

Mindenek kezdete és vége. Romeo Castellucci salzburgi Bartók- és Orff-rendezéséről

GELESZ HANNAH

A Salzburgi Ünnepi Játékokon 2022. július 26-án került bemutatásra Bartók Béla *A Kékszakállú herceg vára* című operája, azt követően pedig, vele párba állítva Carl Orff *De temporum fine comoedia* című korális oratórium-operája, az orffi definíció szerinti „világszínház” modernkori misztériumjátéka. A két egyfelvonásost ugyanaz az alkotói stáb állította színpadra: a zenei interpretáció Teodor Currentzis, a színpadi vízió pedig Romeo Castellucci alkotása volt. *A Kékszakállúban* egyedüli magyarként, nyelvi felkészítőként (*language coach*) vettem részt a karmester és a rendező oldalán, illetve a Bartók-opera két énekesét, a litván Ausrine Stundytét (Judit) és a finn Mika Karest (Kékszakállú) tanítottam meg a magyar nyelv prozódijára és követtem őket a zenei, illetve színpadi próbák során. Jelen tanulmány e két műnek: az alkotói folyamatnak és a kész előadásnak az elemzése – érintettségemből fakadóan egyrészt szakmai, másrészt személyes szempontból.

A két mű párosítása meglepő – e kombináció egyben ősbemutató is –, és az ötlete Markus Hinterhäuser osztrák zongoraművésztől, a Festspiele 2017 óta regnáló művészeti vezetőjétől származik. Bartók egyetlen operáját többnyire – és hagyományosan – balettjével vagy pantomimjével (*A csodálatos mandarinnal* vagy *A fából faragott királyfival*) állítják színpadra, a színházi szakirodalom pedig ennek megfelelően ezekkel együtt elemzi, miközben autonóm alkotásról van szó, amely számos aspektusa miatt önálló elemzést érdemel. Az elmúlt egy-két évtizedben megszorodtak azok a főleg külföldön megvalósuló kísérletek, amelyek próbálják kimozdítani a bartóki esztétikát a tradicionális bemutatási konszenzus/kényszer súlya alól, s

egyre merészebb zenei, illetve színházi szituációkba helyezik az operát – egy friss példával élve: *Trittico Ricomposto – Barbablú e Tabarro*.¹ Amíg a szakértő közvélemény sokkal inkább el- és befogadta a Puccini-féle verizmus és „realismo magico” párosítását Bartók avantgárd, modernista-szimbolista operájával, a salzburgi ötlet – talán az eddigi legvakmerőbb, de legérdekesebb „házasítás” –, Currentzis és Castellucci ide vagy oda, nagyon megosztotta a közönséget és a kritikusokat, utóbbiak közül is főleg a zenekritikusokat. Amit ők hátrányként vetettek fel és vonták kétségbe ezáltal az ötlet legitimitását, Hinterhäuser víziójának épp az volt az erénye: két véglet szembeállítását egymással. *A Kékszakállút* (1911) és a *Comoediát* (az átdolgozott, végleges verzió dátuma: 1981) kereken hetven év választja el, amellet a két alkotói esztétika között húzódó óriási szakadék – és a 20. század vérfürdője. A „big picture”-t tekintve hetven év a zenetörténetben szempillantásnyi időnek tűnik, a 20. század viszonylatában viszont óriási különbség.

Bartók egyetlen operáját az elmúlt század paradigmatisz zeneszínházi alkotásaként tartjuk számon, amely mára a standard repertoár részévé vált és folyamatosan jelen van a világ operaházainak műsorán. Színházi recepciótörténetének sajátossága, hogy az elmúlt negyedszáz évben megszorodtak a belőle készült jelentős előadások, az értel-

¹ Bartók Béla: *A Kékszakállú herceg vára* és Giacomo Puccini: *A köpeny* című egyfelvonásosai párba állítva, Johannes Erath rendezésében, a Teatro dell’Opera di Roma és a Puccini Festival, Torre del Lago koprodukciójában, 2023. áprilisában.

mezését és színrevitelét tekintve egyaránt meghatározó közelítések Magyarországon éppúgy, mint külföldön. Az ezredforduló tehát mérföldkőként funkcionál, ugyanis addig értelmezési és színházesztétikai szempontból egyaránt Michael Powell angol filmrendező 1963-as *Kékszakállú*-filmje volt meghatározó a nemzetközi operavilágban, Magyarországon pedig Szinetár Miklós 1981-ben készült legendás filmje, Kováts Kolos és Sass Sylvia szereplésével. (Érdekes, hogy színpadi műről van ugyan szó, de mindkettő filmművészeti alkotás.) Powell és Szinetár filmjei hosszú évekre-évtizedekre „bebetonozták” a mű interpretációs lehetőségeit, ún. *Kékszakállú*-referenciaponttá váltak – annak minden erényével és hátrányával együtt. Ezek a filmes feldolgozások hűen követik Balázs dramaturgiáját és Bartók zenéjének pszichológiáját, az történik bennük, amit a szövegekönyv le- és előír. Mindkét megközelítés felveti azt az elméleti szempontból sem elhanyagolható, a színházi gyakorlatban pedig nagyon is élő kérdést, hogy a rendezésnek mennyire kell követnie a librettót, ez a fajta szöveghűség meghatározza (meghatározhatja-e) egy mű sikeres kortárs adaptációját, illetve hogy tulajdonképpen miről is szól magának az adaptálásnak a folyamata. A 2000-es évek elején készültek az első olyan innovatív rendezői értelmezések – La Fura dels Baus, Barrie Kosky, Mariusz Trelinski, Kasper Holten, Kovalik Balázs, Alföldi Róbert, Mundruczó Kornél –, amelyek el mernek rugaszkodni a bartóki, balázi és powelli, szinetári, ezzel együtt pedig a középkori, népballadai értelmezési hagyományoktól, s bátrabban, tágabban értelmezték és fogalmazták meg „a” Férfi és „a” Nő találkozását – illetve találkozásának lehetetlenségét. Romeo Castellucci a fent említett alkotók közül – s velük ellentétben – a lehető legprecízebben követi a zene és a szöveg szimbiózis által diktált dramaturgiát, miközben a legtágabb és legszabadabb filozofikus és teoretikus világértelmezésig nyitja ki Judit és

Kékszakállú végletekig elvont, egyben nagyon is konkrét mikrorealitását, azt Orff oratóriumával összekapcsolva, s a két művet egy következő esztétikai és interpretációs szintre emelve. Ennek elemzéséhez és megértéséhez szükségesnek tartom a két zenei műben való elmélyedést.

Milyen sötét a te várad

Bartók Béla: A Kékszakállú herceg vára

„A népzene tehát a természet tüneménye. [...] Ez az alkotás ugyanazzal a szerves szabadsággal fejlődött, mint a természet egyéb élő szervezetei: a virágok, állatok stb. Éppen ezért olyan gyönyörű, olyan tökéletes a népzene.”²
 „Ézért ezek a dallamok a legmagasabb művészi tökéletesség megtestesítői. Valósággal példái annak, miként lehet legkisebb formában, legszerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot legtökéletesebben kifejezni.”³

Köztudott, hogy Bartók és Kodály fellépése jelentette az első nagy fordulatot az addig Erkel Ferenc historizáló-patrióta nemzeti operái által meghatározott magyar opera történetében. Az Erkel és Bartók/Kodály között húzódó nagyjából hetven évben (Erkel első európai színvonalú operáját, a *Bátori Máriát* 1840-ben mutatták be) nem alkotott kiemelkedő formátumú, újító szándékú és/vagy átütő tehetségű operaszerző, amint azt a kanonizáció folyamata és egyes művek recepciótörténete is mutatja. Goldmark Károlyt, Mosonyi Mihályt és Doppler Ferencet említhetnénk ugyan, azonban Goldmarkot és Dopplert zenei kultúrájuk folytán inkább osztrák-magyarként kell kezelnünk, Mosonyinak – egyébként a hangszeres és a vokális

² BARTÓK Béla, „A népzene forrásainál” (1925), in BARTÓK Béla, *A népzeneről*, 13–18 (Budapest: Magvető Kiadó, 1981), 14.

³ BARTÓK Béla, „Mi a népzene?”, *Új Idők* 37, 20. sz. (1931): 626–627, 626. (Kiemelés az eredetiben.)

zene területén több úttörő jelentőségű mű komponistájának – pedig szinte az összes operáját sajnálatos módon lerontja az igen csak vérszegény, gyenge szövegkönyv.

Az operatörténet legjobban sikerült műveit és legkülönlegesebb alkotásait azért tartjuk a mai napig számon – és színpadon –, mert mindig egy nagy találkozás alkalmával születtek meg: két különleges alkotó, a zene és a szöveg varázslóinak találkozásakor. A költő, aki érti a zenét, és a zenész, aki ért a költészethez – ők egymást inspirálva és a másik tudását, ihletét respektálva alkotnak. Ilyen találkozásból születtek (a teljesség igénye nélkül) Arrigo Boito és Giuseppe Verdi Shakespeare-remekjei, az *Othello* és a *Falstaff*; Pierre-Joseph Bernard és Jean-Philippe Rameau teljes világegyetemet bejáró nagyoperája, a *Castor és Pollux*; Luigi Illica, Giuseppe Giacosa és Giacomo Puccini szívfacsaró párizsi mikrovalóság-tragédiája, a *Bohémélet* – illetve Balázs Béla és Bartók Béla enigmatikus és lélektanilag rendkívül sokrétű műve, *A Kékszakállú herceg vára*.

A *Kékszakállú* elementáris ereje – sokkoló újszerűsége mellett – a zene és a szöveg egyenrangúan magas színvonalában, illetve a két „szöveget” tökéletes, egymást kiegészítő összefonódásában rejlik. Ezt a mű bemutatásakor azonban sokan nem így gondolták. Mint minden újító műnek, a *Kékszakállúnak* is hosszú utat kellett bejárnia; a darab ősbemutatóját 1918-ban, a Magyar Királyi Operaházban tartották, de mintegy húsz évvel később indult csak el a nemzetközi siker felé. A mű bemutatásakor a bírálatok elsősorban Balázs Béla librettóján verték el a port: „Szinte teljesen egyetértenek a bírálatok abban, hogy Balázs darabja nem alkalmas megzenésítésre (*Pesti Napló*, *Az Újság*, *Alkotmány*, *Budapesti Hírlap*, *8 Órai Újság*, *Az Est*), hogy gyenge munka (*Magyar Hírlap*, *A Hét* és az előbbieket), hogy homályos vagy éppen zavaros, érthetetlen (*Politisches Volksblatt*, *Neues Pester Journal*, *Pester Lloyd* [„etwas unklare Symbolik“], *Vasárnapi Újság*, *A Hét*). A *Pesti*

Hírlapot hagymázás látomásra emlékezteti a mű, melyet a szadizmus védőiratának tart. Többen Maeterlinck-utánezést hánynak szemére, néhány bírálat pedig azt állítja hogy a *cselekménytelen* szöveg teljesen megölte a zene képességeit is, hogy az opera tisztára a költemény silánysága folytán *nem sikerülhetett* [...].”⁴ Talán kevésbé vehemens, de Bartók zenéjét is rengeteg kritika érte, mégis a zenei szimbolizmust könnyebben fogadták, mint az irodalmi szimbolizmust: „A jövő zenéje az-e, amelynek Bartók Béla veti alapját? Nem tudom. Nem merem állítani, de azt igen, hogy amit ő produkál, az őseredeti és értékes, amiért a legteljesebb tisztelet és elismerés adassék meg neki.”⁵ Bródy Sándor a főpróbán és a premieren is látta az előadást, s nem győzött a darabról a lehető legőszintebb lelkesedéssel nyilatkozni:

„Nemcsak zenei szenzációim között a legnagyobb *A kékszakállú herceg vára*, hanem amióta élek és a művészet iránt érdeklődöm, a Bartók darabja gyakorolta rám a legnagyobb hatást. [...] Ez az opera reveláció volt előttem, mint egy új világrész, valami kinyilatkoztatásféle. Egyszerre érintkezésbe jutottam a muzsikával, mellyel eddig annyi összeköttetésem volt csak, mint a legközségesebb civileknek. [...] Ha vakmerőbb akarok lenni és teoretizálok, azt hiszem, hogy a bátorság, a nem friss tradícióval való szakítás, az új erő, minden művészeteknek ez az élte-tője csap ki belőle, a magyar zenei mun-

⁴ MOLNÁR Antal, „Az újdonság bírálati”, *Zenei Szemle*, 1918. augusztus, in *Bartók a színpadon*, vál., szerk. BURDA Zita és Kis Domokos Dániel (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Osiris Kiadó, 2006), 78.

⁵ DEMÉNY Dezső, „A kékszakállú herceg vára: Balázs Béla és Bartók Béla operája”, *Zenei Szemle*, 1918. augusztus, in BURDA és Kis, szerk., *Bartók a színpadon*, 83.

kájából, amely mögött óriási kultúra, de egyszersmind szeplőtlen szűziesség is ragyog.”⁶

Bródy elismerően nyilatkozik a szövegek könyvről is: „Balázs Béláról legkisebb elragadtatással emlékeztek meg kartársaim, úgy vélem, nincs igazuk, egyszerű, színszerű és poétikus az. [...] Az operalibrettisták között igen magasan áll ez a Balázs, aki itt különösképpen szimpatikus is, mert nem egy népszerű zeneköltő hű és önfeláldozó szolgálatába állott.”⁷ Az opera ellentmondásos fogadtatású szövegek könyvének Bródy mellett Kodály volt a legértőbb kritikusa, pedig, mint élete végén megjegyezte, tőle annyira távol állt a darab, hogy sohasem gondolt a megzenésítésére – s mint tudjuk, eredetileg Balázs neki ajánlotta fel –, míg Bartók mindjárt rokonnak érezte, és szó szerint lecsapott rá.

Balázs szövege tehát Bartókot rendkívül inspirálta, azonban nagy kihívásnak futott neki. „A magyar népdal beszédszerűségének operaszínpadi újjáteremtése, a drámai magyar énekbeszéd megalkotása folyamán a szövegkezelés tekintetében kettős kompozíciós feladattal szembesült: figyelembe kellett vennie a magyar nyelv hangsúlyviszonyainak törvényszerűségeit és fel kellett oldania a verselés monotóniáját. A szöveg ritmusából fakadó egyhangúság leküzdésére két lehetőség kínálkozott: egyrészt a versváltozatok ritmusképletekké alakítása, másfelől a parlando ritmus variáns-rétegeinek a kiaknázása, ami még az idegen nyelvű előadásban is a ritmikai változatosság legfőbb forrása.”⁸ Bár Balázs Béla Nyugatos volt, az

Ady körüli nagy, századfordulós költőnemenzedékbeli társainál jóval elvontabb, filozofikusabb, révedezőbb, a közérthetőségtől távolabb álló (rendkívül sokrétű alkotói pályájából most kizárólag taglalt) költészetéről ismerjük ma is. Librettója nehezen adja meg magát egy másik nyelvre való fordítás során, ehhez „a folklorisztikus zeneiséghez az eredetiben természetesen hozzájárul a tősgyökeres magyar hangzású metrika is, amelynek ritmusa azonban az angol (illetve olasz) változatban nem jelenhet meg, hiszen a nyelv törvényszerűségei eleve nem teszik lehetővé a magyaros ütemhangsúly érvényesítését.”⁹

Az elmúlt két évben három olyan produkció talált meg, amely Bartók operája alapján készült; mindhárom külföldön – kettő Olaszországban (Novarában és Rómában), egy pedig Ausztriában (Salzburgban) – került színre, egymástól nagyon különböző megközelítésben és alkotói esztétikával. A három produkcióban különböző szerepeket vállaltam: Novarában rendezőasszisztens és nyelvi felkészítő, a Salzburger Festspielén nyelvi felkészítő, Rómában pedig jelmezasszisztens voltam. Novarában 2021-ben felkérték a kivetítéshez használt librettó olasz nyelvű újrafordítására is, mert az olasz operaházakban általánosan használt fordítás (Giorgio Pressburger 1985-ös munkája) egy dagályos, bonyolult nyelvi szerkezetekkel és számtalan minőségjelzővel teletűzdelt *bel canto* librettóra emlékeztet, amelynek semmi köze Balázs modern, letisztult, szinte már minimalista szövegek könyvéhez. Egy példa arra, hogy ez miért történhet meg: a prológu esszenciálisan tömör és metrikailag feszes verssorokban a rímpárok átvitt és szó szerinti értelműek: *bent – jelent, fent – bent, fent – lement*. Keményen koppanó, mondat- és gondolatlezáró szavak. Sorozatuk nem tükröződik sem

⁶ BRÓDY Sándor, „Bartók Béláról”, *Színházi Élet*, 1918. jún. 2–9., in BURDA és KIS, szerk., *Bartók a színpadon*, 86.

⁷ Uo.

⁸ PINTÉR Csilla, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, doktori értekezés (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2010), 124.

⁹ Szűcs Tibor, „A magyar regös német és olasz prológu (A kékszakállú herceg vára – A regös prológu)”, *Hungarológiai Évkönyv* 18, 1. sz. (2017): 116–128, 122.

az olasz, sem az angol szövegekben (olaszul: *dentro – fuori, si alzi – dentro, si alzi – s’abbasserá*;¹⁰ angolul: *outside – within, is raised – within, is raised – dropped again*¹¹). Az átvitt értelem és az „egybecsengés” játéka elmarad, csupán a tartalmi oldal érzékelhető, ezért az adott nyelvre fordítók szinte minden alkalommal szükségét érzik – egyfajta *horror vacui*-ként – az ebből következő „lecsupaszított” szöveg kidekorálásának. A szó szerinti fordítás következménye viszont a versforma, a tartalom-forma egység elkerülhetetlen elvesztése. Ugyanígy, rengeteg időt és energiát „pocsékolnak” a fordítók szinonimák felkutatására. A szöveg ritmusa és jelentése azonban sérül ezáltal, mert kiiktatja a tudatos szóismétlésnek, a repetíciónak a mondanivalót megerősítő erejét és érzelmi indíttatását az érvelő felsorolás: „Elhagytam az apám, anyám, / Elhagytam szép testvérbátyám, / Elhagytam a vőlegényem”; a rémült elutasítás: „Nem kell rózsá, nem kell napfény! / Nem kell rózsá, nem kell napfény! / Nem kell... Nem kell... / Nem kell...”; illetve a követelőzés eszközeként „Add ide a többi kulcsot! / Add ide a többi kulcsot! / Minden ajtót ki kell nyitni! / Minden ajtót!”.

A salzburgi produkció pályám egyik kiemelkedő munkája volt, s ehhez kötődik életem egyik legfontosabb szakmai és emberi találkozása: a rendező-tervező-képzőművész-filozófus Romeo Castelluccival való közös munka. Az előadás próbái során az én olasz fordításomat használtuk, ragaszkodtam hozzá, hogy amennyiben színpadi adaptációjának fő kiindulópontja a történet, a szövegkönyv, akkor olyan szöveggel dolgozzunk, amely a lehető legközelebb áll az eredeti magyar műhöz. Castellucci színháza nem a verbali-

tásról szól, ugyanakkor annak a kevés kimondott és megjelenített szónak százszoros súlya van.

A próbafolyamat legérdekesebb része a próbateremben az énekesekkel és a Castelluccival zajló szövegértelmezési munka, illetve az énekesekkel, a karmesterrel, Currentzisszal és a korrepetitorunkkal (Petros Bakalakossal) folytatott zenei-nyelvi munka volt, egy szál zongora mellett. Rendkívül hálás dolog, amikor a karmester is részt vesz a rendezői próbákon, szerencsére Currentzis ezt különösen fontosnak tartotta. Castellucci rendezőként, Currentzis pedig zenészként szembesült életében először ezzel az operával, s a zene és a szöveg szimbiózisának a kibontása és értelmezése valóban a két alkotó egységes víziójaként valósult meg. Ehhez természetesen nélkülözhetetlen volt a két énekes – pontosabban előadóművész –, Ausrine Stundyte és Mika Kares muzikális, intellektuális és emocionális interpretációja is. A szavak ritmusokat alkotnak, a ritmus pedig megmozdítja az elmét, a lelket és a testet, s így születik meg két művész teljes átváltozása a színpadon. A kiejtés ugyanis csak egy dolog, mellé jön a hangsúlyozás, a szavak, mondatok ritmikája, a szöveg és a zene ritmikájának összehangolása, illetve az ezt az operát oly meghatározó, az ősi magyar népdalokból átemelt, szabadabban értelmezhető ritmikai stílus elsajátítása. Nem beszélve az intonáció és a dramaturgiai interpretáció kérdéséről.

„Az opera vokális szólamait nem lehet egyértelműen parlando-rubato stílusúnak nevezni. Színpadi énekbeszédjei a népzenei parlando-rubato, a szintén népzenei tempo giusto illetve az operai deklamáció határvidékén egyensúlyoznak. Bartók a népzene ritmikáját alapvetően két, elsősorban a tempóra és az előadásmódra vonatkozó kifejezés szerint csoportosította: *parlando-rubato* és *tempo giusto* s ezzel Bartók zeneszer-

¹⁰ Ford. Giorgio PRESSBURGER (1985), in Béla BARTÓK, *Il mandarino meraviglioso: Il castello del duca Barbablù* (Firenze: Giunti Editore, 2012).

¹¹ Ford. BARTÓK Péter (2005), in a 2022-es salzburgi előadás műsorfüzete, 12.

zőként és ritmusalkotóként egy teljesen egyedi *parlando-deklamációt* hoz létre: az énekbeszéd típusait konzekvensen elkülöníti egymástól s ebből következően azokra fontos dramaturgiai feladatokat bíz. A költészetben persze a ritmus, a szavak hangzásának ellentétei vagy hasonlóságai, mondhatnám a szavak zenei harmóniái, néha fontosabb tényezők, mint a szavak értelme.¹²

Jelen tanulmánynak nem célja a zeneelméleti elemzés (jómagam sem zenetörténész, hanem színházi alkotó vagyok, ám a salzburgi munkára való felkészülés részeként mélyen beleástam magam nyelvészeti és zenetudományi értekezésekbe), ám mivel a dolgozat tárgya egy kortárs színházi interpretáció, és alkotójának, Romeo Castelluccinak a legfőbb kiindulópontja az opera színpadra állításakor a szöveg, a narratíva, a dramaturgia volt, fontosnak tartottam e téma érintését is. Castellucci rendezésének és koncepciójának a magva, a lelke ugyanis ebben a csigaházban rejlik.

A *Kékszakállú* az egyetlen, széles körben ismert opera a világon, amelyet magyarul énekelnek. Kiváltságos szerep volt ezt a nyelvet, tágabb értelemben a magyar kultúrát képviselni, a saját anyanyelvemről, történelmünkről, hagyományainkról, „néplelkünkről” egy ennyire nemzetközi közegben, Salzburgban egy hónapon keresztül beszélgetni. S itt léptünk át egy tágabb dimenzióba, amely túlmutatott a ritmika, az intonáció és a mássalhangzók helyes kiejtésének a korrigálásán, és az előadás szakmai síkjából ezen a ponton bomlott ki egy számomra végtelenül személyes szintje a produkciónak. Melyben legalább annyira beszéltem a nyelvről, mint saját magamról.

Hosszú évek óta külföldön élek és dolgozom, de a mai napig minden nemzetközi ope-

raprodukció során egy óceánban érzem magam, amelyben újra és újra identifikálnom kell önmagammat. Ilyenkor az ember eltávolodik a valóságától és a többi, ismeretlen ember „szűrőjén” keresztül tekint magára, és arra, hogy hogyan lett azzá, aki. Ez egy prizma-élmény, fényként hatolunk át másokon, kölcsönhatásba kerülünk velük és más formában dobnak szét minket. A hosszú éveken át tartó külföldi élet során ugyanis a „kivándorolt” ember próbál elmélyülni az általa választott ország nyelvében, szokásaiban – operavilágban dolgozó alkotóként még hozzátennem az ország színházi, irodalmi, zenei, építészeti, filozófiai, tehát a teljes kultúrtörténettel kapcsolatban elvárt ismeretét is. A nagy tanulási igyekezetben talán egy ideig próbál asszimilálódni is, majd rájön (ki előbb, ki utóbb), hogy sohasem fog sikerülni, s valójában mindig gyökértelen marad. Ebben azonban semmi elkeserítő nincsen. Pont az határozza meg őt, hogy máshonnan jött.

Egészen új és ismeretlen élmény volt azonban számomra, hogy ez az önmagamra való rácsodálkozási folyamat ebben a helyzetben egy magyar művön keresztül ment végbe. Egy olyan művön keresztül, amelyet igazából ott, abban a nemzetközi stábben, Salzburgban, csak én értettem. A szöveget és annak jelentését is. (Most kimondottan a szöveg jelentéséről és nem az értelmezhetőségéről beszélek.) Hogy miről szól egy regősének (egy téli természetvarázslás jellegű, köszöntő rítusének), hogy milyen népszokásaink vannak, és ezek közül melyik élő hagyomány a mai napig. Hogy mi a különbség *A tavaszi szél vizet áraszt* – tehát egy régi stílusú, ún. ősrétegű népdal – és *A csitári hegyek alatt* – egy új stílusú magyar népdal – között. Hogy mit jelent és miért fontos az ötfokú, pentaton hangsorra épülő népdal megismerése Bartók zenéjének az elemzéséhez és megértéséhez. Hogy ki az a Sebestyén Márta és Lovász Irén. Hogy miért érthető meg a magyar lélek a *Szerelem, szerelem* cí-

¹² PINTÉR, *Lényegszerű stílusjegyek...*, 142.

mű népdalon keresztül. Hogy miért írhatta Kodály: „a magyar népdal [...] nem pusztán a mai falusi élet visszhangja, nemcsak a »falusi ember primitív érzéseinek« kifejezője, hanem az egész magyar lélek tükre, [...] a magyar nyelvvel egyidős”.¹³ Hogy miért a csillag, a szerelem és a fülolaj a legszebb három magyar szó. S hogy mit jelent az, hogy fülolaj. Hogy ki volt Kosztolányi Dezső. Hogy miről szól egy nyelv, miről szól a magyar nyelv, honnan jön, hová tart. (A stáb legtöbb tagja egyébként tisztában volt a finnugor-származással, azzal már kevésbé, hogy ez csupán a nyelvünkre vonatkozik, nem pedig magára a magyar népre.) Hogy miért fogalmazhatott úgy Esterházy Péter: „a szavak szivárványzása nemcsak térbeli, hanem időbeli is. A szavaknak idejük van, vagy másképp: idő van a szavakban, a mi időnk, a használóké, a mi történelmünk, *mi magunk*.”¹⁴

Nem szeretnék sztereotípiákkal élni (egyik oldal irányába sem), de mélyen meg-rázó és felemelő élmény volt, hogy életemben először egy nemzetközi produkció során túl tudtunk lépni a Balaton–Puskás–Sziget Fesztivál szentháromságon, mint a *magyar* szó definícióján (hogy az aktuálpolitikai vonatkozásokat ide se kapcsoljam), és filológiai szintre kerülhetett a szó. Hiszem vagy legalább őszintén remélem, hogy ez a munkafolyamat legalább annyit adott a többi résztvevőnek, mint nekem – amely persze nem az én érdemem, csupán annyiban, hogy hozzájárulhattam a mű és a mű által reprezentált kultúra unikumának felfedezéséhez. Ugyanis életemben először úgy éreztem, hogy valóban őszinte kíváncsisággal fordulnak az én országom felé. Mert kuriózumnak tartják. S

¹³ KODÁLY Zoltán, „A magyar népdal művészi jelentősége”, *Napkelet* 8, 5. sz. (1930): 421–423, 422.

¹⁴ ESTERHÁZY Péter, *A szavak csodálatos életéből*, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, a Mindentudás Egyetemén tartott előadás, 2003.09.08.

bármely patetikus vagy patrióta kinyilatkoztatás nélkül – ez egyszerűen büszkévé tett. Mint ahogyan az is, amikor a premiert végig izgulva, csukott szemmel hallgattam a nézőtérrel Mika Kares-t, amint a Kékszakállú legszebb, a hetedik ajtó kinyitása utáni áriáját énekli – amint *magyarul énekel*: „Szépek, szépek, százszorszépek. / Mindig voltak, mindig éltek. / Sok kincsemet ők gyűjtötték, / Virágaim ők öntözték, / Birodalmam növesztették. / Övök minden, minden, minden.”

Sötét világ, árnyakkal teli

Carl Orff: De temporum fine comoedia

„Nem halljuk meg egymást. Nem halljuk meg magunkat. Nem hallunk, nem figyelünk. De szív nélkül nem lehet zenét írni. Szív nélkül nem lehet csoportban zenélni, anélkül, hogy tudnánk, mi történik a csoporton belül. Én nem arra tanítom az embereket, hogy tudjanak kottát olvasni. Azt tanítom, hogyan nyissák ki a fülüket. Hogy meghallják a világot, amiben mindannyian élünk.”¹⁵

Bartókéhoz képest Carl Orff zenéje egészen máshonnan – tulajdonképpen a másik véglet felől – közelíti meg a világ értelmezését. A két zeneszerző alkotói és emberi megítélése is nagyon különböző, bár népszerűségük hasonló. Ám míg Bartókról temérdek mennyiségű tanulmány, elemzés és életrajz látott ezidáig napvilágot, Orffról lényegében alig tudunk valamit. A *Carmina Burana* szinte már a komolyzene egyik popslágerévé vált – az is hallotta már, aki nem tud róla –, ám Orff életműve (és élete) ennél sokkal összetettebb és izgalmasabb. Egy mű értelmezésekor nyilván a műben megfogalmazott gondolatok megismerése és megfejtése élvez elsőbbséget, nem pedig a szerző szándékának fürkészése, Orff személyisége és tettei

¹⁵ Tony PALMER, *O, Fortuna: Carl Orff Biography*, dokumentumfilm-esszé (Tony Palmer Films, 1995), 1:06–08.

azonban a *Comoedia* legmélyebb zenei és szöveges bugyraiban bújnak meg. A poklok poklát járta meg élete során, Faustként adta el a lelkét, és a mű végi megbocsátás legalább annyira értelmezhető önmaga, mint az emberiség feloldozásaként.

Morális szempontból Orff a 20. század egyik legvitatottabb művésze. Zsenialitása, műveinek monumentalitása és jelentősége elvitathatatlan. Zeneszerzői munkássága mellett szintén meghatározó a gyerekek zenei oktatásához általa kidolgozott „Orff-metodika”, más néven Orff-Schulwerk, amely – tegyük hozzá – a Hitler-Jugend növendékeivel indult, és intézményesített formában a mai napig létezik az egész világon, Európától Japánon keresztül Dél-Afrikáig. Módszere alapvetően az ütemre, a test ütemére, annak felismerésére és használatára épül – ebben kapcsolódik Émile Jacques-Dalcroze euritmikájához –, Orff pedig megszállottan gyűjtötte és tanulmányozta az indiai, kínai, afrikai ütőhangszereket. „A hang mozdulat. A hang mozdulatra ösztönöz. A hang tánc. A tánc zene. A zene minden emberi lény alapvető része.”¹⁶ De vajon miért az Utolsó Ítéletről írja valaki élete utolsó alkotását? „A nap holnap nem kel fel” – hangzik el többször is a műben, s a *Comoediában* valóban nem csillan fel a legapróbb reménységár sem az opera utolsó öt percéig.

Orff élete ellentmondások sorozatán suhant végig, egyikből bomlott ki a másik. Ízig-veéig bajor lokálpatrióta volt, aki élete nagy részét Münchenben élte le, idősebb korában költözött csak át Dießen am Ammersee-be, Bajorország szívébe. Négyszer házasodott, mégis el tudta érni, hogy egy Dießen közeli kolostorban temessék el. Az emigrálás gondolata fel sem merült benne, a nácikat megvetette, mégis zászlajára tűzte a Harmadik Birodalom, mint az ország első számú zeneszerzőjét, amihez ő némán asszisztált. A *Carmina Buranát* 1937-ben mutatták be, s el-

képesztő népszerűsége tett szert a náci Németországban. Legjobb barátja és legközelebbi munkatársa, Kurt Huber a Fehér Rózsa,¹⁷ a náci rezsimmel szembeni békés német ellenállási mozgalom aktív tagja volt a második világháború alatt. Orff egy szóval sem szólalt fel Huber védelmében, bár a rezsim fontos ékköve volt, s megakadályozhatta volna barátja Gestapo általi kivégzését. Az Orff Zentrum dokumentumaiból azonban kiderül, hogy a háború utáni amnesztia érdekében Orff azt hazudta, ő is a Fehér Rózsa mozgalom tagja volt. Életének utolsó éveiben fiktív levelet írt Hubernek, amelyben elmagyarázza neki, miért kellett így tennie, s a bocsánatát kéri. Orff apolitikus akart maradni, azonban ez a világtörténelemnek nem az a pillanata volt – Németországban, Bajorországban, a nácizmus keltetőjében pláne nem – ahol a semlegesnek maradás valóban állásfoglalás-nélküliséget jelentett volna. Orff megalkuvóként túlélte a háborút, ráadásul úgy, hogy művei végig színpadon maradhattak. Zsidó felmenőkkel rendelkezett, apja félig zsidó volt, ez érdekes módon csak a háború után derült ki. Mesterének Monteverdit tartotta, és zeneszerzői munkássága elején teljesen lenyűgözte a barokk zene. Legtöbb művének alapja az ókori görög mítoszok (Oedipus, Orpheus, Antigona, Prometheus), illetve a keresztény-katolikus kultúra (*Carmina Burana*, *De temporum fine comoedia*). Más szavakkal: a nagy családi tragédiák, illetve Isten és Ember konfliktusa. Alig adott interjúkat élete során, gondolatait a művein és a hozzá közel állók elbeszélésein keresztül ismerhetjük meg. Harmadik felesége, Luise Rinser szerint „Orffnak 2500 évvel korábban kellett volna születnie, Epidaurosban. Ehelyett a katolikus, barokk Bajorországban ta-

¹⁶ Uo., o:32–36.

¹⁷ A *Fehér Rózsa* (németül: *Weißer Rose*) mozgalmat keresztény német diákok alapították, akiket mélyen megrázott az a brutalitás, ahogy a nácik a zsidókkal és a baloldali értelmű emberekkel bántak.

lalta magát s az évtizedek alatt ez feldolgozhatatlan feszültséget okozott benne. Carl senkit sem szeretett, megvetette az embereket. Használta őket – amíg szüksége volt rájuk. Én arra kellettem neki, hogy a depressziójából kilábaljon.”¹⁸ Nem feladatunk ítélet mondani felette – ezt megtette ő maga az utolsó művével, a *De temporum fine comoediával*.

Orff a *Comoedia* zenéjét és szöveggönyvét tíz éven keresztül írta. Témája az Utolsó Ítélet, koncepciója azonban két dogma ütköztetésén alapszik. Nem a krisztológiai¹⁹ illetve a Hippói Szent Ágostoni tanításokig, hanem jóval messzebb: egészen Órigenészig, az alexandriai iskola görög nyelven alkotó, egyiptomi ókeresztény teológiai írójáig nyúl vissza. Az *apokatastasis panton*, „a mindenség újjáteremtése” kifejezés az Újszövetségben, Péter templomtéri beszédében (Apostolok Cselekedetei, 3:21) hangzik el. A teológiatörténetben az ógyházi atyák közül elsőként Órigenész alapozta tanításait az Utolsó Ítélet mint megújulás gondolatára: *Omnium rerum finis erit vitiorum abolitio*, vagyis *Mindennek a vége minden rossz eltörlése lesz*. Értelme nem az, hogy minden ember meg fog térni, hanem hogy az ószövetségi próféciaikban megfogalmazott események bekövetkeznek, mint ahogy a föld egyetemes megújulása is. A kifejezés alapjául szolgáló *apokathisztémi* ige eredeti jelentése: visszahelyezni, visszatenni, eredeti állapotába visszaállítani. E szerint Isten üdvözítő akarata kiiktatja a teremtett világból a bűn okozta zavart, s minden teremtményt eljuttat a harmonikus létállapotba – magát a

¹⁸ PALMER, O, *Fortuna...*, 1:55.

¹⁹ *Krisztológia* (görögül a *krisztosz* jelentése: felkent): a keresztény teológia azon ága, amely Jézus Krisztus természetével és személyével foglalkozik a bibliai evangéliumok és Újszövetség alapján. Elsődleges kutatási területe Jézus természetének és személyének kapcsolata az Atya Istennel.

Sátánt is beleértve. Az Utolsó Ítélet tehát nem az örök kárhozat, hanem a mindenség egyetemes kiengesztelése. A megbocsátás.

A szöveggönyv antik görög, klasszikus latin és modern német nyelven íródott, s mindhárom nyelvnek megvan a maga funkciója és jelentése a műben, ahogy Werner Thomas zenetörténész és a klasszikus tudományok szakértője rámutat: „az antik görög a próféciaik és eszkatologikus²⁰ kihirdetések, a »transzcendens médium« nyelve; a latin az ima, a doxológia²¹, a himnuszok és mindezek negatív megfelelőinek, a gonosz elutasításának és a kiközösítésnek a nyelve; míg végül a német a nép, az írástudatlanok hétköznapi nyelve”.²²

A *Comoedia* monumentális mű, amelynek előadásához óriási zenekar és kórus szükséges. A zenekar (a Gustav Mahler Jugendorchester) összetétele elképesztő: három zongora, három hárfa, nyolc nagybőgő, hat fuvola (és hat piccolo), hat E-hangolású és három B-hangolású klarinét, hat kürt, nyolc trombita és nyolc harsona, egy kontrafagott és egy tuba. Ezt egészíti ki egy celesta (elektromos orgona), egy templomi orgona és

²⁰ *Eszkatológia* (az *eszkhaton* = 'végső, utolsó' és *logosz* = 'tudomány' görög szóból): a vallási rendszerekben az emberek és a világ végső sorsának doktrínája; a jövőről, a végidőkről, a túlvilágról és az üdvösségről szóló tanítás és a túlvilágról szóló tézis megnevezésére szolgál.

²¹ *Doxológia* (gör.): keresztény himnusz, amely Isten felségének dicséretére szolgál. Gyakran használják kantikumok, zsoltárok és himnuszok befejezéseként. Eredete a zsidó Kádás imára vezethető vissza. A trinitárius egyházakban a Szentháromság (Atya, Fiú, Szentlélek) tiszteletére használják.

²² Thomas RÖSCH, „»Eternally forsaken, abandoned, accursed«?: A play about the end of time: Carl Orff's *De temporum fine comoedia*”, in a 2022-es salzburgi előadás műsorfüzete, 111. (Saját fordítás: G. H.)

négy hegedű. Az ütős szekció 25-30 zenészből áll (az előadás termének akusztikájától függően a karmester döntésére bízva), akik közel száz, a világ minden tájáról származó, őshonos hangszereket szólaltatnak meg. A partitúra előírásai szerint az előzenét bizonyos részekenél kiegészíti egy előre rögzített zenei betét, amelyet a salzburgi produkció esetében előre felvettek Szentpétervárott Currentzis zenekarával, a musicAeternával – ehhez szükséges egyébként egy piccolo, két C-hangolású trombita, ütőhangszerek, három zongora és három nagybőgő, illetve egy gyerekkórus. A színpadon éneklő és szereplő kórus (a musicAeterna Choir és a Bachchor Salzburg) hatvan, a zenekari árokban éneklő gyerekkórus (Salzburger Festspiele und Theater Kinderchor) pedig húsz fős. Bár a Bartók-mű is nagyzenekarra íródott (és szintén a Gustav Mahler Jugendorchester játszotta), benne vonósok, négy fuvola (közte két piccolo), két oboa, angolkürt, három klarinét, négy fagott (közte két kontrafagott), négy vadászkürt, négy trombita, négy harsona, tuba, üstdob, nagydob, tamtam dob, cintányér, függesztett cintányér, xilofon, triangulum, két hárfa, celesta és orgona), amelyekhez hozzájön még a két szereplő: egy szoprán/mezzoszoprán és egy bassz-bariton, a *Kékszakállú* léptéke még mindig elmarad Orff hangszerelésétől. A salzburgi előadás során a *Kékszakállú* ment le először, s a félórás szünet hosszát a két mű között – bár egy komoly díszletváltás is lezajlott – leginkább a zenekari árok átrendezése tette indokolttá. Ráadásul a karmester ötlete és koncepciója az volt, hogy a *Comoedia* zenéjét „szétdobják” a térben: a zenészek, a kórusok és a szólisták nem kizárólag a színpadon és a zenekari árokban szólaltak meg, hanem a Felsenreitschule (a Sziklalovarda) kőkatlanjába vájt nyílásokból (az egykori lovasjátékok páholyaiból), a színházterem előtti csarnokból, a kórus pedig a zenekari árokból. Mindamelllett, hogy a zenének térbeli mélysége is lett a közeli és a távoli dallamok váltakozásai

miatt, a néző úgy érezte magát, mintha benne ülne a zenében. Mintha Orff zenéje bennünk, belőlünk szólalt volna meg.

„Das ist das Ende!”

A *Kékszakállú* és a *Comoedia Salzburgban*

Romeo Castellucci víziójában a *Kékszakállú* messze elrugaszkodik a Charles Perrault-i vérengző, sorozatgyilkos, középkori férfialak és az áldozatául eső, fiatal naiva történetétől. Túllép az igen bevett – egykor „trendi”, ma már inkább avított és elhasznált – pszichoanalitikus (freudi) interpretáción is, és lényegében új alapokra helyezi a történetet. Nem véletlenül állította párhuzamba a korabeli sajtó az opera ősbemutatóját Debussy/Maeterlinck operájával, a *Pelléas és Mélisande*-dal: tulajdonképpen cselekvés nélküli történet, határozott indulatok nélküli személyek drámája, ki nem mondott gondolatok, formát nem öltött érzelmek, álomszerű-mese-szerű atmoszférában játszódó cselekmény. Castellucci kilép ebből a keretből, narratívát ad a történeknélküliségnek, mégis megmarad az absztrakció síkján. Az ő víziójában ugyanis nem a *Kékszakállú* a főszereplő, hanem Judit, és a kastély nem a harmadik szereplő, mert a kastély Judithoz tartozik, pontosabban az az ő része, az ő lelke. „A zenében többször felfedezhetők a tánc jegyei, a két test folyamatos közeledése és távolodása pedig a *folie à deux*²³ dinamikáját, kölcsönös pszichózisát tárja elénk.”²⁴ A pszichés

²³ *Folie à deux*: „közös pszichózis” (vagyis „kettőn megosztott örület”). A pszichiátriában egy nagyon ritka pszichiátriái szindrómára utal, amelyben a pszichózis tünete – jellemzően paranoiás vagy tévhit – egyik egyénről a másikra projektálódik. Hatására mindkét egyén ugyanazon téveszmékben és/vagy hallucinációkban szenved, szinergikus és potenciálisan exponenciális módon.

²⁴ „In almost complete darkness. Romeo Castellucci in conversation with Piersandra

táncot viszont végig Judit vezeti, ez a történet az ő története, amely a létezésről, a magányról, az emberi lélek lecsupaszításáról, a bűnről és a feloldozásról szól.

Az előadás első öt perce gyomorba vágó, auditív jelenet, amellyel a rendező rögtön kijelöli mozgásterét és az elkövetkezendő két óra (beleértve a *Kékszakállút* követő *Comoedia*) történetét és témáját: a teljes sötétségben egy keservesen síró csecsemőt, majd elhallgatásakor egy rémülten zokogó – valószínűleg – nőt hallunk. Ez az egyszerű, mégis mitológiai, kulturális, narratív és emocionális dimenziókat felnyitó efemer élmény magára hagyja a nézőt a gondolataival, és az értelmezéséhez csak az előadás során kapunk fogódzókat. Judit anyja, egy halott gyermek anyja. Nem derül ki egyértelműen, hogy a mitológiai Médeia anya-, vagy a bibliai Mária-kép megtestesítője, hogy a gyermek elvesztése az ő döntéséből, vagy önnön hibáján kívül történt-e, de az ezzel kapcsolatos intellektuális és kultúrtörténeti „nyomozás” irreleváns is. A gyermek halálát és azt, ami a halált előidézi, nem látjuk. Retorikai értelemben elliptikus történetmesélés ez: pont *magát a dolgot* nem látjuk, csak a következményeit. S azért nem látjuk a gyermek halálát, mert nem láthatjuk. Mert Castellucci nem mutatja meg a megmutathatatlant. Kizárja a vizualitást, s ebből következően a tántogó hiátust érzékeljük csupán, de nem értjük. A rendező magunkra hagy minket és ránk bizza az egész előadás-komplexum felgöngyölítését. A kezdetben csupán a lelki szemeinkkel látott kép később testet ölt a színpadon: Juditot egy halott csecsemővel a kezében pillantjuk meg, a veszteségélmény manifesztálódásaként. Az előadás ugyanis a veszteségről szól. Judit gyász munkájáról, mélyebbre ásva: a bűn fenoménjáról. Egy gyermek elvesztése megbocsáthatatlan bűn, és nincs annál fájdalmasabb érzés, amikor

egy szülő a saját gyermekét temeti. Mondhatnánk: nem ez a világ rendje. De mi a rend? A rendben nincsen fájdalom? Nincsen veszteség? Nincsen gyász?

Minden Judit szemszögén keresztül történik: a rendező nézőpontot vált, átállít minket a tükör másik oldalára.

„A kép megalkotására lehet, hogy olyasvalami készített, amit David Foster Wallace egyik művében olvastam. Ő felteszi azt a kérdést, hogy miért olyan szeretetteljesek az anyák; számára e megmagyarázhatatlan, túlzott szeretet mögött egy eredendő bűn, egy fájdalom rejtőzik. Ennek megfelelően a szerető vonzódás valójában kompenzációs mechanizmus. Ez az elmélet mindig is lenyűgözött, annak ellenére, hogy nincs semmilyen mitológiai, teológiai vagy filozófiai összefüggése. Ez csupán egy nagyszerű ötlet. Esetünkben ez a sejtető bánat ad ösztönzést arra, hogy a színpadot Judit mentális erőterének lássuk. Olyan stimuláció ez, amely afelé terel, hogy mindent, ami a szemünk előtt feltárul, egy mentális katabázisként értsünk és érzékeljünk, egy »alászállásnak a pokolba«, amelyet ennek a nőnek a fantazmái villantanak fel. Itt tehát a hét kísérteties ajtó a belső tudatosság mozgatórugóinak felel meg, és olyan utakat nyit meg, amelyek egyre mélyebbre vezetnek ebben az érzelmi tájképben.”²⁵

A kiindulópont a prologus regös-éneke (a salzburgi előadásban angolul, hogy az előadás teljes sötétségben kezdődhessen, még a szövegkivetítő se legyen zavaró fényforrás), amelynek kulcsmondata és tulajdonképpen az egyetlen valós ajtó Castellucci víziójában a „Szemünk pillás függőnye fent: /

Di Matteo”, in a 2022-es salzburgi előadás műsorfüzete, 90. (Saját fordítás: G. H.)

²⁵ „In almost complete darkness...”, 88. (Saját fordítás: G. H.)

Hol a színpad: kint-e vagy bent?”. A szemhéj és a függöny párhuzama felszólítás arra, hogy fordítsuk meg a tekintetünket, s úgy tapasztaljuk meg a történetet. Teljes sötétségből jutunk el a pislákoló fényig és vissza a sötétségbe. Judit az „Éj asszonya”, az előadás végén egyé válik a sötétséggel. A színpadot fekete víz borítja, s veszélyes, éles féminstallációk között mozog, találkozik és válik el Judit és a Kékszakállú, amelyek bizonyos dramaturgiai pontokon – nem egy-egy ajtó feltárulásakor, hanem Judit érzelmi íve bejárásának legintenzívebb pillanataiban – fellángolnak, és a tűz lobogása, fénye segít felderíteni a mélységes teret. A víz és a tűz, amelyek kioltják egymást, amelyek az életet szimbolizálják. Őselemek, amelyek instabilitásukban hasonlítanak egymásra, remegésük pedig a két szereplő reszketését tükrözi vissza. A rendező szavaival: „A valódi tűz és víz használata a természetben található erőszak szó szerinti megidézése, mintha egy barlangban lennénk, és visszatérnénk a színház kezdeti állapotába.”²⁶ A klasszikus lélektan – ennyiben Freud felfedezhető az előadás értelmezésében – a személyiség mélyrétegeinek megnyilvánulásaként, a tudatalatti tartalmak szimbólumaként értelmezi a vizeket.²⁷ A tűz fellobbanása fényt hoz a sötétségbe, a fény pedig melegséget a testnek és léleknek, tudást az elmének.

²⁶ Uo., 90. (Saját fordítás: G. H.)

²⁷ Sigmund Freud ismert topográfiai modellje szerint a lelkünk három részből épül fel: létezik a *tudatos*, a *tudatelőtti* és a *tudattalan* összetevő. A három lélekrészt Freud egy vízben úszó jéghegyhez hasonlította. A jéghegy legkiterjedtebb, és talán legtöbb kérdést felvető része a vízfelszín alatt elterülő tudattalan tartomány. Freud szerint rengeteg olyan felszín alatti érzélem, érzés, benyomás, ismeret és emlék van a birtokunkban, amelyeknek nem vagyunk tudatában, de felszínre hozhatók, s így a tudatos összetevő részévé lehet tenni a tudattalant.

A *Kékszakállú* koncepciója szorosan összekapcsolódik a vele párba állított és az előadás második felében színpadra kerülő *De temporum fine comoediával*. A filozófiai és konceptuális híd, amely a két művet mélyen összeköti, és a nézőt Judit és a Kékszakállú bensőséges, intim kapcsolatából egy tágabb kontextusba, az emberiség, a keresztény-katolikus világ kontextusába katapultálja, a bűn fogalma. Az anya bűnétől eljutunk az Utolsó Ítéletre várakozó és bűnhődő holt lelkek birodalmába – majd egy váratlan csavarral az előadás utolsó öt percében: vissza az anyához.

A *Comoedia* három nagy részből áll. Az első részben (*I. Die Sibyllen*) a kilenc Szibilla²⁸ kihirdeti a világ közelgő végét és az istentelenek örök kárhozátát. Határtalan, elsőprő hübrisz hajtja őket, gyűlölik az emberiséget, s próféciájuk annak megérdemelt elkárkozásáról szól. Fejük tetején kopasz, koponyára sminkelt arcú, horrorisztikus, fizikumukban nőkre emlékeztető látomások. Eszközük a megkövezés: az ítélet köveivel a kezükben lépnek színpadra – ami a tipikus bibliai büntetés/igazságszolgáltatás fenoménjét idézi elő. Az előadás néma csendben, Judit halálra kövezésével indul. A zenekar mozdulatlanul ül, a súlyos kövek koppanását halljuk csupán. Az ütések Judit testére és a mögötte álló sziklára záporoznak, amelyen egy idő után leomlik az élettelen test. Az egyik Szibilla Judit holttestét szenttelenül kihúzza a szín-

²⁸ *Szibilla*: a név nem csupán egy történeti személyt jelöl, hanem pneumatikus eksztázisban jövendölő papnőket (elsősorban Apollón papnőit). Hosszú századokon át hangzotok el a jóslataik. Tartalmuk jórészt értelmezett történelem, részben pedig a jövő apokaliptikus színekkel való megrajzolása. A szibilla-beszédeknek a történelem során több gyűjteménye is keletkezett. *Szibillináknak* ezeket a gyűjteményeket nevezzük, amelyeket egyaránt gyűjtött a pogány világ, a zsidó nép, sőt a zsidó-keresztény világ is.

padról, s kezdődnek a próféciák rituális kinyilatkoztatásai. Az eksztatikus állapotban előadott próféciák közben egyszer csak kisgyermekeket terelnek a színpadra, négy és tíz év közöttieket, akiket egymás után, szinte gyengéden, mégis vérfagyasztó akkurátussággal kivégeznek. Az áldozati rituális gyermekgyilkosságok után a jelenet az „Ibunt impii in gehennam ignis eterni, ignis eterni!” (Az istentelenek a pokolra kerülnek, az örök tűzére, az örök tűzére!) sikollyal ér véget.

Ezeket a rettenetes jövendöléseket a második rész (*II. Die Anachoreten*) kilenc anakhórétája²⁹ – sivatagi remetéje – ógörög nyelven énekelt kategorikus kijelentése, a „οὐποτε, μήποτε, μήπου, μηδέποτε” (Soha, soha, sehol sohasem!) ellensúlyozza. Az addigi fülsüketítő, eksztatikus sikoltásokba fulladó női hangok zenéje keményen kalapáló, ritmikus, maszkulin energiával teli minőséget ölt. A nők közösségéből a férfiak közösségébe kerülünk. Az anakhóréták egy nagy, hegekkel teli, ágaitól megfosztott fatörzset cipelnek a színpadra: egy olyan tárgyat, amely kalapácsra, esetleg ütőre emlékeztet, és tükrözi a zene és a szöveg ritmikussága által hipnotikus-eksztatikus állapotba kerülő férfiak csoportját. (Némi utána olvasással felkutatható a „fa-kép” eredete: a szkétiszi sivatagban, a Vádi Natrunban, körülbelül három kilométerre ültették el az „engedelmeség fáját”. Ez a fa a hagyomány szerint a 4. században nőtt egy száraz botból, amelyet

²⁹ *Anakhóréták* (a görög *anakhóreo* = 'visszavonul' szóból): eredetileg az állami, földesúri terhek alól a pusztába, sivatagba menekülő parasztok, később azok a korai keresztények, akik a Decius császár uralkodása alatti rendszeres keresztényüldözések elől a pusztába menekültek, mivel úgy találták, hogy a pusztai, sivatagi életmódjuk megfelel a keresztény tökéletességre vivő útnak, és az üldözések után is ottmaradtak és remete életmódot folytattak.

Törpe János³⁰ ültetett és öntözött öregje parancsára. A fa annak a vitalitásnak és termékenységnek a jelképe, amelyet az első anakhóréták hite gyökereztetett meg a sivatagban.) A sivatagi remetéik a reményt is magukban hordozzák, hogy bár valóban eljön a nap, amelyet a Szibillák megjövendöltek, de ez a nap a gonoszság istenibe való beemelését is elhozza: egy látomást keltenek életre, amely szerint az idők végén a bűnök el fognak tűnni. Itt ütközteti Orff a korábban említett két dogmát: Hippói Szent Ágoston tanai és Alexandriai Órigenész tanítása csap össze – s az utóbbi győzedelmeskedik a harmadik, egyben utolsó jelenet során.

A *III. Dies illa* (*Napja Isten haragjának*) az idők összeomlását hirdeti; a világvége pillanatát merevíti ki a jelenetben egyesülő kórusok (az emberiség) kiáltása, amelyben a nyelv már csupán töredékeiben létezik, s „gondolat-szilánkjait” a pillanat során felszabaduló erők sodorják el. Ez a nagy félelem jelenete, amelyben feltámadnak a holtak. A keresztény világnézet szerint a holtak alszanak, várakoznak. Nem a mennyben, vagy a pokolban, hanem a föld alatt. Várják az Utolsó Ítélet napját, hogy kimászhassanak a föld alól és megkaphassák az ítéletet, hogy hova kerülnek „második” halálukkor – lásd Fra Angelico, Luca Signorelli vagy Hans Memling festményeit. Meztelen, neutrális, minden szexualitást nélkülöző, személyiségüktől megfosztott női és férfi testek tömege keveredik pánikban a színpadon, mint a birkák, négykézláb menekülnek teljes kétségbeesésükben és dezorientációjukban. Orff zenéje – különösen ebben az utolsó jelenetben – agresszív, lehengető, bombasztikus,

³⁰ Törpe Szent János: a szkétiszi szerzetesek harmadik nemzedékébe tartozó, ókeresztény egyiptomi remete, az ún. sivatagi atyák egyike. A római-katolikus és a görög-ortodox egyház szentként tiszteli, és halála napján üli ünnepét.

sokszor repetitív, szinte mechanikus eszközökkel operáló zene, amelyet Cindy Van Acker leheletnyi finomságú, egyben végtelenül brutális, tömegeket mozgó koreográfiája fordít le és önt faragott testek állóképeibe, illetve szinkronizáltan mozgó, az individuum gondolatát is felszámoló, gépies mozdulat-szekvenciákba. Ez a zene Bartók finom rafináltsága és a lélek húrjainak pengetése után valósággal kitepi az ember lelkét, épp hogy csak elviselhető, fülsiketítő magasságokba és gyomorba vágó mélységekbe taszítva a nézőt.

A kétségbeesés tetőpontján egy váratlan alak bukkan elő a háttérből: Lucifer, a Sátán. Orff apokalipszisében a legmegdöbbentőbb, hogy a mű végén, a szinte kibírhatatlan hangerővel tomboló, félelmetes Utolsó Ítélet során a zene teljesen megváltozik, és Lucifer megjelenésekor egy egészen más, még sosem hallott világba lépünk be. Az utolsó percek melankóliával átítatott, egyedülállóan gyengéd feszültségcsökkentésnek adnak teret – Herbert von Karajan az 1971-es salzburgi ősbemutatóból nagyvonalúan kivágta ezeket a perceket, amelynek két oka lehetett: zeneileg oda nem illőnek érezte a legutolsó jelenetet vagy nem hitt a megbocsátásban. Szerencsére Castellucci rendezői és Currentzis karmesteri víziójában igenis van a jelenetnek legitimitása, mégpedig olyannyira, hogy nehéz könnyek nélkül végignézni. A szívszaggatóan éteri zene közepette ez az a pillanat, amikor Lucifer immáron teljesen egyedül áll a színpadon, és háromszor ismétli el egymás után: „Pater, peccavi” (Atyám, vétkeztem). Minden alkalom után lecsúsztat válláról egy súlyos talárt, mintha megválna páncélja részeitől, s a végén hófehér, földi erő tunikában áll előttünk ez a vékony, csontos, törékeny, lehajtott fejű és remegő testű bukott angyal. A Sátánt látjuk a maga emberi, vétkező, bűnbocsánatért könyörgő valójában. A forrongó, ordítva, sikoltozva őrgönggő emberiség eltűnte után alázattal telve közeledik és áll elénk Lucifer, bocsánatért

esedezve bűneiért. Castellucci rendezésében ekkor jelenik meg a színen újra Judit és a Kékszakállú. Judit egy érintetlen, tökéletes almát nyújt át Lucifernek. Az/Egy új Éva bibliai értelemben fordított gesztusával visszarepíti a jelenetet mindenek kezdetére, az eredeti helyszínre, s tetteivel egyben jóvátett is ad. „Akár azt is mondhatnánk, hogy a gonosz tettet nem követték el, hogy a büszkeség bűnös cselekedete valójában soha nem történt meg, talán azt is, hogy a pár által elszenvedett fájdalom nem létezik többé, feloldozást nyertek alóla. Számukra is elérkezett a felszabadulás ideje.”³¹

Castellucci előadászáró jelenete több kérdést és értelmezhetőségi lehetőséget is felvet. Az/Egy új Éva gesztusa, az érintetlen alma visszaadása ugyanis értelmezhető a keresztény-katolikus vallás igencsak megengedő és kegyelmes vétkezés-megbánás-megbocsátás körforgásaként, másrészt magának az idő „gyurmajátékának”: az idő megállításának, visszatekerésének, körforgásának manifesztálódásaként, amelyben a kezdet és a vég egy és ugyanaz. S bár az Utolsó Ítélet kapcsán Orff kizárja az ágostoni végítélet-állítást, és az órigenészi tanítások kerekednek felül, paradox módon a véget jelentő teremtéstörténettel Castellucci mégis Szent Ágostonhoz tér vissza: a filozófus bibliai Genézis-értelmezéséhez.

„A Genézis első könyvének ideje kozmikus idő, nem történelmi idő, jóllehet, a teremtéstörténet az emberi dráma »kezdetek« is. A Genézis könyvében a »kezdetben« az első szó. Képzeltük Ágoston »kultúrsoikkját« [...], amikor először vette kezébe a Bibliát. Mi az, hogy kezdet?! Mi az, hogy idő?! Hogyan, hogy a teremtés időben történik? Miként lehet az időt létrehozni magában az időben? Hogyan lehet va-

³¹ „In almost complete darkness...”, 93. (Saját fordítás: G. H.)

lami origo és princípium egyszerre sőt egyúttal? Ugyanis genezisbeli kettős értelme felől – amint Ágoston magyarázataiban látjuk, a »kezdet« princípium és origo egyszerre, vagyis a dolgok eredete az a pont is egyúttal, amelyre mint végső evidenciára minden visszavezethető.”³²

A lezáró, s azzal a „dupla-előadás” univerzumát egyszerre kibontó és a feje tetejére állító színpadi cselekmény teológiai szempontból tehát felfogható valláskritikaként, filozófiai szempontból azonban előhívja az antik görög sztoikus filozófia végzet-elméletét (*fatum*) is – a megváltoztathatatlanba való beletörődést, a visszavonhatatlan elfogadását – amely ez esetben a Kékszakállú és Judit feloldozását jelenti veszteség- és fájdalomélményük alól. Létezik-e azonban elmentmondásosabb, problematikusabb és „zavaróbb” kép annál, hogy egy nő egy ép almát nyújt Lucifernek – aki emberi valójában áll előttünk? „Képzavart” okoz? A nő az almát adja vagy visszaadja? A gesztus akcióként vagy reakcióként értelmezendő? Hiszen, ha a Genézis az origo és a princípium egyszerre, és még *semmi nem történt*, akkor Éva/Judit mozdulata hogyan lehetne reakció vagy akár csak *valami*? A jelenet pontosan az ellenkezőjét mutatja annak, amit valójában a rendező ért alatta – a beletörődést a véglegesbe a visszavonás, megváltoztatás gesztusa által. A világmindenséget szerves egységként szemlélő sztoikusok számára a végzet részint az isteni értelem (*logos*), részint az iste-

ni gondviselés (*pronoia*) és a természet (*physis*) szinonimája, részint ok-okozati kapcsolatok determinált szövevénye, amelynek része a világban zajló minden történés, beleértve az egyes ember cselekedeteit is. A végzet létezése ugyanis szükségképpen igazolja a létezés létjogosultságát. A végletek, az ellentétpárok finoman hangolt filozófiája ez az előadás: a van és a nincs, a kezdet és a vég, a születés és a halál, a teremtés és az elmúlás, a vétkezés és a megbocsátás, a bűnös és az ártatlan, a menny és a pokol – s mindezt forgatja a végtelenített óramutatók forgásának tükörijátéka, amelyben *az idő kondicionálja az embert, az ember pedig teremti az időt*. Mert ez kozmikus idő, történelmi idő, objektív idő és belső idő egyszerre. Ugyanis Romeo Castellucci alapvetően heideggeriánus gondolkodó, aki a 20. századi német filozófus létidő-struktúrával kapcsolatos feltevéseit és állításait kritikai szemlélettel tanulmányozza és önti színpadi formába: sok mindent megkérdőjelez, de Heidegger „lét és idő”-teóriáját teátrális formában – egyfajta axiómaként – úgy fogalmazza meg, hogy *az ember maga az időbeliség*.

„A jelenvalólet oly módon van, hogy létezve [seiend] megértsen olyasvalamit, mint a lét. Ennek az összefüggésnek a megőrzése mellett rá kell mutatni arra, hogy az, amiből a jelenvalólet egyáltalán valami létet – kifejletlenül ugyan – megért és értelmez, nem más, mint az idő. Ezt mint minden létmegértés és létértelmezés horizontját kell megvilágítanunk és eredeti módon megragadnunk.”³³

³² HUSZÁR Zsuzsanna, *Az idő, illetve az idői struktúrák nyelvi megjelenése az iskolai fogalmazásokban*, doktori értekezés (Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Nyelvtudományi Doktori Iskola, 2008), 10. – A szerző Heller Ágnes gondolatmenetét követi. Vö. HELLER Ágnes, *Ímhol vagyok: A Genézis könyvének filozófiai értelmezései* (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2006), 41–69.

³³ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 34.

Bibliográfia

- BARTÓK Béla. „A népzene forrásainál” (1925). In BARTÓK Béla, *A népzeneről*, 13–18. Budapest: Magvető Kiadó, 1981.
- BARTÓK Béla. „Mi a népzene?”, *Új Idők* 37, 20. sz. (1931): 626–627.
- BURDA Zita és KIS Domokos Dániel, vál., szerk. *Bartók a színpadon*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- ESTERHÁZY Péter. [A szavak csodálatos életéből](#). Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, A Mindentudás Egyetemén tartott előadás, 2003.09.08.
- HEIDEGGER, Martin. *Lét és idő*. Fordította VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- HELLER Ágnes. *Ímhol vagyok: A Genézis könyvének filozófiai értelmezései*. Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2006.
- HUSZÁR Zsuzsanna. *Az idő, illetve az idői struktúrák nyelvi megjelenése az iskolai fogalmazásokban*. Doktori értekezés. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Nyelvtudományi Doktori Iskola, 2008.
- „In almost complete darkness: Romeo Castellucci in conversation with Piersandra Di Matteo”. In *Béla Bartók: Herzog Blaubarts Burg, Carl Orff: De temporum fine comoedia*, a 2022-es salzburgi előadás műsorfüzete, 87–93.
- KODÁLY Zoltán. „A magyar népdal művészi jelentősége”. *Napkelet* 8, 5. sz. (1930): 421–423.
- PALMER, Tony. [O, Fortuna: Carl Orff Biography](#). Tony Palmer Films, dokumentumfilm-esszé, 1995. (1óra 55perc)
- PINTÉR Csilla. *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. Doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2010.
- RÖSCH, Thomas. „»Eternally forsaken, abandoned, accursed«?: A play about the end of time: Carl Orff’s *De temporum fine comoedia*”. In *Béla Bartók: Herzog Blaubarts Burg, Carl Orff: De temporum fine comoedia*, a 2022-es salzburgi előadás műsorfüzete, 108–115.
- SZÜCS Tibor. „A magyar regös német és olasz prológusa (A kékszakállú herceg vára – A regös prológusa)”. *Hungarológiai Évkönyv* 18, 1. sz. (2017): 116–128.