

## Marica Down Under

BARRIE KOSKY

Ő volt az első szerelmem. Életem első dívája. Egy dedikált fekete-fehér fotóról pillantott rám, amely Magda nagyanyám sminkasztalán állt. Kifinomult és elegáns, alabástrom karok, selyemruha, akár egy görög istennő: Maria Jeritza, a 20. század egyik legnagyobb énekes. Richard Strauss első Ariadnéja és első Császárnéja, az első, aki Észak-Amerikában *Turandot* és *Jenufát* énekelt. Hétévesen teljesen elvarázsolt ez az egzotikus brünni szirén. Maria Jeritza. Nagyanyám bálványa és az én első titkos szerelmem. Még ma is, ha ránézek a fotóra, amely már az én éjjeli szekrényemen áll, visszarepülök a hetedik életévembe és nagyanyám akkori hálószobájába: *bewitched, bothered and bewildered*.<sup>1</sup>

Magyar nagymamám, Löwy Magda a 20. század elején született, és így ahhoz a kivételes nemzedékhez tartozott, amely elég idős volt, hogy még emlékezzen az első világháborúra, és elég fiatal, hogy ne essen áldozatául; fiatalságát az 1920-as években, korai felnőttkorát a náci korszakban töltötte. Nagymamámnak élete első harmadában több fordulatban és viszontagságban volt része, mint nekem egész életemben. Tágabb családom nagy része szerencsésen túlélte a náci korszakot, mivel időben elmenekültek – családom fehér orosz ága jóval a második világháború előtt Ausztráliába emigrált, a lengyel ág pedig Londonba vándorolt. Nem úgy Löwyék, a magyar ág, ahonnan Magda nagymamám származott. Ők azt hitték, hogy asszimiláltak, polgárosodott zsidókként kivételt jelentenek, és Budapesten maradtak. Egyi-

kük sem élte túl a soát, csak a nagymamám, aki fehér orosz nagyapámmal kötött házassága révén már az 1930-as évek elején kivándorolt Ausztráliába, és az édesanyja, aki katolikus családi barátoknál talált menedéket, Magda tudta nélkül. Nagyanyám közép-európai zsidó barátai, akikkel az ausztráliai emigráció köreiből találkoztam, többé-kevésbé ugyanazokon az emléktöredékeken osztoztak, amelyeket a túlélés akarása, a szívósság, az elhallgatás, a nosztalgia, a melankólia, az öröm és az elégedetlenség keveréke hatott át.

Nagymamám nagypolgári családban nőtt fel, akik magukat mindenekelőtt az európai polgárság részének, másodsorban magyaroknak tekintették, és csak utolsósorban zsidóknak – mégpedig asszimiláltak. Hobbi-zsidók voltak, s bár tartották a sábatot, inkább társasági eseményként és az ünnepi szokások miatt, mintsem vallási indíttatásból. Évente talán háromszor látogatták a zsinagógát – Ros Hásánakor, Jom Kippurkor és Pészachkor. Nagymamámnak katolikus dajkája volt, rendszeresen járt vele templomba, ahol elbűvölve hallgatta a keresztény egyházi zenét. Apjának, az én dédapámnak vasgyára volt és a budapesti nagyvállalkozók közé számított. Budapest legjobb helyén lakott, az Andrásy úton, kvázi Budapest Champs-Élysées-jén vagy Ku'dammján, ott, ahol az operaház is található.

Dédnagyapám a budapesti Operaház támogatói köréhez tartozott és saját családi páholya volt. Nagymamám gyerekkorától kezdve minden héten megnézett ott egy előadást a szüleivel, és apjával havonta egyszer még a bécsi Staatsoperbe is ellátogatott – míg meg nem ismerte a nagyapámat, akivel kivándoroltak Ausztráliába. Nagyanyámnak és családjának olyan volt a heti rendszerességű operalátogatás, mint most a heti nagy-

<sup>1</sup> „Megbabonázva, felkavarva és lenyűgözve”. Richard Rodgers, Lorenz Hart és John O’Hara 1940-ben írt *Pal Joey* című musicalének slágere. (A fordító megjegyzése.)

bevásárlás valamelyik közértben. Lakásból le, odaséta az utcán, aztán az előadás, majd visszaséta. Fanatikus operarajongó volt, kívülről fújta a klasszikus repertoárt, és a kor sztárjai közül sokat látott színpadon. Egy budapesti művészklubban találkozott Richard Strausszal, látta vezényelni Bruno Waltert és élőben hallott énekelni olyan nagy énekeseket, mint Fjodor Saljapin, Lotte Lehmann és Maria Jeritza. „Ó, a Lotte! Ó, a Jeritza!” – sóhajtott fel időnként. Nevek, amelyekhez akkor még nem kötöttem semmit. De megmaradtak az emlékezetemben. Több füzetnyi autogrammot gyűjtött össze, köztük Richard Strauss, Giacomo Puccini, Erich Kleiber és Enrico Caruso aláírását, továbbá egy levelet Bartók Bélától. A gyűjtést még az apja, azaz a dédapám kezdte el. A tizenharmadik születésnapomra nekem ajándékozta az albumokat.

Két kedvenc műve volt, és ezek valamiféleképpen tükrözték a személyiségét. Kálmán Imre operettje, a *Marica grófnő*, amelynek 1924-ben látta az ősbemutatóját a Theater an der Wienben, és Bartók Béla operája, *A kékszakállú herceg vára*. Bármennyire is különbözzék ez a két mű – élesebb ellentétpárt alig tudok elképzelni –, bizonyos értelemben nagyanyám karakterét és álmvilágát tükrözik. Azt hiszem, nagyanyám a szíve mélyén nagyapámból is operettfigurát kreált. Egy kifejezetten jóvágású, elegáns, okos, sikeres, gazdag ausztrál szörmekereskedő, fehér-orosz gyökerekkel, aki egy budapesti üzleti úton rögvest a bűvkörébe került. Udvarolt neki, megkérte a kezét – „Gyere velem, de ne a Folies Bergère-be, hanem Ausztráliába” –, feleségül vette Párizsban, és elhajózott vele egy új jövő felé. Pont, mint egy operett második felvonásában. Halvány fogalma sem volt Ausztráliáról, de valószínűleg egy egzotikus új világról álmodott. Mint Buenos Aires, Rio de Janeiro, a Copacabana. Koloniális, egzotikus, napsütéses. Egy hely, ahol az emberek mindig jókedvűek, koktéloznak és szambát táncolnak. Feltalálta a saját személyes operett-történetét, benne a nagyapámmal

herceggént, aki magával viszi egy távoli vidékre, a mosoly országába. Kálmán Imre, Ábrahám Pál és Lehár Ferenc sem találhattak volna ki jobbat számára.

Aztán szembejött a valóság. Ausztrália egyáltalán nem hasonlított a megálmodott Paradicsomra. Utálta az elejétől kezdve. Jól példázza ezt az a kis anekdota, amelyet fáradhatatlanul mesélt újra és újra: Nagyapám az ausztrál szörmepiac egyik nagypályása volt, és így messze nem volt szegény, bár az életét szegénységben kezdte. És mégis, az ő vagyonsága össze sem volt hasonlítható azzal a jóléttel, amelyet nagyanyám Budapesten megtapasztalt, amely nemcsak anyagi, hanem kulturális és társadalmi tőkéből is állt. Így nagyanyámnak, bár addig be se tette a lábát a konyhába, magának kellett főznie és bevásárolnia, mert nem volt szakácsnője – mint Budapesten. Szóval, nem sokkal azután, hogy 1934-ben megérkezett Melbourne-be, besétált egy kis élelmiszerboltba és kávébabot kért. Az eladó kinevette. Itt nincs kávébab, csak instantkávét, az egyébként is sokkal praktikusabb. Sírva fakadt, kiviharzott a boltból és hazáig szaladt. Nincs kávébab. Felháborító. Gyalázatos. Szörnyű ómen a jövőjére nézve. Traumatikus élmény és rázós kezdet az új életében, amelytől annyit remélt. Próbált Ausztráliában berendezkedni, szült két gyereket, az apámat és a nagynémet, aztán meg kellett élnie a férje korai halálát és azt, hogy magára marad két gyerekkel – apám alig tizenkét éves volt – egy olyan országban, amelyet gyűlölt. Ez nem az operettálmom volt, amit elképzelt magának. A nagyapám talán egyfajta Kékszakállú volt inkább, aki titokzatos ajtó kitarására csábította. És mögöttük: a borzalom – Ausztrália.

A *Marica grófnő* mellett Lehár *A víg özvegye* volt a másik kedvenc, de végül Kálmán, vagyis a magyar zeneszerző miatt az előbbi választotta. Nagyanyám meglátása szerint mindkét operett olyan nőkről szólt, akik elvesztették a férjüket és megpróbálják még egyszer megtalálni a nagy szerelmet. Nem kell pszichológusdiploma hozzá, hogy meg-

lássuk itt az összefüggést: operettjei első felvonásában nagymamám Budapest nagypolgári miliójában tölti idilli fiatalságát. A második felvonásban megismeri nagyapámat, a gáláns orosz pótherceget, hozzá megy feleségül és követi egy távoli országba. A harmadikban aztán férje halála után átéli Marica, illetve *A víg özvegy*ből Glavári Hanna egy verzióját – csak éppen Ausztráliában, egy világháború alatt. Nagyapám fivérei átvették a szörmekereskedést, és mindenben gondját viselték a nagyanyámnak. Bár újabb nagy szerelmet már nem talált, közeli barátira és társra lelt nagyapám bátyjában, Salamonban, akinek szintén elhunyt a felesége. Családi ünnepeken és társasági eseményeken mindig együtt jelentek meg, annak ellenére, hogy szerelmi kapcsolat nem volt köztük, és nem is éltek együtt. Félhivatalos párt alkottak. Így maradt nagyanyám – mérsékelten víg – özvegy élete végéig.

Az egyik legfigyelemreméltóbb személyiség volt, akivel valaha találkoztam. Rendkívül elegáns, finom, mindig kifogástalan öltözékben és sminkben. A budapesti fiatalkorból készült fotók egyértelműen mutatják, hogy milyen kulturált és biztos ízlésű volt.

Chanel-ruhákat hordott, háromnaponta fodrászhoz járt, és arzenálnyi gyűrűje, nyaklánc, fülbevalója, selyemsálja és parfümje volt. Gyerekkoromban havonta egyszer-kétszer nála aludtam. Délután értem jött az iskolába, együtt vacsoráztunk, elmentünk egy operaelőadásra vagy koncertre, másnap pedig ő vitt iskolába. Amikor az iskola előtt várt rám, nem lehetett nem észrevenni a közte és a többi osztálytársam nagyszülei közti óriási különbséget. Mindenkitől különbözött, tökéletesen és elegánsan öltözve, sminkelve és csodálatos illattal – egy közép-európai fantom az angolszász középosztály sivatagjában. Amint megérkeztünk hozzá, és nekiállt vacsorát készíteni, besurrantam a hálószobájába. Kis csodavilág, tele ritka kincsekkel. Volt egy nagy, feketére lakozott fiókja, csak a gyűrűi számára, amelyekből annyit húztam az ujjaimra, amennyit bírtam. Mivel tizenöt-

hús perc elég volt neki a vacsora előkészítéséhez, nem volt időm, hogy a ruháit is felvegyem. De gyorsan magamra dobtam a tükrén lógó számos sál és kendő közül néhányat. Végül fogtam egy üveget a sminkasztaláról és befújtam magam a parfümjével. Kamaszodó fél-dragként körbe parádéztam a hálószobájában – kék iskolai egyenruhám alig látszott ki a fekete nercek, csillogó ékszerek és Chanel-sálak alól. Aztán amikor nagyanyám a vacsorához hívott, gyorsan meg kellett szabadulnom a jelmeztől. A parfüm illata persze rajtam maradt. Biztos, hogy érezte, de soha nem szólt egy szót sem. A legszebb, legtitokzatosabb és legbűnösebb rituálék közé tartozott, ahogy tilosban beosontam a hálószobájába és beöltöztem.

Nagyanyám borzalmas szakács volt, és idősebb korára házvezetőnőt fogadott, aki többek között az étkezések előkészítésének feladatát is átvette tőle. A segítség azonban esténként már nem volt ott, ezért a vacsorát délelőtt kellett elkészíteni és egy tálalókocsi hőtartó edényibe helyezni. Estére az étel már alig volt langyos és teljesen kiszáradt. Minden frissesség, minden zamat, szóval minden élet elszivárgott belőle, míg egy fél-örökkévalóságig arra várakozott, hogy elfogyasszák. Azóta sem ettem annyira pocsek és szárazra szikkadt csirkemellet. Nagymamám még egy tojást sem tudott megfőzni. Mindig túl korán vette ki a forró vízből, nemcsak a sárgája, de a fehérje is folyós maradt. A tojáshoz, ausztrál reggelinél szokatlan módon, barna rozskenyér járt. Az iskolai tízóráim is rozskenyér volt – előző napról maradt húsdarabokkal, mustárral és savanyú uborkával. Míg osztálytársaim klasszikus fehér szendvicskenyeret kaptak mogoróvajjal vagy sonkával, én egy uborkáktól teljesen elázott barna kenyeret vettem elő, amely azonnal darabjaira esett szét.

Nagyanyám étkezőjében nagyon hosszú, öreg asztal állt. Az egyik végén én, a másikon ő foglalt helyet, köztünk hús üres hely. A vacsora lényege kevéssé az étkezés volt – hogy is lehetett volna –, mint inkább társal-

gásunk a műről, amelynek előadását hamarosan megtekintjük az operaházban. Nagyanyám rendszerint már hetekkel korábban megajándékozott az opera egy felvételével és kért, hogy hallgassam meg és tanulmányozzam a librettót. Ez volt a házi feladatom, amelyet vacsora közben kikérdezett tőlem. El kellett mesélnem neki a cselekményt, beszámolnom a különböző szereplőkről és a meghallgatáskor szerzett benyomásaimról. A szó csakhamar fiatalkori operaélményeire terelődött – milyen produkciókat ismert az adott operából, milyen énekeseket, karmestereket volt szerencséje látni a színpadon és a zenekari árokban Budapesten vagy Bécsben, szerette-e a művet vagy sem. És ettől az én, valójában nagyon is komor nagymamám kivirult. Amikor operáról beszélt, vagy egy előadás után kijött az operaházból, egyszerre más ember lett, sugárzott belőle az életöröm. Imádtá az operákat, s imádtá figyelni és nyomon követni, ahogy bennem is kifejlődik ugyanaz az imádat.

Hétéves koromtól tizennyolcéves koromig jártam vele operaelőadásokra. Számomra ez egyáltalán nem a polgári kultúra kényszere volt, hanem a legtisztább élvezet és a világ legjobb iskolája. Nagyanyám a tanárom volt. És én a tanítványa. Az egyetlen. Testvéreimet nem tudta meggyőzni az Európából magával hozott művészeti formákról. A nővéremnél a balettel próbálkozott, amíg két év után ki nem derült, hogy ki nem állhatja. A bátyám szemernyi érdeklődést sem mutatott, így a nagymamámban sem ébredt semmi érdeklődés iránta. Apám néha elkísért minket az operába, de csak néha, mert sokat volt üzleti úton. Hétéves koromban a tanítvány, a régensherceg és a pótférj keverékévé váltam, gyereköltönyben, nyakkendővel. Ő maga hosszú estélyiruhát viselt az operalátogatások alkalmával, szőrmestólával, drága ékszerekkel és magasra tornyozott hajjal. Az 1970-es évek Ausztráliájában még ez volt a szokás. Nagyapám, a testvérei és apám szőrmekereskedésének köszönhetően hatalmas kollekcióval rendelkezett fő-

ka-, róka- és nercprémből készült bundákból és stólákból. Egyszerre lenyűgözött és elborzasztott, amikor az állatokat a nyakába vette, farkuk hosszan lelógott, fejük a válláról, gyémántkapoccsal rögzítve, kandikált visszafelé. Attól való félelmében, hogy ellophatják őket, soha nem adta le a stólákat a ruhatárban. Azok a szegény operalátgatók, akik mögötte ültek a páholyban, egy halott róka fejét bámulhatták egész előadás alatt, gyémántbrossal a szemei között. Juj.

\*\*\*

Nagymamám soha nem beszélt magyar családjára sorsáról. Újra és újra megpróbáltam kiszedni belőle valamit. De nem jött belőle semmi. Azt hiszem, büntudata volt, mert ő volt az egyetlen – az édesanyján kívül, akinek a túléléséről csak később értesült –, aki megmenekült a nácik elől. Testvére, nagybátyjai, nagynénjei és unokatestvérei mind a nácik áldozatául estek. Míg sokan mások, hasonló családtörténettel, nem szűnnek beszélni róla, nagyanyám egyszerűen hallgatott. Nem beszélt a családjáról és nagyon ritkán ejtett ki magyar szót a száján. Családtörténetét és anyanyelvét is száműzte az életéből. Ami meglehetősen szokatlan egy bevándorlótól. Apám csak azután került kapcsolatba a magyar nyelvvel, hogy a nagymamája, vagyis az én dédnagymamám végre Ausztráliába került. Én pedig kizárólag akkor hallottam a nagymamámat magyarul beszélni magyar emigráns barátaival, amikor például az opera előcsarnokában összetalálkozott velük. Ilyenkor viszont elég gyorsan átváltott az erős magyar akcentussal beszélt angolra vagy még inkább németre. A német volt számára a fontosabb nyelv, a művészet és a kultúra nyelve, ezért nógatott is, hogy tanuljak meg németül.

Tehát nagy csend övezte a családot, és azokat, akiknek meg kellett halniuk. Ezt csak akkor törte meg, ha a budapesti Operaházban szerzett élményeiről beszélt. Úgy tűnt, mintha kizárólag énekeskehez és karmester-

kehez, Fjodor Saljapinhoz, Maria Jeritzához és a többiekhez fűződő emlékeit hozta volna magával Ausztráliába. Múltját egyetlen opera- és operettfantáziává alakította – hogy túl tudja élni. Később jöttem rá, mennyire magányos lehetett a férje halála után. S minél tovább élt – kilencvennégyéves koráig –, s minél több barátja betegedett és halt meg körülötte, annál gyakrabban hangoztatott öngyilkossági gondolatokat, s nőtt benne a fáradtság és a magány érzete.

Egyetlen alkalommal tért vissza nagymamám Budapestre. A hetvenes évek végén európai körutat tett egy barátnőjével. Amint megérkezett Budapestre, a szülői házhoz ment, megállt előtte földbe gyökerezett lábbal, sírva fakadt és azonnal foglalt egy vonatjegyet, hogy továbbutazzon Bécsbe. Nem bírta ki, egy-két órát töltött el gyermek- és ifjúkora városában, és úgy hagyta ott, hogy semmit nem látott, csak a szülei házát. Amikor én utaztam első alkalommal Budapestre, addig nyaggattam, míg végül megadta a címet. Aztán kérés nélkül hozzáfűzte a családi páholyuk helyét és számát. Így aztán meglátogattam a házat és az operapáholyt is – budapesti családtörténetének egyetlen rám hagyott tanúságtételét.

Már azelőtt beleszerettem ebbe a városba, hogy először ott jártam volna. Nagymamám történetei alapján Budapest egyfajta fantáziavárossá vált számomra, egy mesebéli helyé, mint a Smaragdvár az Óz, a nagy varázslóban, egy utópiává, mint Jorge Luis Borges vagy Italo Calvino valamelyik regényében, az elvagyódás távoli helyévé, amely mágnesként vonzott. Egyszersmind Budapest Európa, pontosabban az európai város jelképe lett – operaházzal, várral, parlamenttel, városházával és egy nagy folyóval, amely végigkanyarog a városon. Nagymamám a legérzékletesebb módon mesélt a különböző éttermekről. Az egyikbe a rántott hús miatt kell menni, a másikba a gombócokért. „Ott ettük a legjobb palacsintákat, és tokajit ittunk hozzá.” Azóta vagy tizenötször jártam már a városban, és ugyanúgy szeretem, mint

az elején. Az építészet, az ételek, az emberek mentalitása, a hangulat... Minden megvan benne, ami Bécsből hiányzik. Nagymamám városa. Többször felkértek, hogy rendezek a Magyar Állami Operaházban. Csofálatos gondolat abban az operaházban rendezni, ahol a családom oly sok előadást átélt. De amíg Orbán Viktor hatalmon van, nem szeretnék ott dolgozni. Viszont Tel Aviv után akkor is Budapest marad az abszolút kedvenc városom.

Tizenhároméves koromban nagymamám adott nekem egy *Marica grófnő*-lemezt, felkészülésképpen a közös esténkire. Rögtön hozzá is tette, hogy a *Marica* egy operett, a zenei színház egy olyan műfaja, amelyet még nem ismerek. Prózai dialógusokkal, tánccal, humorral... Addigra már sok operaelőadáson megfordultam vele, ismertem Mozartot, Puccinit, Verdit, Wagnert, Janáčeket, Strausst, Donizettit, Bellinit és Rossinit. Ismertem a prózai színházat, a musicalt, az operát és a balettet. De operett? Kálmán Imre? Biztos megvolt az oka, hogy a műfaj első darabjaként épp ezt a művet mutatta meg nekem. Kálmán hozzá hasonlóan Magyarországról származott. Nagymamám ott volt a *Marica grófnő* ősbemutatóján 1924-ben a Theater and der Wienben, és imádta a darabot. Elvégeztem a házi feladatot, átolvastam a lemezborítón található információkat és meghallgattam a felvételt. Azonnal magával ragadott a zene. A dúr és moll, melankólia és öröm keveréke – mint közvetlenül naplemente után, vagy a nappali fény utolsó pillanata. Egy teljesen új világ. A lemez csak zeneszámokból állt, a dialógok hiányoztak. De szerencsére angol nyelvű előadás volt, így mindent közvetlenül értettem. Nagymamám legnagyobb bosszúságára, aki utálta az angolt, és sokkal szívesebben élvezte volna az előadást az eredeti nyelven, az anyanyelvén. Mégis teljesen átadta magát az előadásnak, átjárta a zene, amelyet oly régóta nem tapasztalt élőben. Minden egyes hangot ismert, dúdolt minden dallamot. Ritkán láttam nagymamámot ennyire meghiúsítottnak. Az

operaházban mindig kivirult, de csak két darbnál láttam igazán felvillanyozva: A *Marica grófnő*nél és a *Trisztán és Izoldán*nál, amely a kedvenc Wagner-operája volt, és az enyém is. Kálmán csodálatos zenéje hathatott így rá, de az emlékei is a múltból, arról, ahogyan apja az ősbemutatóra vitte, Magyarországról és a magyar kultúráról.

Nagyanyámmal láttunk néhány operett-előadást Ausztráliában és feltűnt, hogy mennyire sokat jelentenek neki ezek a darabok. Különösen *A víg özvegy* egyik előadása maradt meg az emlékezetemben, Joan Sutherlanddal, pontosabban nagyanyám reakciói. Utálta a produkciót, vagy inkább Glavári Hanna jelmezét – amely pink színű volt. Órákig másról sem beszélt, csak a borzalmas rózsaszín ruháról, és az előadást sújtó éles kritikájával demonstrálta felém, hogy mennyire szereti ezt az operettet. Még évekkel később is szapult a Joan Sutherland jelmezét. Instantkávé és pink ruhák. Mikre nem képes Ausztrália?!

Én meg csak arra tudtam gondolni: hát ez meg mi a fene? Meglepett és egyszersmind elbűvölt. A zene és az előadások valahogy az általam kedvelt musicalekre emlékeztettek. Ugyanakkor azokra az operákra is, amelyeket ismertem, csodálatos hangokkal, historizáló jelmezekkel és színpadképekkel. De a párbeszédese jelenetek meg olyanok voltak, mint a prózai színházban. Nem tudtam beszélni, amit láttam és hallottam, nem tudtam igazán mihez hasonlítani. Ma már meg tudom fogalmazni, mi vonzott különösen Kálmánban. A magyar népzene, a zsidó klezmer, a bécsi háromnegyedes ütem és egy csipetnyi berlini jazz egyedi keveréke. Kálmán népzenei hatásai alapvetően ugyanaból a forrásból származnak, mint Bartóké: magyar falvakból, azokból a falvakból, amelyeket Bartók is felkeresett, hogy felvételeket készítsen. Bartók kísérletezett a népzenei forrásokkal, egyedi, összetéveszthetetlen hangzásnyelvébe alakította őket. Amint meghallunk akár csak néhány ütemnyi Bartókot, rögtön felismerjük, hogy ő a szerző.

Kálmán viszont a kortárs zsidó zenével ötvözte a magyar népzene, és így a magyar klezmer egy különleges formáját is kialakította. Ismerte Johann Strauss és Lehár Ferenc bécsi operettjeit, ezt az egészen sajátos háromnegyedes univerzumot. Ezt hasznosította is, és hozzácsapott a zenéjéhez egy jó adag keringős lendületet. De Strauss és Lehár nyárspolgáriassága nélkül, amely zsákutcába vezette a bécsi operettet. Majd egy lehetni jazzel is megfűszerezte – de közel sem annyival, mint Ábrahám Pál. Ahhoz viszont épp elégendővel, hogy a zenéjének egyedi, nagyon is kortárs ritmust kölcsönözön. Et voilà! Olyan jellegzetes keveréket alkotott, amely a kor kozmopolita szellemét, az akkori metropoliszok levegőjét árasztotta, és az 1920-as évek felkapott divatzenéjévé vált. Teljesen új fejezetet nyitott az operett történetében, sőt jazzkísérleteivel tulajdonképpen előkészítette az utat az 1920-as és 1930-as évek Berlinjében óriási sikert arató új formának: a berlini jazzoperettnek. És végül – e rendkívül széles stílustartományon túl – Kálmán kivételes tehetségű dalszerző volt. Minden száma önálló sláger. Dallamok, amelyek egyenesen a lélekhez és a szívhez szólnak, amelyeket nem lehet kivenni a fülnkből, és finomságukkal egyszerre keltenek vágyat és melankóliát. És mindehhez jönnek még azok a különös színházi helyzetek: egy grófnő, aki új férjet keres, fiatal szerelmespár, hatalmas kórusok, németül éneklő magyar alakok, zenélés a színpadon... De éppen ez a hibrid képződmény volt az, ami nagyanyámat – és engem is – rabul ejtett.

Innentől kezdve Kálmán fontos szerepet játszott az életemben, bár érdekes módon Kálmán-operettet máig nem rendeztem. De mindenképp az ő művei vezettek el Ábrahám Pálhoz és a berlini jazzoperetthez. Kálmán és Ábrahám a maguk világpolgárságával – otthon érezhették magukat Párizsban, Bécsben, Berlinben és Budapesten –, az okosságukkal, a tehetségükkel, a szórakoztatáshoz, a ritmushoz és az erotikához való érzékükkel megtestesítették mindazt, amit

Hitler gyűlölt. Hitler imádta Kálmán zenéjét (ki nem?!), és mégis gyűlölt mindent, amit képviselt. Kálmán és Ábrahám, imént még a város sztárjai, nemzedékük legsikeresebb zeneszerzői, egyik napról a másikra nincstelen menekültekké váltak. Nemcsak hazájukat kényszerültek elhagyni, de munkásságuk színhelyeit is, színházait, családjaikat, alkotói mispóhéjukat. Kálmán dőcögösen kezdett az USA-ban, de aztán sikereket aratott. Ellentétben Ábráhámmal, aki a jazzes hatásai ellenére sem tudta megvetni a lábát, és lelkibeteg lett. Egyszer, bizonyára már teljesen megzavarodva, pizsamában dirigálta a forgalmat New Yorkban a Madison Avenue-n. A háború után halt meg egy hamburgi szanatóriumban, egykori náci orvosok felügyelete alatt.

Tanulmányaim során hosszú időre elhagytam az operett világát. Felvételeket sem hallgattam és előadásokra sem jártam. Rendezői pályám kezdetén egyáltalán nem érdekelték az operettek. 2008-ban ébredt fel újra az érdeklődésem, amikor elkezdtem felkészülni a berlini Komische Oper igazgatására. Megismerkedtem a Komische Oper történetével, a Walter Felsenstein általi alapítással és művészetfilozófiájával is. Felsenstein szemlélete rendhagyó volt a tekintetben, hogy operákat, operetteket és musicaleket egyaránt műsorra tűzött. Az 1960-as és 1970-es években nagyon sikeres produkciókat vitt színre, különösen Strauss- és Offenbach-operettekből, a berlini Offenbach-hagyományra építve. Offenbach ugyanis vezényelt Berlinben, és már a 19. század második felében operettmetropolisszá tette a fővárost. Felsenstein a szereposztásnál sem tett különbséget egy Offenbach-operett és egy Janáček-opera között. Ugyanazok a társulati tagok léptek fel az operettekben, mint az operákban – lényegében úgy, mint ma.

Operett-újralfedezésem igazi kulcsa azonban a Metropol-Theater története volt, azé a színházi vállalkozásé, amely a Komische Oper előtt, 1892 és 1944 között működött a Behrenstrasse-i színházépületben. A Metro-

polról hallottam, elolvastam a róla szóló pár fellelhető szöveget és német baráti operett-szakértőknél és -rajongóknál kérdezősködtem: Mi volt a Metropol-Theater művészi iránya? Milyen darabokat mutattak be? Ki lépett ott fel, ki komponált, vezényelt vagy énekelt náluk? És megtudtam, hogy a Metropol az 1920-as és 1930-as években Európa vezető német nyelvű operettszínháza volt. Az operettvilág egyik világítótornya, olyan zeneszerzőkkel a zenekari árokban, mint Lehár és Ábrahám, és olyan sztárokkal a színpadon, mint Richard Tauber és Fritzi Massary. Csodálkoztam, hogy a ház történetének ez a rendkívül sikeres és dicsőséges fejezete hogyan merülhetett feledésbe. Úgy sejtem, hogy Walter Felsenstein a Komische Oper 1947-es megalapításával nemcsak egy új fejezetet, hanem a második világháború után egy teljesen új könyvet akart kezdeni, elhallgatva mindent, ami korábban volt, magát egyedüli létrehozóként és alapítóként pozicionálva: „A ház története velem kezdődik. Én vagyok a nulladik óra.”

A Metropol-Theater történetével izgalmas nyomra bukkantam, amelyen elindulhattunk a munkatársaimmal. Intenzíven kutatni kezdtünk, és egyik fantasztikus operettet találtuk a másik után, egyik gyöngyszemet a másik után, amelyeket mind ezen a helyen játszottak. Ismert zeneszerzők, mint Kálmán, Ábrahám, Lehár, Mischa Spoliansky és Oscar Strauss komponálták és vezényelték itt a kor operettslágereit. Lelkesített a felfedezés és felidézte gyerekorom és fiatalságom operettelőadásait. Az operettek iránti szeretet és kíváncsiság, amelyet nagymám plántált belém, tette lehetővé, harminc évnyi Csipkerózsika-álom ellenére, hogy a Metropol-kincset megtaláljam és kiemeljem. Elhatároztam, hogy igazgatóságom alatt az 1920-as és 1930-as évek berlini jazzoperettjére, azaz a Metropol-Theater repertoárjára összpontosítok. És Offenbachra. Mert Offenbach mindig is szorosan kötődött Berlinhez – életében karmesterként, később pedig többek között Max Reinhardt és Walter

Felsenstein ikonikus rendezései révén. De semmiképpen sem akartam bécsi operettet műsorra tűzni.

Adam Benzwivel együtt, aki a weimari operettprodukciók zenei vezetését vállalta, hamar arra a felismerésre jutottam, hogy számunkra egyáltalán nem érdekes ezen operettek rekonstrukciója, hanem mindegyelőtt a szellemiségüket akarjuk a 21. századba átmenteni. Szívügyünk lett, hogy visszakerüljön a művekbe a jazz, a vadság, a szex, a mocskos és a szubverzív, az egész „szenny”, amit a nácik eltávolítottak belőle, és ami ennek következtében teljesen hiányzott az 1950-es és 1960-as évek kisimult, nyárspolgári felvételeiből. A nácik betiltották ezeket a zeneszerzőket, száműzték vagy meggyilkolták őket, a háború után pedig Anneliese Rothenberger vagy Elisabeth Schwarzkopf énekelte fel a kompozíciókat, szörnyen sablonos feldolgozásokban, amelyeknek semmi köze nem volt az eredetihez és tönkre tette a műveket. Pedig ezeknek a daraboknak pezsgő hangszerelésre és olyan előadókra van szükségük, akik nemcsak szépen énekelnek, hanem mindegyelőtt képesek sármjukkal, humorukkal, szellemességükkel és erotikájukkal elcsábítani és megnevetetni a mai közönséget. Így egyértelmű volt számunkra, hogy az 1920-as és 1930-as évek előadásai-ban megszokott módon zenés színészeket is szerepeltessünk az énekesek mellett. Végeredményben egy letűnt játékhagyományt akartunk feléleszteni mai eszközeinkkel, miként harminc évvel korábban néhány karmester tette a barokk zenével. A historizáló barokk előadói gyakorlathoz hasonlóan a hangzáskultúrával foglalkoztunk, hogy visszanyerjük a könnyedséget, az improvizatív jelleget és végső soron e darabok szellemiségét.

Az operettet és a barokk zenét összeköti az előadásközpontúság. A partitúra mindkét esetben csak eszköz volt a cél elérésére, és mindig az előadás helyszínéhez és a társulat adottságaihoz igazították. A műveket nem az örökkévalóságnak komponálták, hanem

bizonyos emberek és helyek számára. Offenbach Hortense Schneidernek írt, Ábrahám Bárony Rózsának vagy Dénes Oszkárnak, Oscar Straus pedig kifejezetten Fritzi Massarynak, a weimari köztársaság talán legnagyobb operettsztárjának szerezte a *Kleopátra gyöngyeit*. Ha a darabokat másik színházban játszották, megváltoztattak egyes számokat az ottani szereposztás számára, kisebb vagy nagyobb zenekarra alakították a hangszereleést. Nem léteznek autentikus eredeti változatok, sem összövegek, amelyeket rekonstruálni lehetne, csak partitúrák, amelyeket a mindenkori körülményekhez kell igazítani. Ezeket az operetteket minden egyes előadás újra feltalálja zeneileg.

Ennek alapja természetesen az anyag beható ismerete. Ezért Adam és én nagyon alaposan áttanulmányoztuk a fennmaradt partitúrákat, a hangszereléseket, a hangfekvéseket stb., hogy mérlegelhessük, mely számokat hagyjuk ki és melyeket adjuk hozzá esetleg más operettekből, milyen zenekarra és milyen előadókra adaptáljuk őket, vagyis hogyan vigyük színre a darabot a berlini Komische Operben a 21. században. Sarkalatos pont volt a szereposztás. Ábrahámmal és Straushoz hasonlóan mi is kiváló énekes és táncos adottságokkal bíró színészeket választottunk a főszerepekre, és a zenét az ő hangjukhoz igazítottuk – mint például Dagmar Manzel vagy Max Hopp esetében, akiknek nincs kiművelt operai hangjuk, mégis, vagy éppen ezért, sokkal inkább megközelítik az 1920-as és 1930-as évek operettsztárjainak énekstílusát, mint bármely klasszikusan képzett tenor. Egy másik kulcsfontosságú tényező az volt, hogy általában a nagy formátum, a grandiózus produkció és a teljes szereposztás mellett döntöttünk, nagy zenekarral, sok énekessel, színésszel, táncossal, stábbal és kórossal. Hiszen a weimari operettek egyfajta keverékei a Broadway-musicalnek, a kabarének és a nagyoperának.

Számtalan ékkőre bukkantunk, fényesre csiszoltuk és felragyogtattuk őket. Köztük az utolsó három darab, amelyet a náci hata-



lomátvétele előtt mutattak be Berlinben, és azóta sem játszották: Oscar Straustól az *Egy nő, aki tudja, mit akar* (1932 szeptember), Ábrahám Páltól a *Bál a Savoyban* (1932 december) és Jaromír Weinbergertől a *Tavaszi vihar* (1933 január). Mind lenyűgöző művek, pimasz, vicces és sokatmondó szövegekkel, valamint grandiózus zenével. Még mindig emlékszem igazgatásom legelső operettelőadására, amelyet 2012 decemberében karácsonyi előadásként játszottunk, Kálmán Imre *A Bajadér* című darabjára. Amikor a zenekar megszólaltatta ennek a csodálatosan komponált műnek az első hangjait, arra gondoltam: ez a zene több mint hetven éve nem hangzott fel Berlinben! Nem akartuk nosztalgiába ringatni a közönséget, vagy pedagógiai jelleggel rámutatni: nézzétek, milyen szörnyű sors jutott ezeknek a zeneszerzőknek. Nem, sokkal inkább ünnepelni akartuk ezeket a csodálatos darabokat, és a könnyedségükben, szellemességükben és utánozhatatlan vonzerejükben megmutatni őket. Természetesen mindig melankólia és gyász lengi körül azt, amit a náci elpusztítottak. Számomra mégis a legjobb módja, hogy emlékezzünk a zeneszerzőkre és műveikre, ha előadjuk és nagyszerű szórakoztató művészetként ünnepeljük őket.

\*\*\*

Tizennégyéves koromban nagyanyám adott nekem egy felvételt Bartók Béla *A kékszakállú herceg várából*, ami meglepett, mivel nem igazán szerette a 20. század modern zenéjét. Alban Berget ki nem állhatta, Janáček még épp elment, de Sosztakovics már egyáltalán nem. Nem tudom, miért. Talán elhunyt férjére emlékeztették a művei. De Bartók zenéjét imádtam. Bizonyára azért, mert magyar volt. Egy iskolai barátnője zongoraleckét vett Bartóktól, és később a nagymamámnak ajándékozott egy levelet, amelyben Bartók lemondta a zongoraóráját. Bartók levele volt autogramalbumának egyik legféltettebb kincse. Nagyanyámnak több kedvenc zene-

szereje volt: Mozart, Wagner, Kálmán és Bartók. A végletekig bálványozta mindkét magyar zeneszerzőt, habár a zenéjük különbözőbb nem is lehetne. De nagyanyám számára a magyar népzenei gyökereik mélyen összekötötték őket.

Amikor nekem adta a *Kékszakállú*-felvételt, már ismertem Bartók zongorazenéjét, mert játszottam néhány könnyebb darabját. De az operafelvétel megint valami egészen más volt. Bartók akkoriban írta ezt az operát, amikor a legtöbb zeneszerző wagneriánus volt, és órákon át tartó, óriási apparátust igénylő színpadi látványosságokat komponált. A 20. század első felének két kimagasló remekműve szembement ezzel az epigonizmussal: Alban Berg *Wozzeck*-je másfél órán keresztül merül el a társadalom és az emberi lét mélységeiben, Bartók Béla pedig a *Kékszakállú*-ban az egész drámát mindössze két énekesre és alig egyórás játékidőre szűkíti. A *Wozzeck*-nek tulajdonított egyedülálló jelentőség legalább annyira érvényes a *Kékszakállúra* is. Mindenekelőtt a bartóki hangmágia okán. Az ő igézetében éltem és élek ma is, ahogy Judit is *Kékszakállú* igézete alatt állt és *Kékszakállú* is a Juditéban.

Kamaszkoromban elsősorban a horror és az erotika keveréke fogott meg. Mint a legtöbb tinédzser, én is a horrorfilmek megszállottja voltam. Imádtam Edgar Allan Poe történeteit, és felfedeztem az expresszionista filmeket, elsősorban a *Nosferatu – A borzalom szimfóniáját* és a *Dr. Caligarit*. És íme, itt volt egy opera egy afféle *Nosferatu*-várról, annak rejtélyes uráról és új feleségéről, aki megpróbálja feltárni a férfit és a várát övező titkokat: Nyisd ki ezt az ajtót, nyisd ki azt az ajtót, mutasd meg ezt, mutasd meg azt, vagy inkább mégse? A horror és az erotika mindig kiválóan passzolnak – akár filmen, akár színházban. Ma már kevésbé érdekel a horror-aspektus, és a *Kékszakállú*-ban inkább egy különleges, gyönyörű, bizarr szerelmi történet látok, amely a magányról, a paranoiáról és a szeretetvágyról szól. A *Kékszakállú* lényegében egyetlen, ötvenöt perces szerelmi

jelenet. Mintha Trisztán és Izolda a tisztító-tűzben ragadtak volna, kríziseik fogságában, a 20. század operai purgatóriumában.

Zeneileg három szakasz ragadott meg annak idején, újra és újra meghallgattam őket: a kezdés a maga hihetetlenül félelemkeltő vonóshangzásával, amely alulról a zenekari árokból emelkedik fel, árnyékként terjed a nézőtérben, valóságos lélegzetvételnéppé a térben. Kékszakállú várának hideg leheleteként. Az operairodalom egyik legjobb nyitószekvenciája. A második szakasz az ötödik ajtó kitárulása, az opera alighanem leghíresebb pillanata. Miután az első ajtó mögött – egészen horrorfilmbe illő módon – feltűntek a borzalom különböző, vérben tocsogó formái, az ötödik ajtó nyitáskor meleg C-dúr orgonahangon tündöklő napfény ragyog ki. Bartók szó szerint elkápráztatja Juditot és minket, a hallgatóságot a zenéjével. Végül a harmadik pillanat, számomra a legnagyobb és legmeghatározóbb az egész operában, a könnyek tavának megjelenése a hatodik ajtó mögött. Judit megpillantja a tavat, és mikor megkérdezi Kékszakállút: „Csendes fehér tavat látok. Milyen víz ez?“, a férfi így válaszol neki: „Könnyek, Judit!“. Bartók itt sem csupán hangilag ábrázol egy természeti jelenséget – mint például a tó hullámvágását, csillogását az ismétlődő arpeggiókon keresztül –, hanem érzelmi mélységet is ad neki, hogy a víz könnyekké váljon. A 20. század egyik legszomorúbb zenei részlete.

Miután meghallgattam nagymamám felvételét, és vacsora közben megvitattuk, elmentünk együtt egy koncertelőadásra Melbourne-ben. Az első színrevitelt csak Európában láttam, és elég nagyot kellett csalódnom benne. Bartók grandiózus hangfestésze gyakran csábítja a rendezőket a zene illusztrálására. Judit hét ajtóról beszél, Bartók csillogó napfényt és könnyek tavát komponál, és mit látok a színpadon: hét ajtót, napfényt és vizet. Ezt én teljességgel rossz megközelítésnek tartom, mert a szcenikai illusztráció mindig banálisnak fog tűnni ezzel a zenével szemben. Soha nem fog tudni lé-

pést tartani a hangképekkel, és a zene érzelmi mélysége mellett mindig csak szegényes, halvány leképezésként fog hatni. A *Trisztán és Izoldában* például a tenger és a víz játszik központi szerepet. De a víz már ott van a zenekarban, a zenében. Nem kell újra szcenikailag, vizuálisan színpadra vinnem, ha hangzásilag már jelen van. Pontosan ugyanez vonatkozik a vízre és a napfényre a *Kékszakállúban*. Rendezőként valami mást kell találni ezekben a momentumokban, egy kontrasztot, egy olyan összetevőt, amely kiegészíti a hangképet, ahelyett, hogy illusztrálná, olyan szcenikai eljárásokat, amelyek párbeszédbe lépnek a zenével.

Végül amikor 2010-ben Frankfurt am Mainban színre vittem a *Kékszakállút* Constantinos Carydis karmesterrel, már a fejlesztési fázis elején leszögeztem a munkatársaimnak: nem kell se vár, se falak, se ajtók. Egy üres színpad, mindenféle architektúra nélkül. Kékszakállú vára a teste. Amikor Juditot magukhoz vonzzák az ajtók, amikor kísértésbe esik, hogy kinyissa őket, amikor dörömböl rajtuk, akkor hozzá kell fordulnia, az ő mellkasát kell vernie: „Nyilj meg!” A teste az ő vára, belőle kell minden ajtó mögött rejtőzködő borzalomnak és szépségnek jönnie. Így a harmadik ajtónál, Kékszakállú kincsének kapujánál csillogó arany ömlött a zsebéből; a negyedik ajtó kinyitáskor, amely mögött Kékszakállú kertje rejtőzött, karjai hosszú, hatalmas borostyán indákká változtak. Amikor pedig a hatodik ajtó is kitárult, egyszerre víz csurgott ki a ruhájából, s Judit megitta. Mi is ez a nedv tulajdonképpen – tehettük fel a kérdést. Mi az, amit Judit megiszik? Víz? Izzadság? A férfi könnyei? Az egész teste sír? Könnyekből áll a teste? Ha megissza a férfi testnedvét, végsősoron őt issza meg? Ezeket a kérdéseket mind fel akartuk vetni a képpel, anélkül, hogy egyértelmű válaszokat adtunk volna.

A próbák során egy pillanatra sem hiányoztak az ajtók és a falak. Ellenkezőleg, a két főszereplő, Claudia Mahnke mint Judit és Robert Hayward mint Kékszakállú számára

igazi előadói kihívást jelentett, hogy csak a saját testükkel dolgozzanak, és azzal jelenítsék meg az önfeltárás és önbezárás, az odaadás és az elfordulás közti ambivalenciát. Az ember azonnal elhitte nekik, hogy rendkívül vonzódnak egymáshoz, hogy egy örvénybe, a vonzalom és az elutasítás véget nem érő körforgásába kerültek. Nem tudták elengedni a másikat, gúzsba kötötték egymást és újra elszakadtak, egyesültek és újra eltaszították egymást, hol durván, hol csalogatón, hol keményen, hol lágyan és finoman. Egy szerelmi kapcsolat jóformán minden érzelmi állapotát átéltek ötvenöt perc alatt. Nem egy Drakula-verziót, a nőgyilkos szörnyeteg fantáziáját vittük színre, hanem két szerelmes intenzív kapcsolatát, annak minden vetületét, anélkül, hogy egyértelművé válna, anélkül, hogy valamiféle választ nyújtsanak. Hiszen a darab kérdőjellel kezdődik és végződik.

Nagyon meglepett, hogy milyen gyorsan haladtunk a próbákkal. Addigra már végeztem a *Dido és Aeneaszsal* – a *Kékszakállút* egy kétrészes est második darabjaként adtuk elő a *Dido és Aeneas* után, ami meglehetősen szokatlan, de remek kombináció volt. Kamaszkorom óta, három évtizede fejemben volt a *Kékszakállú* zenéje, újra és újra meghallgattam, így zeneileg alig kellett felkészülnöm a rendezésre. Adott volt két csodálatos főszereplő és egy fantasztikus karmester. Mint mindig, most is néhány ötlettel és impulzussal készültem a próbákra. A rendezés pedig egyszerűen csak kiáradt belőlem és az előadókból. Azt hiszem, mindössze egy hétre volt szükségünk hozzá. Természetesen aztán tovább csiszoltunk. De nem emlékszem más olyan rendezésre, amely ilyen problémamentesen, lendületesen, szinte automatikusan jött volna létre. Az volt a benyomásom, hogy egyáltalán nem is rendezek, hanem valami, a szöveg, a zene, a mű, húz magával. Gyakorlatilag szörföztem Bartók partitúráján. A legkönnyebb, legorganikusabb és leggyorsabb alkotói folyamat volt, amelyet valaha átéltem. Néhány pro-

dukció nagyon nehéz és kimerítő tud lenni, mintha egy sziklából próbálnánk vizet facsarni. Itt pont az ellenkezője történt, a víz csak úgy ömlött a sziklából.

\*\*\*

Amikor először hallottam a német megkülönböztetést, egyrészt a „komolyzene” és a „magas kultúra”, másrészt a „könnyűzene” és a „szórakoztató kultúra” között, egyáltalán nem értettem, mit jelent ez. Miért kell a művészetet két részre osztani? És miért kell aztán ez alapján értékelni őket, és azt állítani, hogy az egyik jobb, mint a másik? Nekem ez teljesen örültnek és perverznek tűnik. Számomra az a művészet, hogy a legkülönbözőbb forrásokból merítünk, különböző dolgokat ötvözzük, és ezáltal valami újat hozunk létre. Német barátaim és kollegáim magyarították el, hogy elsősorban a zeneműkiadók folyamodtak ehhez a különbségtételhez, hogy biztosítsák a „komoly” zeneszerzők megélhetését. A differenciálás eredetileg a művészek anyagi biztonságának védelmét szolgálta. Természetesen megértem, hogy bizonyos művészeti ágaknak nem lenne esélyük a szabadpiacon, és ezért közpénzből kell finanszírozni őket, míg másokat nem. Ez mindig is így volt. A múltban az egyes uralkodók támogattak bizonyos művészeti formákat, ma az állam. És nagyszerűnek tartom, hogy a német nyelvű országokban ennyi közpénz áramlik a művészekbe. Ez egyedülálló a világon, és igazi paradicsom a művészek számára.

De mi köze van ennek a szóban forgó művészet minőségéhez? Valóban a finanszírozás kell legyen az alapja az esztétikai kérdésekről és a kultúráról folytatott párbeszédnek? A 19. században merőben másképp zajlottak az esztétikai viták. A művészetek keveredtek, összeolvadtak, és senki sem beszélt ilyen alapvető különbségtételről. Persze megértem, hogy az udvari támogatások megszűnésével a 20. században új finanszírozási modelleket kerestek, és ezeket indo-

kolni kellett. De azt nem tudom megérteni, hogy a pénzügyi differenciálásnak miért kellett esztétikáivá válnia, és máig is hatnia. Küzdenünk kell ez ellen a különválás ellen, és meggyőződésem, hogy a német kultúrában már nem sokáig lesz érvényben. Mert a fiatalabb németek, akik a 20. század végén vagy a 21. század elején nőttek fel, már nem tesznek ilyen különbséget. Én az 1970-es és 1980-as évek gyermeke vagyok. A tévé, a film, a pop, a diszkó mind hozzátartoznak a *make-upomhoz*, ahogy sok millió másik emberéhez is.

Nem akarom azt mondani, hogy egyáltalán nincsenek különbségek. Nem tennék egyenlőségjelet a *Kékszakállú*, Mahler 9. szimfóniája, a *Marica grófnő*, Lady Gaga és a *Simpson család* közé. Számomra a kultúra egy kert vagy egy erdő, ahol mindenféle növény nő – nagy fák, kis fák, gyönyörű virágok és bokrok. Évszaktól függően ez a csodálatos, buja erdő újra és újra változik és átalakul. Egy erdőben sétálva senkinek sem jut eszébe azt mondani: Hála Istennek, itt csak egyféle fa van! A művészet nem monokultúra, hanem ökoszisztéma. És az erdőben is vannak kivételes virágok és kimagasló fák. Meggyőződésem például, hogy a *Simpson család*ot egyszer majd olyan rendkívüli remekműnek fogják tekinteni, amely hétéves gyerekekhez és hetvenéves felnőttekhez egyaránt szól. De persze, hogy különböznek ezek a növények. A *Simpson család* egyik epizódját ugyanannyira és mégis másképp tudom élvezni délután, mint egy koncertet Mahler 9. szimfóniájával este. Az a fájdalom és szenvedés, amelyet a 9. szimfónia minden egyes taktusából kihallunk, össze sem hasonlítható a *Simpson család* huszonhárom percével. Azt viszont egyáltalán nem bírom, ha azt mondják: Mahler művészet, a *Simpson család* pedig nem az.

Nagymamám megmutatta, milyen színes és változatos a zenés színház kertje, és hogy

olyan különböző növények teremhetnek, virágozhatnak és burjánozhatnak benne, mint a *Marica* és a *Kékszakállú*. Körbevezetett, megmutatta a növényeit, és megkért, hogy tanulmányozzam őket. Ő táplált azzal, ami végül azzá tett, ami ma vagyok. Testem és lelkem nagyrészt abból a kulturális táplálékból áll, amit nagymamámtól kaptam annak idején. Nélküle nem lettem volna azzá a művésszé, aki vagyok. Talán felfedeztem volna más utakon és máskor az operett- és operakincseket. De biztosan nem ilyen intenzív, és ennyire személyes módon. Vajon rendező lettem-e volna nélküle, anélkül, hogy beavattott volna a *Maricába* és a *Kékszakállúba*? Lelkesedtem volna-e nélküle valaha is az operettekért, és visszahoztam volna-e igazgatásom alatt a berlini jazzoperettet a Komische Oper színpadára? Nem tudom. De az biztos, hogy jelentősen hozzájárult művészi identitásom kialakulásához. Ha pedig ma a nagymamámra és az életére gondolok, a boldogságra és örömeire élete első felében, illetve az apátiára a másodikban, akkor Kálmán és Bartók úgy jelennek meg előttem, mint az életéhez illő zenei aláfestés – és ez mélyen megindít.

*A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Barrie Kosky mit Rainer Simon: „Und Vorhang auf, Hallo!“. Ein Leben mit Salome, Mariza, Miss Piggy & Co. Berlin: Insel Verlag, 2023. 9–48.*

**Fordította: Szabó-Székely Ármin**