zenés színházi mű (2013), amelyben Helmut Oehring és Claus Guth Henry Purcell híres, de igazán talán sohasem megfelelően színre vitt semi-operáját, *A tündérrálynőt* (*The Fairy Queen*, 1692) egészítették ki produktív módon új hangzásokkal és szövegekkel, miközben olyan feszültséget teremtettek idegenség és ismerősség között, amely az „OmU” (eredeti nyelven, felirattal) motóban is visszaköszönt.³¹ Ezek a projektek (és itt számos további megnevezhető volna) gondoskodnak azokról a termékeny, új lehe-

³⁰ Marthaler munkáihoz lásd David ROSNER, „Die Entwicklung des Musiktheaters als offene Frage: Christoph Marthalers *Unanswered Question* (Basel 1997)”, in HIEKEL és ROESNER, szerk., *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters*, 137–154.

³¹ Természetesen elmondható ugyanez Chaya Czernowin *Zaïde-Adama* című művéről (2006) is, amelynek megalkotásában szintén részt vett Claus Guth. Vö. Regine ELZENHEIMER, „»Solch hergelauf'ne Laffen«: Zur Inversion von Alterisierungsstrategien in Ibrahim Quraishis *Saray – Mozart alla Turca* und Chaya Czernowins *Zaïde-Adama*”, in HIEKEL és ROESNER, szerk., *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters*, 155–172.

tőségekről, amelyek útján járva a mai zenés színház – az évszázados gyakorlattal ellentétben, de akár klasszikus színházakkal együttműködve is – kibontakozik. Minden esetben jellemző, hogy a színházi dimenziók együttműködésének módja és a döntően esztétikai-konceptcionális hangsúlyok között, utóbbiba az irodalmi vagy tartalmi oldal kezelését is beleértve, komoly evidenciák mutatkoznak, amelyek felidézik bennünk Theodor W. Adorno nevezetes kijelentését a „tárgy miméziséről”.³²

A második szempont, hogy az esztétikai dimenzió kéz a kézben járhat egy tágabb értelemben politikainak nevezhető attitűddel. *Schwarz auf Weiß* című darabjának koncepcióját például – amely akkoriban született, amikor a zenés színház egésze még erőteljesebben táplálkozott a hagyományos szerepfelfogásból – Heiner Goebbels egyfajta felforgató aktusként értelmezte:

„A darab egyben nyilatkozat volt egy olyan művészeti forma ellen, amely több szinten hierarchikus: szervezeti felépítésében éppúgy, mint munkafolyamataiban, a színházi eszközök használatában és művészi eredményeiben, nem utolsósorban pedig esztétikájának és a közönséghez fűződő viszonyának totalitárius jellegében.”³³

A mű felfedező és emancipációs oldala olyan kísérleti intézkedést jelöl, amely aligha ismételhető meg ebben a kiélezett formában. Ugyanakkor a darabból áradó improvizatív,

³² Kevésbé jellemző ez más projektekre, például arra a „koreografált operának” nevezett táncszínházi előadásra, amelyet Sasha Waltz hozott létre Toshio Hosokawa *Matsukaze* című zenés színházi művéhez (2010/11) kapcsolódva.

³³ Heiner GOEBBELS, „»Ich wollte doch nur eine Erzählung machen«: Jean-Luc Godard als Komponist”, in *Ästhetik der Abwesenheit*, 90–95, 91.

játékos gesztus – mivel e művet ma is rendszeresen játsszák – még évtizedekkel később is érzékelhető, bármily pontosan rögzít is mindent az (ősbemutató után kidolgozott) partitúra. Ami különösen hangsúlyossá válik ezekben az előadásokban, az a véletlenszerűség, az esetlegesség iránti érzék, egyszerűsmind – és ez mutatja a különbséget számos más, kevésbé a szemantikai nyilvánvalóságokra összpontosító koncepcióhoz képest – a Goebbelsre oly jellemző *ars combinatoria* iránti érzék.³⁴ *Jean-Luc Godard mint komponista* című esszéjében Goebbels „látszólagos összefüggéstelenségről” beszél, amely elválaszthatatlan attól a benyomástól, „mintha minden csodálatos módon összefüggene”³⁵ – és e leírást nem nehéz saját munkáira vonatkoztatni. Olyan kulturális gyakorlatra hívja fel a figyelmünket, amely elfogadja, sőt kifejezetten támogatja a zenés színház nyitottabb formáinak létezését a finoman kidolgozott remekművek eszméjén túl, amely kizárólag a magaskultúra elemeit akceptálja. E formáknak pedig az a sajátossága, hogy a határaik úgyszólván kirojtosodnak azáltal, hogy a mindennapi életvilágot is szóhoz juttatják – amelynek egyik legszembevetőbb megnyilvánulása egy teáskanna beemelése a *Schwarz auf Weiß*-be. Emellett a darab montázstechnikája azzal a természetességgel bánik a popzenei elemekkel, mint amit Goebbels is kiemelt Godard-nál.³⁶ Ez a dimenzió egy olyan részszempontra mutat rá, amely a múlt században jórészt még szokatlan volt a zenés színház területén. A nyitottság és az esetlegesség sokkal messzebbre is mehet a kortárs zenés színházban, mint eb-

³⁴ Lásd továbbá e darabról írásomat: „Mehrdimensionale Echoräume: Weltbezüge in den Musiktheaterwerken *Schwarz auf Weiß* und *Eislermaterial* von Heiner Goebbels”, in *Heiner Goebbels*, szerk. Ulrich TADDAY, *Musik-Konzepte* 179, 5–22 (München: edition text + kritik, 2018).

³⁵ GOEBBELS, „»Ich wollte doch...“, 91.

³⁶ Uo., 93.

ben a példában – egészen odáig, hogy ami az improvizációkból kifejlődik, az valami határozottan alkalomhoz kötött dologként jelenik meg, és a műforma végleges rögzítése nem tűnik ésszerűnek vagy nagyon általános értelemben látszik csak megvalósíthatónak.³⁷ Változatlan marad ugyanakkor az a tendencia, hogy a darabok kitalálása és létrehozása során általában nagyon különböző és sajátos képességekkel rendelkező egyének működnek együtt.³⁸ S eközben a nyitottság olyan formája kristályosodik ki, amely mindig alapvetően befolyásolja az előadás egész jelentését.

Ez a helyzet például azzal a két zenés színházi alkotással is – *Arbeit Nahrung Wohnung* (2007/08) és *IQ* (2011/12) –, amelyeket Enno Poppe hozott létre szoros együttműködésben a költő Marcel Beyerrel. A különbség, amely e két művet a zenés színház mai világában megszokott más daraboktól elválasztja, már az alcímekből is kiolvasható: „színpadi zene 14 férfira”, illetve „akkumulátorteszt 8 felvonásban”.³⁹ Legalább három fontos szempontot kell kiemelnünk belőlük. Először is: mindig érzékelhető bennük annak tudatosultsága, hogy egy zenés színházi alkotásban az éneklés semmiképpen sem tekinthető megkérdőjelezhetetlenül magától értetődőnek, hanem minden vokális megnyilvánulás esetében alaposan

³⁷ Példa erre a *The Navidson Records* című installációs közösségi produkció, amely közvetlenül integrálja a termekben bolyongó közönséget. A darabot a 2016-os Münchener Biennálén mutatták be.

³⁸ Ez Goebbels munkáiban is gyakran előfordul, és – legalábbis részlegesen – igaz azokra a darabokra is, amelyeket a zeneszerző a Ruhr-Triennále igazgatójaként töltött időszakában alkotott.

³⁹ Ezt az ősbemutató műsorfüzetében használt sajátos alcímet azonban a mű nyomtatott partitúrájában (Ricordi Verlag Sy. 3994/00) felváltotta a szokványosabb „Musiktheater” kifejezés.

mérlegelni kell, hogy azt ének- vagy beszédhangon szólaltassák-e meg inkább, netán a kettő közötti köztes formában artikulálják. Érezhető ebben az újabb színház ama megnyilatkozásainak – például Christoph Schlingensief és főként Christoph Marthaler munkáinak – a hatása, amelyek művészi módon és folyamatosan változó hangsúlyokkal (ugyanakkor némi ironikus hangvétellel) mozognak az opera, a színháték és a performansz hagyományainak köztes területén, miközben élvezettel lépnek át minden határon.⁴⁰ Ehhez hozzájárult az is, hogy szoros, példaértékűen transzdiszciplináris együttműködés keretei között a díszlettervező Anna Viebrock is kivette a részét mindkét darab színreviteléből. Másodszor: ezek a művek is az újabb zenés színház azon jellegzetes elképzeléseinek sorába illenek, amelyben az énekes és a hangszeres szólisták közös színpadi fellépése meghatározó jelentőségű. A szerepprofilok keveredése (hogy énekesek alkalmanként hangszereken játszanak, beszélnek és énekelnek is) minden esetben lényeges hatásokat és megnyilvánulásokat vált ki a cselekmény szempontjából, valamint szokatlan hangsúlyokat eredményez a hangzásban. Harmadszor: az ilyen mozzanatok világossá teszik, hogy az instabilitás aspektusa, amely tartalmi szempontból meghatározó szerepet játszik mindkét mű jóformán valamennyi szintjén, a faktúra oldalán is megjelenik, köszönhetően a nagyfokú, nem szokványos nyitottságnak.⁴¹

⁴⁰ E sorok írójával 2016. október 26-án folytatott beszélgetése során Poppe egyértelműen megerősítette, hogy különösen Marthaler színházi projektjei iránt érdeklődik.

⁴¹ Erről részletesebben lásd írásomat: „Beschränkung und Entfaltung: Zu den Musiktheaterwerken *Arbeit Nahrung Wohnung* und *IQ* von Enno Poppe und Marcel Beyer”, in *Enno Poppe*, szerk. Ulrich TADDAY, *Musik-Konzepte 172/173*, 73–96 (München: edition text + kritik, 2017).

Az utóbbi kijelentés érvényes arra a futólag már említett zenés színházi projektre is, amely Philippe Manoury és Nicolas Stemann elmélyült kooperációjából született *Kein Licht* címmel (2011/2012/2017), és amely az „Ein Thinkspiel” műfaji megjelölést viseli. Jóllehet ez utal Elfriede Jelinek azonos című színművére, mégis a különböző színházi hagyományok köztes terébe vezető, tudatosan választott utat nem utolsósorban az is meghatározta, hogy az író a keletkezésfolyamat során további szövegekkel⁴² járult hozzá a projekthez, így annak további fontos harcostársává vált. A *Kein Licht* különleges hatása a szintek sokféleségéből adódik. Markáns feszültségbe kerülnek egymással egyrészt az intenzív zenei élmény középpontja felé mutató centripetális erők – ezeket többek között az elektronikus zene lélegzetelállítóan virtuóz szakaszai, valamint az operaszerű éneklés és hangszerjáték képviselik –, másrészt a centrifugális erők, amelyek messzire vezetnek mindentől, ami a hagyományos opera égíse alatt elgondolható. A mű nagy része abszurd színdarab, egyben videóinstalláció. Moderátorként a zeneszerző is feltűnik benne, hogy maga adja meg azon gondolati ösztönzések egy részét, amelyeket az alcím sugall (korántsem csupán ironikus dimenziót jelezve). A darab formájának, narratív technikájának és tartalmának konvergenciájáról szóló bevezető esszéjében Manoury a következőket írta (egszersmind szép magyarázatot is adva arra, miért övezi oly széleskörű lelkesedés újfajta megnevezések kidolgozását a mai zenés színházban):

„Hogyan meséljünk el egy történetet az internet korában, midőn annak adatai, valóságai (és pszeudo-valóságai) a mindinkább egymásra rakódó és felhalmozódó rétegek alá temetik az »igazi« valóságot? Jelinek szövege egye-

⁴² Ezek címe: *Epilog?* (2012) és *Der Einzige, sein Eigentum (Hello darkness, my old friend)* (2017).

nesen igényli a kettő közötti szakadékot. Mi is jellemezhetné a legjobban azt a formát, amelyet inkább játékos szellemben, mint elméleti ambíciótól hajtva »Thinkspiel«-nek neveztem? A színház ideje szabad idő. A zenéé viszont kimért, korlátozott. Itt azzal próbálkoztunk, hogy e kettő kölcsönösen áthassa egymást. Nem szeretnénk »a rendezést rátelepíteni a zenére«, inkább olyan organikus formát akarunk felépíteni, amely a színház és a zene erőinek szembeállításából lát napvilágot.”⁴³

Az ilyen, a transzdiszciplináris elképzelésével jellemezhető projektekben két alapvető kérdés vetődik fel újra és újra. Egyrészt: vajon a zenés színház többi rétegének felértékelése elérkezik-e odáig, hogy e rétegek ténylegesen egyenrangúvá válnak a hangzással, és radikálisan megvalósul a közös szerzőség idézett gondolata? Másrészt: mennyiben követik ezek a darabok a műalkotás klasszikus eszméjét, és mennyiben a „műalkotás-jelleg felszámolásának” [Entwerkung] előbbítől tudatosan eltávolodó tendenciáját?⁴⁴ Sok egyéb megközelítést találhatnánk, amelyek ugyanezeket a kérdéseket vetik fel. De bármennyire eltérőek is a válaszok, azt világosan ki kell emelni, hogy a jelenlegi zenés színházi diskurzusban ez jelenti néhány megítélés kritikus pontját (ezért a mai zenés színházzal kapcsolatos újságírói reakciókról később még szó lesz).

⁴³ Philippe MANOURY, „Operation in Echtzeit: Einige Gedanken über das Thinkspiel als eine neue Form des Musiktheaters”, in *Kein Licht* [Az ősbemutató programfüzete] (Duisburg: Ruhr-Triennale, 2017. augusztus 25), [o. n.].

⁴⁴ Ehhez lásd Dieter MERSCH, „Dés-œuvrément: »Entwerkung« von Kunst”, in HIEKEL és ROESNER, szerk., *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters*, 47–71.

Emfatikus új kezdeményezések

Impozáns a sora azoknak az alkotóknak, akiknek ösztönzésére a 20–21. század zenéjében bizonyos művek abba az irányba fordultak, hogy a zene mellett egészen újfajta természetességgel jussanak lehetőséghez a (zenés) színház más rétegei, s ezáltal esetenként a műalkotás-jelleg is kérdésessé váljon. Közéjük tartoznak egyes zeneszerzők mellett⁴⁵ olyan színházi rendezők, mint Christoph Marthaler, Christoph Schlingensiefel vagy René Pollesch, akárcsak az olyan szerzői közösségek, mint a Rimini Protokoll vagy a She She Pop. A konkrét megvalósításra tett változó művészi kísérleteknek az a korábban már kiemelt elgondolás áll a középpontjában, hogy a vizuális és/vagy a performatív réteget is a kompozíció szerves elemének tekintsük, ne csak valami kiegészítésnek, s ily módon másképpen súlyozzuk ezen elemeket. Ez esetenként akár azt is jelenti, hogy a zenei oldal csak a közös próbák során rögzül. Az 1975 és 1985 között született nemzedék egyes művei alapján azonban megfigyelhető, hogy a nem zenei elemek beemelése, ami korábban kivételes – olykor ironikusan megalapozott – dolognak számított, időközben egyenesen megkerülhetetlen kiindulóponttá vált. A zene, a szöveg, a kép és a cselekmény közötti kapcsolatok ma sok esetben oly sokrétűek, hogy a régi hierarchiák még ingatagabbakká válnak, vagy akár teljesen meg is szűnnek. Időnként érvényesül a „műalkotás-jelleg felszámolásának” még viszonylag fiatal hagyománya is, amely aligha érvényesíthető a zenés színház egészére (hiszen szinte valamennyi eddig említett darab „műnek” is tekinthető). Annak a nyomtatéknak a szemléltetésére, amely

⁴⁵ Így például az olyan (jórészt már említett) személyiségek, mint John Cage, Dieter Schnebel, Nicolaus A. Huber, Mauricio Kagel, Heiner Goebbels, Frederic Rzewski, Georges Aperghis, Manos Tsangaris vagy Daniel Ott.

gyakran érzékelhető a műalkotás lefokozására tett efféle törekvésekben, hadd idézzük Travis Just amerikai zeneszerző kijelentését, amely eszünkbe juttatja Goebbels Godard kapcsán megfogalmazott panaszát az „összefüggéstelenségről”, ugyanakkor további szempontokat is mozgósít, amelyek a nem hierarchikus munkamódszerrel függenek össze:

„Nem érdekel az a régi szerep, amelyet a zeneszerző mint azon eszmék és koncepciók legfőbb összegzője töltött be, amelyek aztán csak arra vártak, hogy a közönség kibontsa, megértse és értékelje őket. Éppily kevésbé tárom fel a hanghoz fűződő pszichológiai-érzelmi viszonyomat, vagy törekszem arra, hogy a metafizikai, átélhető szépség állapotait közvetítem az elragadtatott hallgatóságnak. És az sem érdekel, hogy a komolyzenei közönség elvárásait csiszolgassam.”⁴⁶

Travis Justra a zenés színház olyan formája jellemző, amely tudatosan kerüli a túlságosan egyértelmű tartalmi középpontokat és fejlesztéseket. Példa erre az *Innova* című kompozíciója (2011), amelyet többek között a költőnővel, Kara Feely-vel közösen írt. Hogy az együttműködést világosan érzékelhetővé tegyék, más harcostársaikkal együtt mindketten az „Object collection” csoportnév alatt fejtik ki közös tevékenységüket. „Kísérleti operának” nevezett – és video képsorokat is felhasználó – darabjuk alapgesztusában van valami anarchikus, ami teljességgel eltér a klasszikustól. Hangzásában a free jazzre vagy a rockzene bizonyos típusú játékmódjára emlékeztet, előadásmódjában pedig René Pollesch néhány darabjára.

⁴⁶ Travis JUST, „Das Medium ist nicht die Botschaft”, *MusikTexte* 149 (2016): 7. sk., 8. Lásd továbbá Travis JUST, „After opera”, in *Arcana II.*, szerk. John ZORN, 105–116 (New York, 2014).

Travis Just hivatkozik is Polleschre és Jean-Luc Godard-ra. Referenciaként kifejezetten Godard egy mondatát emeli ki: „Nem politikai filmek készítéséről van szó, a cél az, hogy a politika módján készítsünk filmeket.”⁴⁷ Az „Object collection” esetében a politikai eme szemléletének háttérében olyan felfogás áll, amelynek a résztvevők együttműködésében, valamint az elemek összekapcsolásában érvényesülő esetlegesség és nyitottság a tárgya. E felfogásmód – a maga politikai, illetve a világgal kapcsolatos dolgokról alkotott sajátos szemlélete miatt – nemcsak Heiner Goebbelst és Manos Tsangarist juttatja eszünkbe, hanem más kortárs európai zeneszerzőket – például Mathias Spahlingert⁴⁸ – is, a véletlenszerű integrálásának tényleges módja miatt pedig leginkább talán John Cage-et. Eközben még határozottabban, sőt kiélezettebben – és a Cage számára oly fontos, spirituálisan megalapozott művészetfelfogástól egyértelműen eltávolodva – jut szóhoz a nem-koncentrált, a nem-tökéletes momentuma. A zenés színház nagy része hajlamos lázadni a műalkotás-jelleggel szemben. Ennek szellemében írja Kara Feely:

„A játékosoknak el kell felejteniük azt, ahogyan játszani szoktak. Különösen a színészekbe sulykolják bele, hogy a színpadon egy bizonyos módon – hangosan, tisztán, magabiztosan, hatékonyan – beszéljenek. De vajon nem lenne érdekes, ha egy játékos egy adott pillanatban nem lenne meggyőző? Vagy

⁴⁷ Jean-Luc GODARD, „What is to be done”, in *London* (1970. április), [o. n.], idézi: JUST, „Das Medium ist...”, 7.

⁴⁸ Lásd erről Tobias SCHICK, „Aufbau und Zersetzung von Ordnungen: Zu einem zentralen Aspekt im Schaffen Mathias Spahlingers”, in *Mathias Spahlinger*, szerk. Ulrich TADDAY, *Musik-Konzepte* 155, 31–46 (München: edition text + kritik, 2012).

következetesen következetlenül játszana?⁴⁹

Travis Just és az „Object collection” példaértékű a tekintetben, hogy ma számos új alkotásban alkalmaznak, emelnek alapelvvé és esetenként radikalizálnak olyan kollektív munkamódszereket, amelyek az új zenén belül korábban csak szórványosan léteztek, és amelyeket gyakran mégis úgy kezeltek, hogy a zeneszerző szerepe maradt a meghatározó.⁵⁰

A zenés, a videó- és a filmes elemek összjátéka, amely már a zenés színház néhány jóval korábbi alkotásában is a narratív szintek kiterjesztését és gazdagítását célozta (gondoljunk csak Bohuslav Martinů *Les trois souhaits* vagy Darius Milhaud *Christophe Colomb* című 1929–30-ban keletkezett műveire), új aktualitásra tett szert a zenés színház közelmúltjában és jelenében, úgyhogy bizonyos zeneszerzők ma már egyenesen természetesnek tekintik. Film- és videószekvenciákat ugyan már jó húsz évvel ezelőtt is felhasználtak operarendezésekben (igaz, némelyikből akár el is hagyhatták volna őket), ám ezek mára – ahogy korábban Zimmermann *Katonákja* esetében – pusztán kiegészítésekben immár integráns alkotórészekké váltak. Ugyanez érvényes, még ha egy egészen más zenei nyelvhez kapcsolódva is, Steve Reich és Beryl Korot közösen megalkotott multimédiás operájára, a *The Cave-re* (1993). Konceptiójuk szerint a szövegprezentáció és a hangzás ehhez szorosan hozzá-

⁴⁹ Kara FEELY, „Vier Worte”, *MusikTexte* 149 (2016. május): 5. sk., 6. A tendencia, hogy a tökéletlen mozzanatok is esélyt kapjanak, már Heiner Goebbels *Schwarz auf Weiß* című művében is megjelent.

⁵⁰ A példák közé tartozik Stockhausennek gyakran a fluxus-mozgalom kontextusában értelmezett, Mary Bauermeisterrel közösen kitalált *Originale* című kompozíciója. Lásd erről Dieter Mersch 44. lábjegyzetben idézett írását.

rendelt rétege igazából csak a video-képsorok élményével együtt érvényesül teljes mértékben. Ráadásul a különböző képernyők, amelyeken a videobejátszások láthatók, egyfajta ritmust követnek, azaz „muzikalizáltak”.

Az integrált zenés színházi műalkotás eme gondolatától eltérően a kollaboráción alapuló mai projektekben gyakran olyan kapcsolatokat részesítenek előnyben, amelyekből merőben idegen a pusztán konvergencia, és amelyek legalábbis megkérdőjelezik a klasszikus műalkotás-jelleget. Ez a helyzet például Hannes Seidl zeneszerző és Daniel Kötter filmrendező közösen jegyzett munkáiban. Ezek a zene és a videó kölcsönhatását igyekeznek feltárni és produktívvá tenni igen eltérő stratégiákkal. Példa erre az *Ökonomien des Handelns* címet viselő trilógia, amelynek részei a *Kredit* (2013), a *Recht* (2015) és a *Liebe* (2015–16). Itt is találunk egy dokumentumfilm réteget, még hozzá olyat, amely kifinomult módon integrálja a zeneszereplőket (és a rétegek – Martinů fentebb említett operájához hasonlóan – szétválaszthatatlanul keverednek egymással). A trilógia első részének műfaji megnevezése „némafilm-oratórium”, és a szónokias eszközök valóban arra szolgálnak, hogy hangszáv nélkül illusztrálják a filmet. A befogadóban elkerülhetetlenül felmerül a kérdés, hogy a médiumok (zene és film) közül melyik határozza meg a másikat – s ennek során kristályosodik ki viszonyunk a tartalomhoz, amely az erőviszonyokról szól. Az utolsó rész, a *Liebe* ugyanakkor performatív hanginstallációként jellemezhető, és így a konceptuális bővítés újabb szokatlan irányát képviseli a mai zenés színházban.⁵¹ A darab

⁵¹ Idevehető Neele Hülcker (kompozíció és hangzáskonceptió) és Judith Egger (ötlet és vizuális megvalósítás) *Hundun* című műve is, amelyet a 2016-os Münchener Biennálén mutattak be. Az előadásban Hülcker azzal foglalkozott, hogy egy testszerű, de szokatlan tárgy felületét vizsgálta mikrofonokkal,

középpontjában egy olvadó jégtömb áll, és egy olyan téli táj részét képezi, amely egyértelmű képzettársításokkal kapcsolódik Schubert *Téli utazásához* (amelyet főként a darab alatt futó film képei idéznek meg). Ezen túlmenően a jégtömb vízcseppjei különféle hangzásokat generálnak. Vajon az olyan zenés színházi művek esetében, mint a *Liebe*, felvethető-e még a kérdés, hogy a darab mely rétegei játszanak domináns és melyek alárendelt szerepet? Nem valószínű. Az ábrázolás eszközeinek szintjén – e darab címéhez illően – valódi integráció megy végbe.

„The New Discipline”

Az „Object collection” új, produktív munkaszöveget megcélzó projektjei, valamint Hannes Seidl és Daniel Kötter következetes együttműködése kapcsán közel kerültünk a „The New Discipline” fogalmához, amelyet egy ideje különösen Jennifer Walshe ír zeneszerzőnő hangoztat. Ugyanis ahol az „Object collection” – Walshe által is példaként említett – művészkollektívája a maga többdimenziós projektjeivel feltűnik, ott körvonalazódik az „új diszciplína” jelentése. Ez az „új diszciplína” az olyan projektek munkamódszere, amelyeknek „közös kívánsága, hogy ugyanolyan szorosan kapcsolódjanak a test, a színház és a vizualitás, illetve a zene közege”⁵² – miközben leglényegesebb szempontjuk a zenei előadás markánsan hangsúlyozott testi dimenziója. A zeneszerzőnő azt javasolja, hogy a művészi eredményeket ne nevezzük „zenés színháznak”, mert ez intézményes szempontból egy sajátos státuszt, egy rendkívüli állapotot, valami féle-

és ezzel a letapogató procedúrával szokatlan hangzásokat keltett.

⁵² Jennifer WALSHE, „Die Neue Disziplin”, in *Body sounds: Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart*, szerk. Jörn Peter HIEKEL, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 56, 214–217 (Mainz: Schott, 2017), 216.

lemkeltően nagy dolgot jelöl, és hamis elvárásokat ébreszt (ami nyilvánvalóan konvergál az „Object collection” tökéletlenség iránti hajlamával). Walshe-t ehelyett a koncert és a zenés színház közötti köztes terület foglalkoztatja – valami, aminek a lehető legkevésbé van biztos pozíciója, ami a korábbi idők lázadó potenciáljára épít, de azt tovább is gondolja:

„Az Új Diszciplína a dada, a fluxus, a szituacionizmus stb. örökségéből táplálkozik, de [...] egy olyan kornak a zenéje, amikor a dada, a fluxus vagy a szituacionizmus mögött már sok év áll, és mind általános köztiszteletnek örvend. Az Új Diszciplína, egyszerre kedves és pimasz módon, feltételezi ezeket a stílusokat, mint ahogy egyszerre természetes számára az összhangzat és az elektromos gitár is. [...] Bár Kagel és mások egyértelmű elődei, de a hetvenes évek óta már sok minden történt [...]”⁵³

Saját tapasztalatai közül, amelyeket a magaskultúra elemeitől határozottan eltávolodva szerzett, Walshe megemlíti az MTV műsorait, számos popzenészt, az internetet, az „olcsó kamerák és projektorok elérhetőségét”, de a jógaoktatást is – végül pedig a „YouTube-dokumentációk fölényét az előadásokkal szemben”.⁵⁴ Mivel az ehhez hasonló gondolatok aláásnak a „magas kultúra” elemeihez fűződő mindenfajta kötődést, első pillantásra provokatívnak tűnhetnek. Ám inkább egy olyan harmadik út megtalálásának stratégiája fejeződik ki bennük, amely a Walshe perspektívájából tekintve merev komolyzeneipar (amelybe a zeneszerzőnő beleérti a zenés színház helyszíneit) és az (általa szintén kritikusan szemlélt) mainstream popkultúra között vezet. Az ilyen állítások erőteljes gesztusát és a ben-

⁵³ Uo., 215.

⁵⁴ Uo.

nük mondottakat nem nehéz Jennifer Walshe kompozícióihoz kapcsolni, még ha egyes darabjai ugrásokkal teliek, és – iménti szavaihoz hasonlóan – sok érvényben lévő hierarchikus struktúrát kereszteznek is. Itt azonban nemcsak az új munkaközösségek létrehozására esik a hangsúly, hanem még inkább a médiumok és előadásformák kiélezett, inkoherenciát teremtő kapcsolatára. Ilyen például az Arditti Vonósnégyessel közösen előadott darab, az *Everything is important* (2016) a vokális performanszal, a filmrészletekkel és a csellista táncbetéteivel. Már a programadó cím is jelzi, hogy a jól ismert hierarchiák feloldásáról van szó, ehhez pedig a legnevesebb kamarazenei műfaj teremti meg a legalkalmasabb hátteret. Amikor Jennifer Walshe 2002-ben először jelent meg tanárként a darmstadti nyári kurzusokon, az abszolút zene hagyománya ellen irányuló gondolatai szenzációt keltettek – ugyanakkor némileg meg is osztották a jelenlévőket. Azóta persze rég a kortárs zene egyik vezető alakjává vált, s egyértelműen ekként ítélik meg egész Európában (pontosabban a kortárs zene egyik gyarapodó szegmensén belül, nem úgy az állami vagy városi fenntartású koncerttermek jó részében). Ez a megítélés ugyanakkor érinti a 20. és a kezdődő 21. század nagyon is fontos hagyományát képező, a zenének a művészetek szövédéjében elfoglalt helyéről alkotott felfogást. E felfogás szerint, amely egyre nagyobb teret nyer a legújabb zenés színházban – és amelyet gyakran hasonlítanak a Marcel Duchamp által oly nyomatékosan hirdetett nem-retinális képzőművészet példájához⁵⁵ –, a zene nem csupán a fülnek szóló művészet.

⁵⁵ Marcel Duchampra és Seth Kim-Cohenre hivatkozva Harry Lehmann ezt a hagyományt „nem cochleárisként” próbálta leírni. Lásd Harry LEHMANN, *The Digital Revolution of Music: A Music Philosophy* (Mainz: Schott, 2012). Továbbá Seth KIM-COHEN, *In the Blink*

Vajon mindez, ha olyan következetességgel valósítja meg, ahogyan Jennifer Walshe teszi, forradalmat, netán paradigmaváltást jelent a zenében? Erre a kérdésre természetesen most még túl korai lenne válaszolni. Annyi azonban bizonyos, hogy a zeneszerzőnő számos társával együtt nagy képzelőerővel és lelkesedéssel képviseli ezt az irányzatot, amely performatív energiái kibontakoztatásával a lehető legmesszebbre vezet Eduard Hanslick zenéről alkotott egydimenziós képletétől, a „hangozva mozgó formától”. Jó néhány zeneszerzőhöz hasonlóan, akik manapság kollektív munkafolyamatokban vesznek részt, Walshe előadóként is tevékeny. Az előadás rétegeinek szétválaszthatatlan összekapcsolódása magában hordozza a felelősségvállalás lehetőségét valamennyi rétegért (mindenesetre a zeneszerzőnő estében a kollektív munkamódszerek kisebb szerepet játszanak, mint a fent említett példákban). A 2014-es *The Total Mountain* című előadásnak például Walshe alkotta meg mind a vizuális, mind a performatív oldalát, mind pedig a hangzását, s az egész leginkább a popzenéből ismert színpadi show műsorokra emlékeztetett (miközben nyilvánvaló volt a Simon Steen-Andersen említett darabjára tett utalása). Walshe performanszainak továbbá kétségkívül szembetűnő a médiakritikai és ironikus aspektusa is.

Ha Walshe – zeneszerzőként, egyben performansz-művészként történő – közreműködésének köszönhetően még a tiszteletreméltó Arditti Vonósnégyes is nyitottá válik arra, hogy egy koncertet performatív és színpadi elemekkel gazdagítson, s ezáltal a koncert formátumát jelentősen kitágítsa, valamint a hangverseny és a zenés színház határait képlékennyé tegye (ami minden bizonnyal inkább jellemző Walshe-re, mint a vele összevethető performansz-művészek túlnyomó többségére), akkor ez még egy további gondolatot sugall. Nevezetesen azt,

of an Ear: Toward a non-cochlear sonic art (New York: Continuum, 2009).

hogy a mai zenés színházi gyakorlatban olyanmennyire elterjedt az interdiszciplináris sajátosságok és a hangszeres játékon kívüli akciók sokasága, hogy a zenés színházi dramaturg, Roland Quitt ezt „mainstreamnek” minősítve illetve kritikával.⁵⁶ E kritika egyrészt az 1970-es évek hagyományainak – a szerző nézőpontjából tekintve reflektálatlan – átvételére vonatkozott, másrészt a scenikai elemek mind gyakoribb előfordulására a mai koncerteken.⁵⁷ Anélkül, hogy tagadnánk egyes projektek túl divatos, önkényes vagy pusztán külsődleges hatású elemeinek alighanem valóban fennálló veszélyét, tegyük hozzá ehhez a kritikus megítéléshez még valamit: hogy tudniillik továbbra is számtalan klasszikus szituációjú koncerttel találkozhatunk. Ez pedig olykor – ha nem is mindig – akár azt is jelentheti, hogy az ember egyenesen vágyik valami vizuális vagy performatív elemre: olyasmire, ami az akusztikus események előadásához komolyan veendő scenikai dialógushelyzetet teremt.⁵⁸

⁵⁶ Roland QUITT, „Notizen zum Feld von Musik und Theater”, *Positionen* 100 (2015. augusztus): 5–8, 7.

⁵⁷ Ugyanott ezt olvassuk (a színpadi koncertek tényleges gyakorlatára utalva): „Ki akar na meghallgatni még egy Feldman-darabot, ha közben nem egy álomittas éjszaka színpadi szituációjában találná magát. Ki hallgatna még vonósnégyest, legyen az Widmann vagy Beethoven műve, ha nem egy autópálya-felüljáró alatt játszanák (»inszenált koncert« formájában), vagy nem vonná be egy fényművész a színek cukormázával.” Hasonlóképpen bírálja „azt a hangversenytermi zenét, amely itt-ott megnyílik ugyan a performativitás előtt, anélkül azonban, hogy e megnyílás értelme felismerhető volna”.

⁵⁸ Miért ne lehetne egy dalestet, például Schubert *Téli utazását* filmképekkel bemutatni – úgy, ahogy 2014-ben a zenész Matthias Görne és Markus Hinterhäuser, valamint a filmrendező, William Kentridge tették (és ami látható-hallható volt többek között

Túl a lázadáson

A mai zenés színház általános helyzetének megítélését illetően minden eddig tárgyalt szempontból árulkodó az, amit az 1960-as születésű Daniel Ott az opera diszpozitívumának művészi technikájáról mondott. Kiemelte, hogy – olyanok tapasztalataihoz képest, mint Kagel, Schnebel, Stockhausen, Zimmermann vagy Cage – az ő generációjának „könnyebb dolga volt, hiszen már amúgy is minden »szét volt rombolva«”.⁵⁹ A általános helyzet megváltozásáról alkotott eme diagnózis leginkább a zeneszerzők következő nemzedékére érvényes. Mindamellettenél az 1980 körül született generációnál igen eltérő intenzitással mutatkozott hajlandóság bizonyos fogalmak és kategóriák mozgósítására. De bizonyos elméleti érdeklődést szinte valamennyien magukkal hoztak, s a modern zeneszerzés oktatásban a művészet fogalmáról és annak változásairól alkotott reflexió ma sokkal gyakoribb, mint korábban.

Bár az új mediális alaphelyzetek, munkaformák és formátumok irányába mutató tendencia messze nem terjed ki a zenei élet teljes spektrumára (Roland Quitt megjegyzését szem előtt tartva pedig arról is lehetne vitázni, hogy ez vajon feltétlenül szükséges-e), de időközben legalább megjelent néhány európai zeneművészeti egyetem gyakorlati projektjeiben. Berlinben, Drezdában, Zürichben vagy Linzben (és valószínűleg másutt is) a hallgatók számos olyan projektet valósítanak vagy terveznek meg, amelyek magától értetődőnek veszik a performatív és a vizuális szempontok erőteljes relevanciá-

Bécsben, Amszterdamban, Aix-en-Provenceban és New Yorkban) –, hogy legközelebb újra kipróbálható legyen az ismerős hatás képek nélkül?

⁵⁹ Lásd „Eine Vitaminspritze fürs Musiktheater: Die Münchener Biennale 2016: Roman Brotbeck im Gespräch mit Daniel Ott und Manos Tsangaris”, *dissonance*, 3. sz. (2016): 15–19, 16.

ját, hogy aztán ezek alapján – gyakran más területekről érkező társaikkal együtt – új, egyre változatosabb koncepciókat dolgozzanak ki. E projektek néha egészen kis formátumot öltenek, és installációs munkák is vannak köztük.⁶⁰ Ezek során általában lehetőség nyílik arra, hogy a zenét vagy az egész valamely másik dimenzióját mindenestől kihagyják. És éppen a már említett kis formátum teszi lehetővé olyan új zenés színházi konstellációk létrejöttét, amelyek közelség és távolság egészen sajátos, állandóan változó keverékeit hozzák létre – és a nyilvános mellett a privát tematizálására is alkalmasak.⁶¹

Felmerül a kérdés, hogy vajon az a magától értetődőség, amellyel manapság egyes zeneszerzők korábban elképzeltetlen munkaközösségeket hoznak létre és kitérítik a zenés színház fogalmát, azok számára is létezik-e, akik publicisztikát írnak ezekről a projektekről, és többnyire más nemzedékhez tartoznak. Aligha. Azt mondják, hogy a kritikusok gyakran sokkal inkább részesei az opera diszpozitívumának, mint ahogy ők maguk gondolják. Valószínűleg ez magyarázza, hogy azok közül, akik havonta több klasszikus operarendezésről számolnak be (és többnyire igyekeznek kiemelni azok innovatív oldalát), csak nagyon kevesen képesek azokkal a kritériumokkal boldogulni, amelyeket az alapvetően új megközelítések szóban forgó területe termel ki. Sokszor figyelmen kívül hagyják azt a tényt, hogy az utóbbi évtizedek zeneszerzői között sok olyan akad, aki számára a korábbi évszázadokból örökölt, emfatikus műfogalom,

⁶⁰ Lásd Tobias Eduard SCHICK, „Hören und Sehen in unvertrauten Zusammenhängen: Reflexionen über das junge Format der »Briefmarkenopern«“, in HIEKEL és ROESNER, szerk., *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters*, 189–211.

⁶¹ Ennek megfelelően a magánszféra alkotta a 2018-as Münchener Új Zenés Színházi Biennále központi témáját.

amelyhez még az 1950-es évek avantgárd mozgalma is kötődött, ma már fenntarthatatlan. A mai fiatal generáció zeneszerzői tevékenységében érvényesülő legkülönbözőbb performatív, konceptuális és/vagy intermedialis kezdeményezéseket gyakran elhamarkodottan ítélik meg, így félreértik: pusztán lázadásnak tartják a zenei világ szokásai ellen, vagy egyszerű megismétlést látják benne annak, amit Cage, Kagel, Schnebel és más zeneszerzők korábban már elértek. Az ilyen értékítéletekben egyfajta konzervatív gondolkodás érvényesül – vagy a zenetudomány gondolkodását korábban általánosan uraló tendencia, amely a modern zenetörténetet egyszerű teleologikus modellekre redukálta.

Köztudott, hogy a művészek által saját tevékenységük leírására alkotott kifejezések gyakran sérülékenyek. Ha némi homályosság jellemzi őket, gyorsan felmerül a gyanú, hogy a művész eszméinek a propagálására szolgálnak. A „New Discipline” esetében például – a vele megjelölt művészi alkotások egy részének intenzitása és eredetisége ellenére – kétségek merülhetnek fel azzal kapcsolatban, hogy van-e olyan lényegbevágó eleme, amely ne volna megragadható a „composed theatre” kifejezéssel – vagy akár a „Musiktheater” még átfogóbb terminusával, amely már rég kiterjedt a helyspecifikus, installációs, transzdiszciplináris vagy konceptuális formákra is. A terminológia azonban mégiscsak másodlagos marad magukkal a darabokkal és az ismeretlenbe való belépés általuk megvalósított pillanataival szemben. Ez különösen érvényes a zenés színház ama területére, amelyet határátlépések és új munkaformák jellemeznek. Kétségtelenül szól néhány érv mellett, hogy az itt bemutatott példák és tendenciák esetében ragaszkodjunk a „Musiktheater” kifejezéshez, még akkor is, ha az, amit általa igyekszünk megragadni, jelenleg minden szinten változik és gyarapodik. Mindazonáltal nem szabad – ahogy olykor megessik – egyetlen kézlegyintéssel elintézni a 30–40 éveseknek a programszerű szövegekben és kifejezések

ben mostanság lelt új örömét. Mégpedig azért nem, mert ez a garanciája a hajlandóságnak egy olyan diskurzusban való részvételre, amely néhol és némelykor már veszendőbe látszott menni. De különösen azért nem, mert jelenleg jó néhány kezdeményezést áthat az a meggyőződés, hogy az elmúlt évek digitális forradalma során nemcsak az új lehetőségek tágas mezeje nyílt meg, hanem kifejezett elköteleződés alakult ki aziránt, hogy új előadási formákat, formátumokat és munkamódszereket vegyenek figyelembe. Ez azonban azt jelenti, hogy annak, aki akár tudatosan, akár öntudatlanul még ragaszkodik a hagyományos operához, nincs megfelelő alapja a minőség mérésére.⁶²

A mai zenés színház különböző formátumú előadásainak elevensége éppen abban rejlik, hogy ez a színház a legváltozatosabb jel-konstrukciókkal él, a legkülönbélebb irányokba tartó kereséseket testesít meg, s eközben zene, kép, szöveg és mozgás kreatív és újszerű összjátéka a célja. Ám az – itt említett zenés színházi művek mindegyikében megfigyelhető – keresések kibontakozásának lehetősége természetesen attól is függ, hogy az operavilág mennyire hajlandó és mennyire képes kellő mértékben eltávolodni az uralkodó reprezentációs igényektől annak érdekében, hogy az ismertből az ismeretlenbe való átmenet egyáltalán szükségessé válhasson és kifejthesse sajátos vonzerejét. Ha az úgynevezett „klasszikus” zenei világ egészét nézzük és eltekintünk néhány figyelemre méltó kivételtől (ezek közé tartoztak az utóbbi években például Mark Andre, Chaya Czernowin, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Adriana Hölszky, Bernhard

Lang, Helmut Oehring, Rolf Riehm vagy Salvatore Sciarrino nagy zenés színházi alkotásainak ősbemutatói), akkor aligha kerülhetjük el, hogy rámutassunk azokra a megdöbbentően nagy különbségekre, amelyek az itt vázolt művészi törekvések és az ebben a zenei világban általánosan megszokott produkciók között húzódnak. A prózai színházban aligha ütközik meg valaki azon, ha egy hagyományos darabot „performansz” alcímmel hirdetnek meg és jelentősen átrajzolják az alapvonalait. Ám az opera terén ilyesmi néha még mindig komoly tiltakozásra ad okot. Az állami vagy városi fenntartású színházakban jelenlévő operakultúra számtalan példát kínál arra, mekkora hatása is van a nagy és stabil megoldásokhoz kötött reprezentációs kultúrának, és hogy e megoldások együtt járnak a bátorság hiányával és a repertoár szűkösségével. Ehhez jön az egyszerű befogadási sémák iránti vonzódás és a széleskörű tájékozatlanság, például azt illetően, hogy filmes eszközökkel kísérletező zenés színházi művek már a 20. század első felében léteztek, ahogy az operanormáktól eltérő más korai művek is. Ám ha az opera intézménye kizárólag arra hagyatkozik, hogy főként tehetős idős emberek számára nyújtson pazar szórakozást, akkor ez csak erősíti a kételyt, hogy egyáltalán szükségünk van-e még rá.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Jörn Peter HIEKEL. „Grenzüberschreitungen und neue Arbeitsweisen: Zu einigen künstlerischen Suchbewegungen im Musiktheater der Gegenwart”. In Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters: Theorien, Analysen, Positionen, szerkesztette Jörn Peter HIEKEL és David ROESNER, 13–45. Bielefeld: transcript, 2018.

Fordította: Csobó Péter György

⁶² A 2016-os Müncheni Biennále és a 2017-es Ruhr-Triennále előadásairól írott néhány recenzió világosan megmutatja, mennyire fontos az erre a problémára tett utalásunk.