

## Színpadra állított opera A rendezői színház és a performatív fordulat

CLEMENS RISI

„Az operaszínpadnak olyan kihívás elé kell állítani a nézőt, hogy az a széke pereméig csúszva, minden áriával, minden fúgával, minden modulattal éberebben és kritikussabban szálljon vitába azzal, amit lát és hall.”<sup>1</sup>

A fenti megjegyzést a *Der Spiegel* egyik 1982-es számában tette Hans Neuenfels botrányos frankfurti *Aida*-rendezését követően, amely lerakta az alapjait annak, amit ma rendezői színháznak nevezünk az opera műfajában. E megjegyzésben a színpad és a közönség közötti párbeszédre való utalást vélem igazán lényegesnek: az előadók és a nézők/hallgatók közötti aktív kapcsolatot, s mindazt, ami a résztvevők között lejátszódik egy előadás során. Résztvevők alatt a zenészeket és az énekeseket értem a hallgatókkal és nézőkkel együtt. Az alábbiakban néhány sarkalatos megállapítást szeretnék tenni az operák színpadra állítását érintő kutatásom alapján, amely az elmúlt tizenöt-húsz év operaelőadásainak elemzésére alkalmas interdiszciplináris megközelítés kialakítására vállalkozott.<sup>2</sup> E megközelítés javarészt a színháztudományból – különösképpen a performansz-

elméletből – táplálkozik, egyes összetevői azonban a zenetudományból származnak.<sup>3</sup> Elsődlegesen olyan színrevitelekhez kapcsolódik, amelyek a rendezői színház, vagy ahogy az angol-amerikai sajtó előszeretettel nevezi, az „euroszemét” [Eurotrash] körébe sorolhatók, azaz (csak néhány példát említve) Hans Neuenfels, Peter Konwitschny, Jossi Wieler, Sergio Morabito vagy Calixto Bieito rendezéseire. Ezek többnyire klasszikus repertoárdarabok – Mozart-, Wagner-, Verdi-művek stb. – színpadra állításai, tehát olyan művek, amelyek a gerincét adják operaházaink műsorának, s szüntelenül új és újabb értelmezésekben kerülnek elénk. A kérdés az, hogy e jelenség mely aspektusa(i) írható(k) le és fogalmazható(k) meg egy olyan elemzés által, amely a performatívra fókuszál.

Manapság az operaelőadások három irányt követnek. Először is, létezik a szövegek dekonstruálásának és újraalkotásának, az eredeti műhöz nem tartozó anyagok beemelése okozta súrlódások előállításának tendenciája. Ezt már jó ideje gyakorolja a színház, és az operában is megvan a maga hagyománya (gondoljunk a pasticcio 18–19. századi gyakorlatára, a beszúrt áriákra, rövidítésekre, átalakításokra stb.). Másodsorban, a recepció és a produkció szintjén is érvényesül az, amiről úgy gondoltuk, már túljutottunk rajta, nevezetesen a ragaszkodás a szöveghez és a műhöz való hűség (a „Werktreue”) követelményeihez. Végül, e szélsőségek között, főleg Németországban és más európai orszá-

<sup>1</sup> „Oper muß wieder anstrengend werden: Regisseur Hans Neuenfels über Probleme und Skandale des Musiktheaters, im Gespräch mit Klaus Umbach”, *Der Spiegel* 46 (1982): 249.

<sup>2</sup> Vö. Clemens Risi, *Oper in performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen* (Berlin: Theater der Zeit, 2017). Angolul: Clemens Risi, *Opera in Performance: Analyzing the performative dimension of opera productions*, ford. Anthony MAHLER (Abingdon–New York: Routledge, 2022).

<sup>3</sup> Megközelítésem különösen sokat köszönhet többek között Carolyn Abbate, Erika Fischert, David J. Levin és Jens Roselt munkáinak.

gokban elterjedt módon, működik a színrevitelnek az a gyakorlata, amelyre leginkább rendezői színházként hivatkozunk, még ha vitatható is e kifejezés.<sup>4</sup> Azon évtizedek alatt azonban, amióta e gyakorlat kialakult, jellemzővé vált rá néhány dolog: az előadások általában hagyományos művek színrevitelei, s a repertoárszínház elgondolása és gyakorlata élte őket. Tehát többnyire jólismert – a klasszikus opera kánonjából származó<sup>5</sup> – „művekről” van szó, amelyek a szerzőség kérdését a zeneszerző és a rendező pólusai által szabályozzák, s az elkülönítés által teremtenek a ráismerés és meglepetés közé eső elváráshorizontot. (Új zenei kompozíciók és „újráfelfedezések” nem igazán állnak e gyakorlat középpontjában.) Az ilyen előadások a hallható és a látható elemek viszonyát: a zenei sík, illetve a scenikai sík interakcióját állítják előtérbe. A hallás és a látás összjátékára irányuló figyelem különösen az énekesekre vonatkozik, akiknek testi létezése mind a produkció, mind a nézői észlelés felől

<sup>4</sup> A rendezői színház fogalma körüli vitához lásd Wolfgang ULLRICH, „Die Kunst ist Ausdruck ihrer Zeit: Genese und Problematik eines Topos der Kunsttheorie”, in *Angst vor der Zerstörung: Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, szerk. Robert SOLLICH, Clemens RISI, Stephan REUS és Stephan JÖRIS, 233–246 (Berlin: Theater der Zeit, 2008); Stephan MÖSCH, „Geistes Gegenwart? Überlegungen zur Ästhetik des Regietheaters in der Oper”, in *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, szerk. Anno MÜNGEN, 85–103 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011).

<sup>5</sup> Különösen az irodalomtudomány állította vizsgálódásai középpontjába a kanonizáció folyamatát. Ennek fényében értendők az olyan kifejezések, mint a „klasszikus repertoárdarab” vagy „egy klasszikus színrevitel”, tehát a kánonban jelentős helyet elfoglaló alkotásokra vonatkoznak, s nem valamiféle korszakot jelölnek.

olyan jelentőségre tesz szert, mint a hangja. Gyakran okoz zavart, ahogyan az aktuális előadás elkülönül a klasszikus mű keltette elvárásoktól, hogy vajon a jólismert mű értelmezésének tekinthető-e még a látott színrevitel vagy valami teljesen másnak.

Épp a rendezői színházra jellemző új olvasatokkal és értelmezésekkel való intellektuális foglalatosság – mondhatni, a színrevitelek szemiotikai potenciáljára helyezett hangsúly – hívta fel a figyelmet az operaelőadások megtapasztalásának „másik” oldalára, az opera performatív vetületeire. Azokra a mozzanatokra, amelyek nem írhatók le valaminek a reprezentációjaként, mert mindegyik előtt erős élmények és testi reakciók kiváltására szolgálnak. Ezen pillanatokat a zavar, az intenzitás és a megértésben beállótörés jellemzi – saját érzékelésünknek vagy az idő múlásának a tudatosítása.

A rendezői színház efféle előadásainak bemutatóit (ha nem is mindig, de) gyakran kísérik a közönség hangos reakciói, amelyek a tetszés és nemtetszés egyszerre történő kinyilvánításától a tiltakozásokig, botrányokig, dühös kifakadásokig terjednek. Talán egyetlen más színházi forma sem képes ilyen erőteljes, akár pozitív, akár negatív reakciók kiváltására. A színrevitel jelenlegi gyakorlatát tekintve az opera szolgál a színpad és a közönség közötti performatív interakció legeltérőbb, legszélsőségesebb megnyilvánulásaival, a rajongók táborának szeretethullámaival a böszült protestálásig és felzúdulásig.

E diagnózisból kiindulva módszertani javaslataim a partitúra és az előadás közötti másfajta viszony, illetve az előadás helyzete, tehát az előadók és a közönség közötti kapcsolat leírásának új módozatait érintik. Azért nevezem újnak, mert az operára és a zenés színházra vonatkozó kutatások hagyományosan a komponálás történeteként értették – és részben még ma is így értik – magukat, s egy műnek a partitúrában megalapozott zenei analíziséből indulnak ki. Ez a megközelítés hajlamos zárójelbe tenni a zenés színház

performatív dimenziójának analitikus számbavételét célzó kérdést. Vannak olyan kezdeményezések a zenetudományban, amelyek egy új irányba tett első lépésként értékelhetők – ilyen mondjuk az interpretációk vizsgálata<sup>6</sup> és a legújabb operakutatás.<sup>7</sup> Jó

<sup>6</sup> Lásd például Hermann DANUSER, „Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie“, *Musiktheorie* 11, 1. sz. (1996): 39–51; Hermann GOTTSCHESKI, „Interpretation als Struktur“, in *Musik als Text: Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, szerk. Hermann DANUSER és Tobias PLEBUCH, 2. köt., 155–159 (Kassel: Bärenreiter, 1998); Hans-Joachim HINRICHSSEN, „Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft“, *Archiv für Musikwissenschaft* 57, 1. sz. (2000): 78–90; Albrecht RIETHMÜLLER, „Interpretation in der Musik“, in *Interpretation: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse: Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, szerk. Gerhard FUNKE, Albrecht RIETHMÜLLER és Otto ZWIERLEIN, 6. köt., 17–30 (Stuttgart: Steiner, 1998).

<sup>7</sup> Többek között lásd például Carolyn ABBATE, „Music – Drastic or Gnostic?“, *Critical Inquiry* 30, 3. sz. (2004): 505–536; Joy H. CALICO, *Brecht at the Opera* (Berkeley: University of California Press, 2008); Gundula KREUZER, „Voices from Beyond: Don Carlos and Twentieth-Century Regie“, *Cambridge Opera Journal* 18 (2006): 151–179; David J. LEVIN, *Unsettling Opera: Staging Mozart, Wagner, and Zemlinsky* (Chicago: University of Chicago Press, 2007); Christopher MORRIS, „Wagner-video“, *Opera Quarterly* 27, 2–3. sz. (2011): 235–255; Stephan MÖSCH, „Störung, Verstörung, Zerstörung: Regietheater als Rezeptionsproblem“, in *Angst vor der Zerstörung*, 216–232; Jürgen SCHLÄDER, „Strategien der Opern-Bilder: Überlegungen zur Typologie der Klassikerinszenierungen im musikalischen Theater“, in *Ästhetik der Inszenierung: Dimensionen eines künstlerischen,*

néhány vetületük termékenynek és hasznosnak bizonyul, még ha hajlamosak is aláfölérendeltségi viszonyba állítani a partitúrát és az előadást, vagy kiindulópontnak tételni valamelyiket. Ennek eredménye az a hierarchia, amely úgy tekint a partitúrára, mint az interpretációk vagy az előadások elemzésének egyszerre kezdő- és végpontjára. Javaslom ehelyett a fókusz megváltoztatását. Hogy a kortárs operaelőadások vizsgálatakor ne kezeljük úgy az előadást, mint a partitúra interpretációját, hanem fogjuk fel úgy a partitúrát, mint az előadáshoz használt sok-sok anyag egyikét.

E fókuszváltás lehetővé teszi, hogy figyelembe vegyük az előadás mindazon elemét, amelyeknek nincs ugyan nyoma a partitúrában, de legalább olyan lényegesek az előadásnak a közönségre tett hatása, illetve az előadásnak a közönség általi észlelése szempontjából. Sőt, ezen elemek még lényegesebbek is lehetnek, mint a zenei anyag. Egyes konkrét hangok felzengésére gondolok, konkrét testek mozgásba lendülésére, egyre megújuló, egyre változó kommunikációra, párbeszédre az előadók és a közönség között. Ez az új nézőpont segít meglátni azt, ahogyan az előadás megkülönbözteti magát a szövegtől és más artefaktumoktól, ahogyan a saját körvonalával válik kivehetővé: úgy, mint ami az adott pillanatban létezik csupán, megjelenése idejében, nézők és előadók közös testi jelenlétében és interakciójában. A megjelenésnek ezt a speciális mód-

---

*kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, szerk. Josef FRÜCHTL és Jörg ZIMMERMANN, 183–197 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001); Mary Ann SMART, „Resisting Rossini, or Marlon Brando plays Figaro“, *Opera Quarterly* 27, 2–3. sz. (2011): 153–178; Robert SOLLICH, „Staging Wagner – and Its History: Die Meistersinger von Nürnberg on a Contemporary Stage“, *The Wagner Journal* 3, 1. sz. (2009): 5–13.

ját nevezem az opera sajátos performatív dimenziójának.

Erika Fischer-Lichte performativitás-elmélete komoly segítséget nyújtott az opera ezen dimenziójának megközelítéséhez. Olyan elméletről van szó, amely az előadásban résztvevők és az őket észlelő nézők közötti dinamikus interakció folyamatára helyezi a hangsúlyt.<sup>8</sup> Ha az operaelőadásokhoz illő kifejezésekkel akarjuk visszaadni ezt a – többek között J. L. Austin és Judith Butler által inspirált – elméletet, akkor úgy fogalmazhatunk, hogy a gesztusok és a vokális kifejezés nem csupán jelentenek valamit, nem csupán vonatkoznak valamire, amit közölni szándékoznak, és nem csupán másodlagos kifejezései a mű elsődleges formájának. Ehelyett maguk is hatást váltanak ki, elindítanak folyamatokat, és megvalósulásuk pillanatában új valóságot teremtenek. Ha ebből a nézőpontból szemlélünk egy operaelőadást, akkor nem vonatkoztathatjuk annak eseményeit előzetesen rögzített (a librettóban és/vagy a partitúrában lejegyzett) állapotokra, hiszen ezek az események új állapotokat hívnak életre. Egy színpadi gesztus vagy vokális kifejezés nem mindig egy dramatikus figura előírt cselekedetét jelöli, hanem olykor kizárólag önmagára vonatkozik, és a színpadon megjelenő alak gesztusaként önálló cselekedetté válik. Az operaelőadások vizsgálatához különösen ígéretesnek mutatkozik Butler elgondolása a rendre ismétlődő cselekvések formalizációjának és stilizációjának folyamatairól („cselekvések stilizált ismétléseiről”<sup>9</sup>), azaz a performansz során szerepet játszó, a ráismerés és az elkalandozás szüntelen izgalmaival kapcsolatba hozha-

<sup>8</sup> Lásd Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

<sup>9</sup> Judith BUTLER, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal* 40, 4. sz. (1988): 519–531, 519.

tó gesztusok és beszédaktusok ismert repertoárjáról.

A *performativitás esztétikájában* Fischer-Lichte négy olyan kategóriát különített el, amelyek együttesen az előadást alkotják: a medialitást, a materialitást, a szemioticitást és az esztéticitást. Az első kettő különös jelentőséggel bír munkám szempontjából: a medialitás, amely egy előadás speciális kommunikációs helyzetét érinti, a közös testi jelenléttel bíró résztvevők nagyfokú esetlegességgel teli interakcióját; és a materialitás, avagy az előadás érzéki, nem szemiotikus elemeinek, a jelenlét és a reprezentáció játékának tudatosítása. A szignifikáció vagy reprezentáció síkja alatt egy operaelőadás különböző elemeinek azon funkcióját értjük, amely pontos jelentést, fiktív világot, cselekményt állít elénk. Jelenlét vagy nem szimbolikus jelleg alatt pedig (Hans-Thies Lehmann fogalmát kölcsönvéve) „a meg nem értés”,<sup>10</sup> vagy (ahogy Hans Ulrich Gumbrecht mondaná) „a nem hermeneutikus”,<sup>11</sup> vagy (Carolyn Abbate kifejezésével) a „drasztikus tudás”<sup>12</sup> dimenzióját értjük. Az érzékszervit, a testit, a hang erotikáját stb. Oszcillálás figyelhető meg a testeknek és a hangoknak az általuk reprezentált szerepekre való vonatkozása, illetve a testek és a hangok fenomenális, érzékileg megtapasztalható volta között. Ez a megállapítás világossá teszi, hogy az említett elméletek mellett a szubjektum/objektum dichotómiájának meghaladására, a megtestesülő tapasztalatra és időtudatra vonatkozó fenomenológiai reflexió – azaz Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty és Bernhard

<sup>10</sup> Hans-Thies LEHMANN, „Ästhetik: Eine Kolumne: Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens”, *Merkur* 48, 542. sz. (1994): 426–431.

<sup>11</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, ford. PALKÓ Gábor (Budapest: Ráció Kiadó, 2010).

<sup>12</sup> ABBATE, „Music – Drastic or Gnostic?,” 505–536.

Waldenfels megközelítései, illetve a színházra való alkalmazásuk Jens Roselt munkáiban – szintén fontos referenciapontként szolgálnak saját megközelítem számára.<sup>13</sup>

Amikor az előadások észlelését és az általuk keltett hatásokat említem, abból az előfeltevésekből indulok ki, hogy az észlelés mindig szubjektív beállítottságtól függ. Emiatt nem lehet céлом annak feltárása, hogy egy bizonyos előadás hogyan hatott nézői és hallgatói összességére. Inkább saját észlelésem tematizálását kell megcéloznom, hogy felhívjam a figyelmet a színházi előadás azon vetületeire, amelyekről általában tudomást sem veszünk vagy szándékosan elfeledkezünk. Ám, ha másokban nem is ugyanaz a hatás került kiváltásra – s persze, sohasem lehet ugyanaz a hatás –, transzszubjektív módon, saját tapasztalataink alapján mégis juthatunk arra a következtetésre, hogy hasonló vagy megközelítőleg azonos mechanizmusok léptek működésbe a többi nézőben és hallgatóban is.<sup>14</sup> Ami nem jelenti a recepciókutatás empirikus módszereinek megerősítését vagy újbóli alkalmazását.<sup>15</sup> Inkább arról van szó, hogy az elméleti szakemberek – pontosabban én mint elméleti szakember – a saját észlelésük (észlelésem) tematizálásán keresztül eljuthatnak (eljuthatok) e folyamatok olyan leírásához, amely reflektáltsága okán az észlelés általánosabb érvényű folyamatait érintő belátásokká tehető. E belátások egyike talán elmélyítheti a megértésünket arról, hogy az opera esetében milyen mértékben gyökereznek észlelési folyamataink abban, amit az időtudat fenomenológiája az emlékezés és az elvárás (vagy Husserl

terminusaival a „retenció” és „protenció”<sup>16</sup>) közötti szüntelen összjátéknak nevez. Ennek modellje szerint az észlelés folyamata során egy „ősbenyomás” – például egy zenei hang vagy frázis, egy énekes hangja – bevésszük az emlékezetünkbe, s ily módon az „ősbenyomás” „retencióvá” lesz. E tapasztalat eredménye az az elszánt várakozás, amely a folyamat további részében játszik szerepet: megteremtődik ugyanis egy jövőbeli „benyomás” elvárása, a „protenció”. Ez az elgondolás minden észlelési aktus alapját tárja elénk. Különösen pontosnak bizonyul az operabéli hangok és testek „élő” észlelésének vonatkozásában, főleg, ha az operaházak jólismert és meglehetősen szűkkörű standard repertoárjáról van szó, amely erős elvárásokat ébreszt. Emiatt érkezem „preformált” hallgatóként a színházba, bizonyos hangokkal a fejemben. Mindig ez történik, amikor tudom, hogy a kanonikus repertoár egyik darabját fogom látni, amelyet előre elképzelhetek, sőt meg is hallgathatok. A pillanatnyi esemény ily módon dinamikus interakcióba lép a magammal hozott múltbeli tapasztalatokkal és jövőbeni elvárásokkal, s az elvárásaimtól való eltérése kelthet csalódást, unalmat, meglepetést vagy érdeklődést, illetve, ha túlszárnyalja az elvárásaimat, elragadtatást vagy lehangoltságot.

A továbbiakban két példával szemléltetem ezt a megközelítést, s közben kitüntetett figyelmet fordítok a reprezentáció és a jelenlét kölcsönös viszonyára. Ez a viszony ugyanis a *színpadra állított* opera egyik központi tényezője vagy vonzereje, amely mind-

<sup>13</sup> Lásd Jens ROSELT, *Phänomenologie des Theaters* (Munich: Fink, 2008).

<sup>14</sup> Az észleletek leírásának inter- és transzszubjektív érvényességéről lásd Michael WEINGARTEN, *Wahrnehmen* (Bielefeld: Aisthesis, 1999), 9.

<sup>15</sup> ROSELT, *Phänomenologie des Theaters*, 324–325.

<sup>16</sup> Lásd Edmund HUSSERL, „Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)”, in *Husserliana: Gesammelte Werke*, szerk. Rudolf BOEHM, 10. köt., 19–72 (Haag: Martinus Nijhoff, 1966); Edmund HUSSERL, „Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)”, in *Husserliana*, szerk. Rudolf BERNET és Dieter LOHMAR, 32. köt., 3–49 (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 2001).

untalan kihívás elé állítja a hallgatók és nézők észlelését, a hatása pedig roppant változó. Ha túlon túl hangsúlyossá válik a pusztán jelenlét intenzív élménye, az fokozhatja a reprezentációs funkció hatását – azaz sugallhat egy lehetséges jelentést –, de meg is szakíthatja a reprezentációs funkciót, ellene mehet, elidegenítheti, vagy egyszerűen csak ráirányíthatja a figyelmet az élő előadás valamely lényeges elemére: az olyan anyagok mindig kockázatos felhasználására, mint amilyenek a hangok és a testek.

Jó néhány példában az énekes-színészek testi diszpozíciója kerül a középpontba. Most azonban a hangjuk dimenziójára szeretnék koncentrálni: arra a területre, ahol a reprezentáció és a jelenlét kölcsönös viszonya különösen tisztán kivehető. Olyan pillanatokkal, amelyekben a jelenlét megmutatkozik, főként azokban az esetekben találkozunk már-már természetes módon, amikor egy énekes-színész teljesítményének észlelését nagyban befolyásolja konkrét egészségi állapota vagy jólléte az előadás napján. Fokozza a helyzetet, ha az előadás előtt bejelentik, hogy az énekes nincs jól. Egyetlen példát említve, ez történt Peter Konwitschny 2003-ban, Mozart *Don Giovanni*jából készített rendezésének egyik előadásán a berlini Komische Operben, konkrétan 2007. június 11-én, Johannes Weisserrel a címszerepben.

Egy előadó gyengélkedésének, fizikai indiszponáltságának bejelentése általában változást idéz elő abban, ahogyan én, a hallgató az előadást követem. Ilyenkor óhatatlanul is arra figyelek, hogy mennyire tűnik sérültnek vagy sérülékenynek a hang, hogy hallatszik-e az indiszponáltság, s hogy az énekes, aki veszi a bátorságot (vagy inkább vakmerőséget) ahhoz, hogy a betegsége ellenére fellépjen, vajon nem erőlteti-e túl magát, kárt okozva ezzel a hangjában. Az a tény, hogy egy énekes valójában mindig kockáztatja a hangja épségét, még nyilvánvalóbbá válik egy ilyen indiszponáltság bejelentése esetén.

Don Giovanni híres, „Deh, vieni alla finestra” kezdetű canzonettája, amelyet Donna Elvira komornájának énekel, a főszereplőtől hallható első kifejezetten belcanto-szerű szám, tehát a legelső Don Giovanni azon számai közül, ahol a közönség figyelme a virtuóz, kivételes éneklésre irányul. A canzonetta előtti recitativo egy felszólítással ér véget, amelyet Don Giovanni magához intéz: „Ora cantiamo”, konkrétan olyan felszólítással, amely az éneklést intradiegetikusan éneklésként jelöli meg. Bettina Bartz és Werner Hintze fordításában, amely Konwitschny rendezésének alapjául szolgált, ez a sor így szerepel: „Dann wollen wir mal singen” (Na, énekeljünk egyet). Emlékeim szerint ez akkor igen csattanósan hangzott, enyhe dialektusban: „Dann woll’n wa ma singen” (No, énekezzünk egyet). A teremben mindenki hallhatta és érthette a bejelentést, amelyet a Don Giovannit játszó indiszponált énekes tett: most jön a híres canzonetta. Szinte érezhető volt, amint a gyengélkedő énekes iránti rokonszenvtől és együttérzéstől vezérelve némán fohászkodott az egész nézőtér, hogy jól sikerüljön a canzonetta. Köhögés, torokköszörülés hallatszott a közönség soraiból, amit bizalomkeltőnek találtam, gyengéd vagy megható pillanatnak, amelyben mintha minden néző azt érezte volna, hogy neki kell énekelnie a canzonettát. Legalábbis, mintha jól hallhatóan feltételezett volna egy kérdés: mi lenne, ha most nekem kellene énekelni? A nézőtér fölött a feszültség és a koncentráció érzése lebegett, amelyet átjárt az a közös óhaj, hogy sikerüljön az énekesnek, hogy kitartson, s közben beúszott az a kérdés is, hogy vajon miért nem lehet egyszerűen kihagyni a canzonettát, vagy spontán módon átvenni tőle egy másik énekesnek. Ezt sugallta az is, hogy a rendezés számos előre eltervezett megszakítás által nyíltan kikezdte egy operai mű me-

rev struktúrájának elgondolását.<sup>17</sup> Az adott pillanatban mégis úgy éreztem (s a nézőtérben ülők is úgy érezhették), hogy a partitúra és a színrevitel előírásai és kötöttségei béklyóba kényszerítik az énekest. Ezt követte az énekes iránti empátia érzése, illetve az előzetes tervekből, döntésekből fakadó megkövetésekkel szembeni méltatlankodásé.

Weisser hangja visszafogottabban szólt, mint egy ilyen házban Don Giovanni énekesétől vártam; fátyolosabban, fakóbban. Hiányzott belőle az az izgalom, amely legjobban az ugyanabban az évben (2007-ben) René Jacobs pálcája alatt készült és online is elérhető felvételen hallható.<sup>18</sup> Érezhető indiszponáltsága ellenére Weisser megszakítás vagy szünet nélkül, mondhatni hibátlanul énekelte el az áriát. A canzonetta utolsó hangjait követően nagyobb taps zúgott fel, mint az este bármely más részében. A taps a megkönnyebbülés kifejezése volt, és a háláé, hogy vállalta a kockázatot az énekes, és végig kitartott. Még valami nyilvánvalóvá vált azonban: az egyedi teljesítmény jelenléte, a hang bizonytalanságának megtapasztalása a reprezentáció síkját illetően is járt némi következménnyel. Don Giovanni ugyanis már nem tűnt afféle fenegyereknek, inkább sebezhető férfinak. Adta magát a kérdés: vajon az előadás specifikus viszonyai miatt csak az énekeshez viszonyultunk-e mi, nézők támogatóan és rokonszenvvel, vagy Don Giovanni ezen az estén megjelenő, egyszeri és megismételhetetlen karakteréhez is?

Említettem, hogy Peter Konwitschny rendezésének jónéhány mozzanata enyhén szólva megkérdőjelezte a mű rögzült szerkezetének és dramaturgiájának elterjedt elképzelését. Többszörös megszakításoknak lehet-

tünk tanúi, különösen Don Ottavio második áriája közben,<sup>19</sup> de a finálé alatt is, amelyben addig fogyatkozott a zenei kíséret, míg végül el nem tűnt az opera lezárása a maga konkrét, anyagi formájában. A Peter Konwitschny és a produkciós team által jegyzett színrevitelt tehát erősen foglalkoztatta az opera rendkívülisége. S mégis, az előre eltervezett megszakítások és az opera rendkívüliségének tematizálása, legalábbis a fent leírt estén közel sem voltak olyan hatásosak és erőteljesek, mint az indiszponált énekes nyaktörő canzonettája, az előadás előre aligha megjósolható itt és mostja közepette.

Egy másik példa megerősíti diagnózist, miközben megvilágítja azt is, hogy a jelenlét és a reprezentáció kölcsönviszonya miként alakíthatja egy színrevitel egész koncepcióját. Kaspar Holten 2012-es, a berlini Deutsche Operben színre vitt *Lohengrin*-rendezésében olyan történet tárult elém, amely jelentősen eltért a más *Lohengrin*-rendezésekben láthatótól. Mindez a reprezentáció szintjén, tehát azon a síkon, ahol nézőként és hallgatóként bizonyos jelentéseket tulajdonítok a látott és hallott dolgoknak. Lohengrin úgy jelent meg, mint egy tehetséges rendező vagy varázsló, aki színházi eszközökkel tömegeket képes manipulálni. Az eszközeit pedig csak mi, nézők láttuk, a színpadi szereplők nem – mondjuk, amikor a színpad hátuljában hattyúszárnyat öltött, miközben a többiek előre néztek, vagy amikor papírról olvasta a Grál-elbeszélést. Már első megjelenésekor, a hattyúszárnyak használatából is kitűnt, hogy Lohengrin a megoldandó feladathoz választja az eszközeit. Ez esetben ahhoz, hogy megmentse egy brabantit, akit hamis váddal illetnek. Ily módon Lohengrin inkább ravasz gyarmatosí-

<sup>17</sup> Ehhez lásd [Holger Noltze kritikáját](#), amelyet a Deutschlandfunk által 2003. március 24-én közvetített premierről írt: Hozzáférés: 2019.08.26. [A kritika a megadott linken már nem érhető el – a fordító megjegyzése.]

<sup>18</sup> Lásd [itt](#). Hozzáférés: 2019.08.26.

<sup>19</sup> Jürgen SCHLÄDER, „...da der Tod der wahre Endzweck unsers lebens ist...«: Theorie-Überlegungen zu Peter Konwitschnys Dekonstruktion der zweiten Ottavio-Arie“, in *Mitten im Leben*, 119–145.

tónak vagy hittérítőnek látszott, aki nem rest használni azok eszközeit, akiket gyarmatosítani akar, hogy minél jobban meggyőzze – vagy csapdába ejtse – őket. A Király (Albert Dohmen) imája alatt, az istenítéletet megelőzően Telramund (Gordon Hawkins) letérdelt és összekulcsolta a kezét. Lohengrin, akit Klaus Florian Vogt alakított, egy pillanatra zavartba jött, mintha nem ismerte volna ezt a gesztust, ezt a rituálét. Amikor azonban megtudta, hogy a jelenlévők azt hiszik, őt egy felsőbb hatalom küldte – akihez Telramund éppen imádkozik –, Lohengrin nagyon gyorsan alkalmazkodott a helyzethez, s rátromfolt Telramund gesztusára: az emberekre pillantva Vogt előbb felemelte a karját, mint valami pap vagy messiás, majd egy széles gesztussal, a kezét hivalkodón összekulcsolva féltérdre ereszkedett. Lohengrin, a harcosszabító idomult ahhoz a rituáléhoz, amellyel a középkori keresztények között találkozott.

Ez a Lohengrin valóságos mágus volt, aki bárhová lépett, fény- és ködeffekt kísérte, például, hogy elvakítsa Telramundot a párharcban. Bármennyire is hatásossá tették azonban a belépőjét hattyúszárnyai, mintha túl mélyre nyúlt volna velük a bűvésztáskájában. Elsa, akit Ricarda Merbeth játszott, később látta meg Lohengrint a szárnyakkal, mint a többiek, mert annak megjelenésekor az ő szeme még be volt kötve, hiszen vád alá helyezték, s a kötést csak Lohengrin vette le, miután tisztázta elvárásait: „Nie sollst Du mich befragen” (Sohase faggass...). Amikor Lohengrin levette a kötést, és Elsa megpillantotta őt maga előtt, világos volt rémült reakciója. Az ő szemében a férfi jelmeze egyértelmű túlzásnak tűnt. Lehet, hogy átlátott rajta? Mindenki más megilletődött Lohengrin hatásos belépőjétől: a felderengő fény, a vonósok csillámló hangjai elvakították őket. Elsa szeme egészen más, sokkal inkább „földi” zene – a Frageverbot (a kérdés megtiltásának) hangjai – közben nyílt rá Lohengrinre, így egészen más hatást váltott ki a férfi megjelenése. Elsa zavarba jött, ám

nehéz helyzetében is képes volt átlátni Lohengrin eljövételének maga köré kreált, túlzó színpadiasságán.

A Grál-elbeszélés előtt Vogt fehér lapocskákat húzott elő a zsebéből: Lohengrinjének puskára volt szüksége, még egyszer át kellett olvasnia a szöveget előadásának csúcspontját megelőzően. Láthatóan készült feladatára, s így a Grál-elbeszélés a hatáskeltés tudatos kísérleteként értelmeződött. Noha Lohengrin nem tudta fejből, minek kell jönnie, világossá vált, hogy előre látta és alakította az események menetét, s lejegyezte a megfelelő szavakat – a Grál-elbeszélés szövegét – kis lapocskáira, amelyeket csak a nézők láthattak. A Grál-elbeszélés alatt aztán a kórus Brabant népeként körbe vette őt, letérdelt, mint valami messiás előtt: az előtt, aki most már – még mindig szárnyakkal – a halál angyalának tűnt inkább.

Tekintettel a színrevitel következetesen kialakított reprezentációs terére, a jelenlét és a reprezentáció összjátéka előre egyáltalán nem látható módon mutatkozott meg ebben az előadásban. Mindez a megtervezettnek és az előre nem kalkuláltnak – egyfelől a színrevitelben megtestesülő rendezői koncepciónak, másfelől a résztvevők egészségi állapotának – a véletlen egybeeséséből fakadó egyedi konstelláció eredménye volt. A 2012. április 15-én tartott premieren Klaus Florian Vogt énekelte Lohengrint, akinek betegség miatt le kellett mondania a következő két előadást. 2012. április 25-én, azon az estén, amikor én láttam, először énekelt újra a betegsége és két lemondott előadása után. Felfigyeltem Vogt kezének bizonytalan, olykor már-már remegésnek tűnő mozdulataira, s az énekes idegességének jeleként fogtam fel. Egyébként rendkívül tiszta – szinte fiúsan csengő – hangjában pedig mintha lett volna némi karcosság. Persze lehet, hogy csak azért hallottam ezt, mert ki kellett hagynia az előző két estét, és a nézőtérre ülők, köztük Vogt számos rajongója, mind azon izgultak, hogy vajon teljesen meggyógyult-e. Vogt

hangja kissé rekedtebben szólt, mint más-kor, sőt valamivel keményebben is, mintha még mindig beteg volna. Ám a veszélyesen magas hangok mindegyikét – még ha kissé sietősebben is, de – a tőle várt tisztasággal és csillogással hozta. Amint az egy létező vagy feltételezhető betegség ilyen pillanataiban megszokott, az énekest kihívás elé állító részeknél, amelyekre ismerősségük okán mindig várakozással tekintünk, az észlelés intenzívebbé vált, a szépen megoldott részek pedig nagyobb megelégedést váltottak ki, mint általában.

Ezen egyedi konstelláció esetében is rop-pant izgalmas volt megfigyelni, hogyan határozza meg és erősíti fel egymást a jelenlét és a reprezentáció. Az, hogy az énekes, Klaus Florian Vogt talán még nem teljesen jött ki a megfázásból, s a betegsége mintha ott bujkált volna a hangjában, különleges (így megjósolhatatlan) módon ráerősített arra, amit Lohengrinnek mint rendezőnek a funkciójáról gondoltam ebben az előadásban. A reprezentáció szintjén Lohengrin egyáltalán nem valami csodás alakként, nem Isten küldöttjeként jelent meg, hanem szimpla rendezőként, mágusként vagy egy mágust játszó figuraként, aki korántsem immunis a gyarlósággal szemben. Ekként nem zárta ki az énekes ingadozó, napról napra változó állapotát, amely akár idegessé vagy kissé reszelőssé is teheti a hangját. Vogt távolról sem tökéletes hangjának észlelése, a jelenlét fölerősödésének megtapasztalása ez esetben az előadás azon vetületét nyomatékositotta, amely számomra Lohengrin karakteréhez egy – emberi esendőséggel teli – színész vagy manipulátor vonásait kölcsönözte, s nem egy emberfölötti, másvilági lényét.

A fentiekben azt próbáltam megmutatni, hogyan játszhat egybe és működhet együtt, különösen a rendezői színház kontextusában, a *színpadra állított* opera két összetevője. Ezek közül az értelemmel bíró reprezentáció az egyik, s a jelenlét azon formája a másik, amely a színpadon ágáló énekes-színészek

egyedi teljesítménye révén lesz érzékelhető. Részben ennek a két tényezőnek az összjátéka tudja vonzóvá tenni egy jólismert opera bármely színrevitelét. Továbbá, ezen összetevők kölcsönhatása nem pusztán a nézők és hallgatók észlelése szempontjából válik eseményé, hanem alkalmat ad az előadók számára is arra, hogy teljesítményük az intenzitás új szintjére lépjen. Ily módon különleges mértékben képes fokozni az előadók és a nézők közötti feedback-szalag működését.

Ez esetben nem az az érdekes, hogy a színrevitel felszínre tud-e hozni valamit, ami látens módon ott van a partitúrában, csak éppen Csipkerózsika-álmát alussza, amíg egy értelmezés fényt nem derít rá. Sokkal inkább az, ami játékba kerül a partitúra anyagiságával, ami kölcsönhatásba lép (vagy éppen összevész) azzal, amit egy ismert partitúrának gondolunk, amit a zene ismerős hangjainak vélünk. Elméletileg szólva, a színrevitel és a zene olyan párbeszédbe elegyedik egymással, amely nem pusztán azt teszi lehetővé, hogy másképpen halljuk a zenét, hanem konkrétan másképpen hangzóvá is teszi a zenét. Az előadás [a performance] minden este új valóságot teremt; mindig performatív, az austini értelemben, mert valóságkonstituáló erővel bír. Nem a mű vagy annak interpretációja kerül elénk a színpadon, hanem egy új esztétikai valóság, amely a jelenből fakadó saját törvényekkel rendelkezik, miközben rendre ki is kezdi azokat. E folyamatok tudatosítása, mintaszerű leírása és összetevőik rendszerbe foglalása a feladata annak, amit az opera performatív dimenziója elemzésének nevezek: a *színpadra állított* operáénak.

*A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Clemens Risi. „Opera in Performance: »Regietheater« and the Performative Turn”. The Opera Quarterly 35, 1–2. sz. (2019): 7–19.*

**Fordította: Kékesi Kun Árpád**