



# THEATRON

17. évf. 3. szám  
2023. ŐSZ

*Kertárs Musiktheater*



# THEATRON

*Kortárs Musiktheater*

Színháztudományi periodika

17. évfolyam, 3. szám

2023. ŐSZ

Szerkesztőség, kiadó:

Theatron Műhely Alapítvány

1041 Budapest, Kiss János utca 4/A.

E-mail: theatronalapitvany@gmail.com

Felelős szerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna

A számot szerkesztette: Kékesi Kun Árpád

A szerkesztőbizottság tagjai:

Kiss Gabriella, Muntag Vince, Oláh Tamás,

Porogi Dorka, Schuller Gabriella

A szám a Nemzeti Kulturális Alap, az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Petőfi Irodalmi Ügynökség, a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkárság, a Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt. és a Studium Prospero Alapítvány támogatásával jelent meg.

  
Nemzeti Kulturális Alap

  
studium  
prospero  
alapítvány

  
EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA

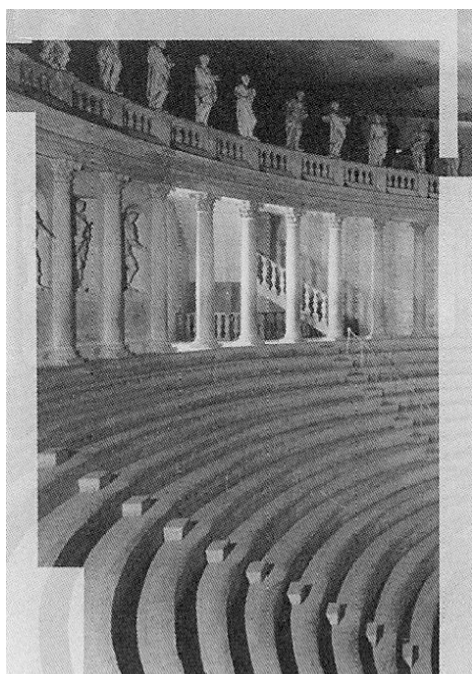
  
Petőfi  
Kulturális  
Ügynökség

  
MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY  
TÁMOGATÁSÁVAL

  
MINISZTERELNÖKSÉG  
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG

  
BETHLEN GÁBOR  
Alap

ISSN14189941



# Tartalom

- # *Kortárs Musiktheater*
- 3 **A Musiktheater vetületei**  
KÉKESI KUN ÁRPÁD
- 26 **Határátlépések és új munkamódszerek**  
**Művészeti útkeresések napjaink zenés színházában**  
JÖRN PETER HIEKEL  
*Fordította: Csobó Péter György*
- 47 **Színpadra állított opera. A rendezői színház és a performatív fordulat**  
CLEMENS RISI  
*Fordította: Kékesi Kun Árpád*
- 56 ***Porcheria tedesca és eurotrash, avagy mi a mű?***  
SERGIO MORABITO  
*Fordította: Szabó-Székely Ármin*
- 61 **Az operaénekes színészi munkája. Sztanyiszlavszkij és Felsenstein hangos olvasása**  
GERÉB ZSÓFIA
- 74 **Marie, avagy a modern Androméda? Bernd Alois Zimmermann *Katonák* című operájának (zene)dramaturgiai megközelítése két kortárs színrevitel tükrében**  
HEGYI DÁNIEL TIBOR
- 94 **Egy operafesztivál tündöklése és stagnálása**  
**A Budapesti Wagner-napok: elvek és megvalósulásuk, 2006–2023**  
BÓKA GÁBOR
- 102 **Mindenek kezdete és vége. Romeo Castellucci salzburgi Bartók- és Orff-rendezéséről**  
GELESZ HANNAH
- 118 **A tükör másik oldalán. Egy város, egy nap, egy beszélgetés**  
ROMEO CASTELLUCCI – GELESZ HANNAH
- 136 **Marica Down Under**  
BARRIE KOSKY  
*Fordította: Szabó-Székely Ármin*

# *Drámázó*

148 **Szophoklész, Freud és Robert Wilson. Oidipusz posztdramatikus színjátékai**  
BÓKAY ANTAL

170 **Jelentések *A mosoly birodalmáról***  
BÁNKI BERTA

180 **A szerző mint dramaturgiai alakzat Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájában**  
MUNTAG VINCE

198 **E számunk szerzői**



## A Musiktheater vetületei

### KÉKESI KUN ÁRPÁD

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

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

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

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

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

#### *Egy fogalom, három jelentés*

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

<sup>1</sup> Vö. Thomas STEIERT, „Zwischen Werkkonzept

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

<sup>6</sup> STEIERT, „Zwischen Werkkonzept...”, 28.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>8</sup> Uo., 7.

<sup>9</sup> Uo., 6.



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

---

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

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

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

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

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

---

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

<sup>15</sup> Uo., 105.

<sup>16</sup> STEIERT, „Zwischen Werkkonzept...”, 35.

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

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

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

#### *Leágazás az opera műfajáról*

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

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

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

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

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

<sup>19</sup> STEIERT, „Zwischen Werkkonzept...”, 35.



(önálló) művészetek már nem lesznek felismerhetők benne.<sup>22</sup>

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

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

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

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

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

<sup>24</sup> Uo., 139.

<sup>25</sup> Uo., 135.

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

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

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

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

(2) a zárt cselekménybe foglalt nagy elbeszélést,<sup>28</sup> (3) a szerzői szándék érvényesítését, illetve (4) a felhasznált (szöveges és zenei) anyagok eredeti kontextusának megtartását is.<sup>29</sup> A közös vonások ellenére „az újítás és az egyediség”, a szüntelen létrejövés állapotában lévő *Musiktheater* fő ismérvei<sup>30</sup> aligha engedik az ide sorolható művek egységesítését. Van amelyik alkotás igényt tart a zenekari árokra vagy az operai hangokra és énekstílusra, így beilleszthető a zenés színházi előadások létrehozásának standardizált folyamatába, és van amelyik nem, hiszen közelebb áll a kortárs szó- és táncszínházhoz, mint a hagyományos operához és operajátáshoz.<sup>31</sup> Ugyanakkor a *Musiktheater* diszpozitívumának a performanszhoz, a képzőművészethez és a digitális művészetekhez való erős kötődése azt eredményezi, hogy a sajátosságai valamelyest elmosódnak, és minél pregnánsabbá válik a transzdiszciplináris természete, annál kevésbé lesz kontúros a saját terepe, mondjuk a kortárs táncszínházi vagy független színházi szcénához viszonyítva.<sup>32</sup> S ezért kezelik olykor még ma

---

reg Frakció terroristájaként ismertté vált Gudrun Esslinteről származó intertextusok.

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

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

<sup>30</sup> SALZMANN és DESI, *The New Music Theater*, vii.

<sup>31</sup> Uo., 4.

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



is helytelenül az opera fura melléktermékeként.

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>42</sup> Uo., 25.

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

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

#### *Reakció az operaszínház válságára*

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

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

<sup>43</sup> BETZWIESER, „Von Sprengungen...”, 156–157.

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

<sup>45</sup> BERHEIDE és STEBBINS, „Ambivalent Engagement...”, 6–7.

<sup>46</sup> BRUG, „Operarendezés ma”, 53.

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

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

---

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

<sup>48</sup> Uo.

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

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

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

---

<sup>50</sup> Uo.

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

<sup>52</sup> BRUG, „Operarendezés ma”, 51.



imperatívuszát a színpadi történetek „érthetőségének, hihetőségének és feltétlen igazságának” megvalósításában, azaz a (nem annyira történelmi és társadalmi, mint inkább) lélektani realizmus maradéktalan érvényesítésében határozta meg.<sup>53</sup> Az operaműfaj alapvetően nem realiztikus volta miatt világos ugyan Slavoj Žižek tézise az operának a pszichoanalízis megszületésével egyidőben történő haláláról, az opera és a pszichologizálás egymást kizáró voltáról,<sup>54</sup> azonban a rendezői színház gyakorlata (Claus Guth és Peter Mussbach munkássága különösen) ellentmond ennek, Felsenstein pedig számos nagyhatású produkcióval cáfolta meg. A szereplők belső motivációinak feltárására, az elhangzó és megtett dolgok logikussá formálására irányuló színészvezetés – Felsenstein előszeretettel használta a *Sängerdarsteller* (énekes színész vagy színész-énekes) kifejezést az *Opernsänger*rel (operaénekes) szemben<sup>55</sup> – még olyan közismerten problémás librettóval bíró műveknél is működőképesnek bizonyult, mint a *Fidelio*, és azóta éppoly közkinccsé lett, mint a művek előzetes filológiai megkutatása, dramaturgiai átvilágítása, lehető legpontosabb fordítása<sup>56</sup> és a produkciók koncepcionális előkészí-

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

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

<sup>55</sup> LANGER, „Musiktheater versus Oper...”, 112.

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

tése. A Komische Oper nyitóelőadásának, *A denevérek* a műsorfüzetében olvasható rendezői expozé az ábrázolt cselekményből kinövő zene és a zenével pontosan, művészi-  
leg érvényesen azonosuló ábrázolás szükségességéről ma már közhelyszámba megy,<sup>57</sup> háromnegyed évszázaddal ezelőtt azonban még „kopernikuszi fordulatként” hatott a zenés színházban megvalósuló drámai kifejezés maximalizálásának igénye.<sup>58</sup> Ugyanakkor a zenei megvalósítás mindenek elé helyezésének elutasítása, az opera reprezentatív, kulináris aspektusának való merev ellenállás<sup>59</sup> még jóval az után is vitákat gerjeszt, hogy az utolsó Felsenstein-rendezés, a *Kékszakáll lovag* az 1991/1992-es szezon végén

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

<sup>57</sup> Idézi: LANGER, „Musiktheater versus Oper...”, 109–110.

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

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

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

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

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

<sup>60</sup> HARTUNG, *Postdramatisches Musiktheater*, 9.

<sup>61</sup> Uo.

<sup>62</sup> Idézi: Uo., 87.

<sup>63</sup> BRUG, „Operarendezés ma”, 49.

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

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

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

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

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

<sup>66</sup> GUTH, „Tanuljunk meg csodálkozni”, 55.

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

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

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

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

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

<sup>70</sup> BETZWIESER, „Von Sprengungen...”, 153.

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

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

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

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

<sup>73</sup> WELLMER, „Das Musiktheater...”, 20.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>80</sup> KONWITSCHNY, „Eleven vagy holt színház”, 53.

<sup>81</sup> ASHMAN, „Internacionalistának...”, 54.

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

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

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

jelen ilyen irányú analízise céljából történik (mint Katharina Wagner *Lohengrin*jében, amely a rendszerváltás és az EU-s csatlakozásunk között eltelt másfél évtized politikai sikereire és társadalmi csődjére mutatott rá a dédpapa romantikus nagyoperáján keresztül, a kívülálló éleslátásával<sup>83</sup>), hanem a művek (gyakran elfeledett) jelenvalóságának szemléletessé tétele érdekében.<sup>84</sup> Mivel a mai rendezések gyakran követnek poszt-strukturalista impulzusokat, és (ha kimondatlanul is, de) a nézői tudat(osság) megváltoztatását célozzák, a színházat „nem pusztán a társadalmi változásokra adott reakcióként, hanem azok megelőlegezéseként” kezelik.<sup>85</sup> Daniel Kehlmann idézett vádja – a *Regietheater* mint a balos ideológia szánalmas mentsvára – ennek felismerésében gyökerezik, s ezért kapcsolja a szóban forgó törekvést a '68 utáni társadalmi mozgásokhoz.

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

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

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

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

<sup>85</sup> MÖSCH, „Geistes Gegenwart?“, 87.

<sup>86</sup> HELLER, „Korszerű operarendezés...”, 625.

<sup>87</sup> GUTH, „Tanuljunk meg csodálkozni”, 56.

<sup>88</sup> ASHMAN, „Internacionalistának...”, 55.

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

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

<sup>89</sup> HARTUNG, *Postdramatisches Musiktheater*, 148, 167–170.

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

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

<sup>91</sup> HARTUNG, *Postdramatisches Musiktheater*, 93.



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

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

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

### Bibliográfia

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

<sup>95</sup> BRUG, „Operarendezés ma”, 57.

<sup>96</sup> Uo.

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

<sup>92</sup> Uo., 172–177, különösen 173.

<sup>93</sup> A projekt ma már elérhetetlen honlapját idézi: Uo., 229.

<sup>94</sup> GUTH, „Tanuljunk meg csodálkozni”, 56.

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

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

## Határátlépések és új munkamódszerek Művészeti útkeresések napjaink zenés színházában

JÖRN PETER HIEKEL

### *Új megnevezések és stratégiák*

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

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

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

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

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

újabb zenés színház figyelemre méltó sokszínűségét jelzik.

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

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

---

ról az alábbiakban még részletesebben is szó lesz).

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

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



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

#### *Formátumok, helyek, térbeli mozgások*

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

deményezéseknek<sup>4</sup> úgy meghonosítaniuk a zenés színház új formáját, hogy az – a hangversenyszerű és a színpadi elem összekapcsolásának új módjaként<sup>5</sup> – egyszer majd minden tekintetben érvényre jusson a zenei életben? Ez már csak azért is kétséges, mert a művészet egyetemi szintű oktatása, néhány kivételtől eltekintve (amelyekre még röviden vissza fogunk térni), túlzottan is konvencionális utakon jár.<sup>6</sup>

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

<sup>4</sup> Közéjük tartozik a Daniel Ott és Manos Tsangaris ötlete nyomán létrejött Münchener Zenés Színházi Biennále.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> Idézi KOVACS, „Der Darmstädter Kongreß...”, 32.

<sup>11</sup> Uo., 31.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>17</sup> Ebben az egyszerűen „négyfelvonásos operának” titulált darabban, amely két lány

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

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

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

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

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

#### *A hangszeres előadók szereplővé válnak*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Azt az elképzelést, hogy a hangszerjátékosokat integrálni kell az események egészébe – és amely Stockhausen darabjában, a *Donnerstag aus LICHT*-ben (1978–80) korábban már megvalósult<sup>23</sup> –, következetesen képviseli, sőt ki is élezi Elena Mendoza *La Ciudad de las mentiras* című műve (2011–14). Ez a darab szoros együttműködésben született a szövegíró Matthias Rebstockkal, és bizonyos tekintetben folytatása a kettejük által tíz évvel korábban létrehozott zenés színházi műnek, a *Nieblának*. A költő, Juan Carlos Onetti szövegein alapuló újabb darab is úgy próbál elmesélni és elhíttetni velünk tartalmakat és történeteket, hogy fölébe kerelkedik a jó öreg operában megszokott kifejezési és elbeszéli szokásoknak, vagy legalábbis kibővíti őket, ami az ambivalenciák, utalások és jelentéssűrítések éppoly tömör, mint nyitott szerkezetéhez vezet. A szerzők számára a szokatlan vagy akár bizarr karakterek és helyzetek kibontakoztatása vagy legalábbis jelzése a fontos, s ehhez jön az egzisztenciális alapozás, vezérmotívumként pedig a kölcsönös félreértés. Mégis, a műben – mind a zenében, mind a szövegben, mind a rendezésben – művészi módon érvényesül egyfajta ugrásokkal teli elbeszélésmód, amely rendkívül élénkítően hat. És épp ez –

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

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

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

<sup>24</sup> Lásd Mendoza kommentárját a madridi Teatro Realban, 2017 februárjában lezajlott ősbemutató programfüzetében.

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

*Az együttműködések és munkakapcsolatok új formái*

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

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

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

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

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

Az ily módon leírt jelenségek spektruma, egyszersemind számos „composed theatre”-nek tekinthető kezdeményezés<sup>29</sup> közös oldala két alapvető szempont révén világítható meg. Elsőként említendő az opera erőteljesen kiforrott hierarchiákkal és gyakorlatokkal rendelkező intézményének az alternatívái utáni kutatás. Azon bevett gyakorlat al-

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

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

<sup>28</sup> REBSTOCK és ROESNER, szerk., *Composed Theatre...*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>35</sup> GOEBBELS, „»Ich wollte doch...“, 91.

<sup>36</sup> Uo., 93.

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

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

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

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

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

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

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

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

Az utóbbi kijelentés érvényes arra a futólag már említett zenés színházi projektre is, amely Philippe Manoury és Nicolas Stemann elmélyült kooperációjából született *Kein Licht* címmel (2011/2012/2017), és amely az „Ein Thinkspiel” műfaji megjelölést viseli. Jóllehet ez utal Elfriede Jelinek azonos című színművére, mégis a különböző színházi hagyományok köztes terébe vezető, tudatosan választott utat nem utolsósorban az is meghatározta, hogy az író a keletkezésfolyamat során további szövegekkel<sup>42</sup> járult hozzá a projekthez, így annak további fontos harcostársává vált. A *Kein Licht* különleges hatása a szintek sokféleségéből adódik. Markáns feszültségbe kerülnek egymással egyrészt az intenzív zenei élmény középpontja felé mutató centripetális erők – ezeket többek között az elektronikus zene lélegzetelállítóan virtuóz szakaszai, valamint az operaszerű éneklés és hangszerjáték képviselik –, másrészt a centrifugális erők, amelyek messzire vezetnek mindentől, ami a hagyományos opera égíse alatt elgondolható. A mű nagy része abszurd színdarab, egyben videóinstalláció. Moderátorként a zeneszerző is feltűnik benne, hogy maga adja meg azon gondolati ösztönzések egy részét, amelyeket az alcím sugall (korántsem csupán ironikus dimenziót jelezve). A darab formájának, narratív technikájának és tartalmának konvergenciájáról szóló bevezető esszéjében Manoury a következőket írta (egszersmind szép magyarázatot is adva arra, miért övezi oly széleskörű lelkesedés újfajta megnevezések kidolgozását a mai zenés színházban):

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

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

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

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

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

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

### *Emfatikus új kezdeményezések*

Impozáns a sora azoknak az alkotóknak, akiknek ösztönzésére a 20–21. század zenéjében bizonyos művek abba az irányba fordultak, hogy a zene mellett egészen újfajta természetességgel jussanak lehetőséghez a (zenés) színház más rétegei, s ezáltal esetenként a műalkotás-jelleg is kérdésessé váljon. Közéjük tartoznak egyes zeneszerzők mellett<sup>45</sup> olyan színházi rendezők, mint Christoph Marthaler, Christoph Schlingensiefel vagy René Pollesch, akárcsak az olyan szerzői közösségek, mint a Rimini Protokoll vagy a She She Pop. A konkrét megvalósításra tett változó művészi kísérleteknek az a korábban már kiemelt elgondolás áll a középpontjában, hogy a vizuális és/vagy a performatív réteget is a kompozíció szerves elemének tekintsük, ne csak valami kiegészítésnek, s ily módon másképpen súlyozzuk ezen elemeket. Ez esetenként akár azt is jelenti, hogy a zenei oldal csak a közös próbák során rögzül. Az 1975 és 1985 között született nemzedék egyes művei alapján azonban megfigyelhető, hogy a nem zenei elemek beemelése, ami korábban kivételes – olykor ironikusan megalapozott – dolognak számított, időközben egyenesen megkerülhetetlen kiindulóponttá vált. A zene, a szöveg, a kép és a cselekmény közötti kapcsolatok ma sok esetben oly sokrétűek, hogy a régi hierarchiák még ingatagabbakká válnak, vagy akár teljesen meg is szűnnek. Időnként érvényesül a „műalkotás-jelleg felszámolásának” még viszonylag fiatal hagyománya is, amely aligha érvényesíthető a zenés színház egészére (hiszen szinte valamennyi eddig említett darab „műnek” is tekinthető). Annak a nyomatékknak a szemléltetésére, amely

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



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

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

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

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

Travis Just hivatkozik is Polleschre és Jean-Luc Godard-ra. Referenciaként kifejezetten Godard egy mondatát emeli ki: „Nem politikai filmek készítéséről van szó, a cél az, hogy a politika módján készítsünk filmeket.”<sup>47</sup> Az „Object collection” esetében a politikai eme szemléletének háttérében olyan felfogás áll, amelynek a résztvevők együttműködésében, valamint az elemek összekapcsolásában érvényesülő esetlegesség és nyitottság a tárgya. E felfogásmód – a maga politikai, illetve a világgal kapcsolatos dolgokról alkotott sajátos szemlélete miatt – nemcsak Heiner Goebbelst és Manos Tsangarist juttatja eszünkbe, hanem más kortárs európai zeneszerzőket – például Mathias Spahlingert<sup>48</sup> – is, a véletlenszerű integrálásának tényleges módja miatt pedig leginkább talán John Cage-et. Eközben még határozottabban, sőt kiélezettebben – és a Cage számára oly fontos, spirituálisan megalapozott művészetfelfogástól egyértelműen eltávolodva – jut szóhoz a nem-koncentrált, a nem-tökéletes momentuma. A zenés színház nagy része hajlamos lázadni a műalkotás-jelleggel szemben. Ennek szellemében írja Kara Feely:

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

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

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

következetesen következetlenül játszana?<sup>49</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

### „The New Discipline”

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

és ezzel a letapogató procedúrával szokatlan hangzásokat keltett.

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

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

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

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

<sup>53</sup> Uo., 215.

<sup>54</sup> Uo.

nük mondottakat nem nehéz Jennifer Walshe kompozícióihoz kapcsolni, még ha egyes darabjai ugrásokkal teliek, és – iménti szavaihoz hasonlóan – sok érvényben lévő hierarchikus struktúrát kereszteznek is. Itt azonban nemcsak az új munkaközösségek létrehozására esik a hangsúly, hanem még inkább a médiumok és előadásformák kiélezett, inkoherenciát teremtő kapcsolatára. Ilyen például az Arditti Vonósnégyessel közösen előadott darab, az *Everything is important* (2016) a vokális performanszal, a filmrészletekkel és a csellista táncbetéteivel. Már a programadó cím is jelzi, hogy a jól ismert hierarchiák feloldásáról van szó, ehhez pedig a legnevesebb kamarazenei műfaj teremti meg a legalkalmasabb hátteret. Amikor Jennifer Walshe 2002-ben először jelent meg tanárként a darmstadti nyári kurzusokon, az abszolút zene hagyománya ellen irányuló gondolatai szenzációt keltettek – ugyanakkor némileg meg is osztották a jelenlévőket. Azóta persze rég a kortárs zene egyik vezető alakjává vált, s egyértelműen ekként ítélik meg egész Európában (pontosabban a kortárs zene egyik gyarapodó szegmensén belül, nem úgy az állami vagy városi fenntartású koncerttermek jó részében). Ez a megítélés ugyanakkor érinti a 20. és a kezdődő 21. század nagyon is fontos hagyományát képező, a zenének a művészetek szövédéjében elfoglalt helyéről alkotott felfogást. E felfogás szerint, amely egyre nagyobb teret nyer a legújabb zenés színházban – és amelyet gyakran hasonlítanak a Marcel Duchamp által oly nyomatékosan hirdetett nem-retinális képzőművészet példájához<sup>55</sup> –, a zene nem csupán a fülnek szóló művészet.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### *Túl a lázadáson*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

**Fordította: Csobó Péter György**

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

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

CLEMENS RISI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

ját nevezem az opera sajátos performatív dimenziójának.

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

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

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

tó gesztusok és beszédaktusok ismert reper-toárjáról.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Fordította: Kékesi Kun Árpád**

## Porcheria tedesca és eurotrash, avagy mi a mű?

SERGIO MORABITO

A Gluck-féle *Orfeusz* francia változatának bemutatója<sup>1</sup> lehetőséget kínál arra, hogy egy konkrét eset segítségével kérdőjelezzük meg azt a fogalmat, amelyre a zenés színházról folyó aktuális diskurzus előszeretettel hivatkozik, anélkül azonban, hogy számot adna annak előfeltevéseiről: ez a fogalom a „mű”, illetve a sokat emlegetett „műhűség” [Werk-treue], amelynek elárulásában oly sok színházcsinálót vétkesnek tartanak.

A vita gyakran a pusztá vélemények és ízlésítéletek bűvkörében marad, mivel izolálja a rendezést a zenés színházat alkotó egyéb paraméterekkel való kölcsönhatásaitól és azok történelmi változásától. Így funkciója kiismerhetetlenné válik. A következőkben szeretném felvázolni azokat a kultúr- és színház-történeti összefüggéseket, amelyekből az operarendezés jelensége mai értelmét nyeri.

Az *Orfeo ed Euridice* ősbemutatójára 1762-ben, a bécsi Burgtheaterben került sor, az olasz nyelvű librettót Ranieri de' Calzabigi készítette Christoph Willibald Gluck zenéjéhez, a főszerepet Gaetano Guadagni alt kasztráltra írták. A szerzők, akikhez soroljuk oda a költő és a komponista mellett a koreográfus Gasparo Angiolinit is, operareformjuk szándékait kívánták modellezni az előadás-sal. Projektjük törekvését többek között az is dokumentálja, hogy egy kultúrpolitikai vezető, a bécsi „látványosságok főintendánsa”, Giacomo Durazzo gróf kezdeményezésére és anyagi támogatásával megszervezték a partitúra kiadását. Az esemény jelentőségét mutatja, hogy olasz operapartitúrát ekkor már 125 éve nem nyomtattak.

<sup>1</sup> A bemutató 2009. július 27-én volt a stuttgarti Staatsoperben. Karmester: Nicholas Kok. Rendezés és koreográfia: Christian Spuck.

A fenti tény okozta meghökkenés kérdésfelvetésünk lényegéhez vezet. Figyelmünket a „dolgok rendjének”<sup>2</sup> egészen más állására irányítja a 17. és a 18. század zenés színházában, amelynek utóhatásai messze a 19. századba is elérnek. Teljes joggal datálják a 19. század elejére annak a folyamatnak a kezdetét, amely során az operarepertoár ma is jórészt kötelezőérvényű kánonja kialakult; azt ugyanis rendszerint figyelmen kívül hagyják, hogy a 17. és 18. század operaszínpadai relatíve stabil repertoárral bírtak. Ezt azonban nem partitúrák határozták meg, hanem – és ez csak a késő 19. század nézeteinek fogságában rekedt fül számára hangzik paradoxonnak – az alapanyagok és a librettók. A librettók önálló, Itáliában kifejezetten privilegizált irodalmi-színházi formát képviseltek („drammi per musica”). Egy opera komponálása mindig a színreviteli folyamat részeként és annak keretei között zajlott. Célja egy kanonikusnak tekinthető „klasszikus” szöveg vagy szüzsé aktualizálása volt a zene médiumán keresztül.

Az a kifejezés, hogy „rivestire i versi di note” („egy költeményt zeneileg [új] köntösbe öltöztetni”), amellyel a komponisták feladatát írták le, világosan mutatja, hogy a zenét a díszítőművészetek közé sorolták. Minden operaszervező a kiválasztott (vagy megrendelt) librettók lehető legmodernebb, ha nem is a legdivatosabb, de mindenesetre a lehető legsikeresebb zenei „köntösbe” öltöztetését ambicionálta. Megszokott volt a többszöri megzenésítés, különösen a sikerdarabok esetében: egy sikerlibrettó (úgy mint Metastasio

<sup>2</sup> Utalás Michel Foucault *Les mots et les choses* (1968) című könyvére, amely németül *Die Ordnung der Dinge*, magyarul *A szavak és a dolgok* címen jelent meg. [A fordító megjegyzése.]

*La clemenza di Titó*<sup>3</sup>) vagy sikerszüzsé (például az *Armidé* Tasso alapján vagy az *Orlando Furioso* Ariostótól) feldolgozásainak száma egy-egy operaklasszikus manapság tartott új bemutatónak számához mérhető. S akkoriban a komponisták a megzenésítésekkel éppúgy versengtek egymással, ahogy a kortárs színházban a rendezők a színrevitelekkel.

A partitúrákiadást nem csak az tette szükségtelemmé, hogy az előadások időben szűkre szabott szériáihoz az autográf mellett egy-két kézzel másolt példány teljes mértékben elegendő volt. Ideális esetben a zeneszerző a rendelkezésére álló apparátus, természetesen főleg a szerződöttetett „compagnia di canto” (énekestársulat) egyéni készségeit oly mértékben tudta növelni és kiaknázni, hogy egy újbóli előadás, megváltozott személyi feltételek mellett, szinte értelmetlennek, sőt lehetetlennek tűnt.

Franciaországban kétségkívül az volt a szokás, hogy minden az Académie Royale de Musique-on és a párizsi királyi operaházban előadott opera partitúráját kiadták. Ennek azonban nem művészeti okai voltak elsősorban, és előadásgyakorlati megfontolások sem játszottak benne szerepet, ahogy terjesztéstechnikai, szerzői jogi vagy kereskedelmi szempontok sem. Ezen kiadványokban – akárcsak az olasz opera korai időszakából származó néhány kiadásnál – a hangsúly a fejedelmi, illetve abszolutisztikus dicsőség dokumentálására esett. Éppúgy, mint azoknál a hatalmas főliánsoknál, amelyekben a körmenetek és álarcosbálok mellett egy-egy kiemelt és állami esemény okán rendezett tűzijátékot is „megörökítettek”, hogy így biztosítsák amilyen diadalmas, éppoly múlt-köny látványuk időtlen vagy inkább időn kívüli jelentőségét.

Eklatáns példa az olasz opera korai időszakából Monteverdi *Favola d’Orfeó*jának par-

<sup>3</sup> Az 1734-es, Antonio Caldara által komponált ősbemutató után mintegy ötvenszer zenésítették meg, többek között Gluck és Mozart.

titúrákiadása 1607-ből, amely a mantovai udvarban volt hívatott emelni a hercegi munkaadó esküvőjének fényét. A gazdagon felszerelt instrumentárium elősorolása semmiképp nem tekinthető a reprodukcióra vonatkozó utasításnak, arról ugyanis, hogy pontosan hogyan kell alkalmazni ezeket a hangszereket, a kotta nem árul el semmit. Ellentétben a modern értelemben vett partitúrákkal, a 17. és 18. század partitúrákiadásai egyáltalán nem, vagy legalábbis nem elsősorban a dokumentált esemény megismételhetőségét akarták biztosítani; céljuk sokkal inkább a diadalmas utolérhetetlenség kihirdetése volt. Mintaszerű megvalósításként, nem pedig normatív szöveggént kell értelmeznünk őket.

Hogy ez a szemlélet még Gluck számára is messzemenően kötelező volt, azt az általa lebonyolított *Orfeusz*-előadások története mutatja. Az eredeti (kinyomtatott) partitúra ugyanis egyik esetben sem bír normatív érvényességgel.

– Az 1769-ben, Pármában egy Habsburg esküvői ünnepség keretében tartott előadásokhoz az opera három felvonását egybe vonják össze, és egy prologus, illetve két másik egyfelvonásos után adják elő, amelyek zenéjéhez Gluck szinte kizárólag már rendelkezésre álló anyagot szerkeszt át. A főszerepet Giuseppe Millico szoprán kasztráltra transzponálják és bővítik, a hangszerelést a helyi zenekari viszonyokhoz igazítják, a hangszeres szólamokat néhol egyszerűsítik, vezetésüket és artikulációjukat részben átdolgozzák.

– Ezután Gluck 1774-ben Párizsban mutatja be az operát egy összesen 10 számmal kibővített és teljes mértékben átdolgozott változatban, amelynek címszerepében a tenorista Le Gros brillírozik.

– Bizonytalan, hogy Gluck még közreműködött-e az olasz nyelvű, mindazonáltal a párizsi változat zenei anyagát integráló vegyesváltozatban, amelyet még életében, 1781-ben Valentin Adambergerrel a címszerepben (Mozart Belmontéja, tehát tenor) adnak elő Bécsben.

A *Paride ed Elena*-partitúra Bragança hercegének címzett dedikációjában Gluck óva int a szerző által nem hitelesített előadástól, mondván, „a zeneszerző jelenléte az ilyen jellegű zene előadásánál úgyszólván olyan szükséges, mint a nap léte a természet alkotásai számára”.<sup>4</sup> Még ha ily módon zenés színházi koncepciójának újszerűségét kívánja is hangsúlyozni, e posztulátum egyáltalán nem kivételes. Minden *scritturának* (egy opera megkomponálására szóló megbízásnak) magától értetődő részét képezte, hogy a zeneszerző vállalta a betanítást és az első három előadást csembaló mellől vezette. S egészen a 19. századig csak akkor számított hitelesnek egy opera felújítása, ha zeneszerzője jelen volt az újra-betanításnál. Nem azért, hogy biztosítsa partitúrája mai értelemben vett „lehető leghűségesebb” megvalósítását, hanem épp ellenkezőleg, hogy elvégezze a szükséges „aggiustamenti”-t, azaz a megváltozott előadásfeltételekhez való igazítást: elvégre mind a szerződtetett énekeseknek,<sup>5</sup> mind az adott színházi vállalkozás helyi művészi és technikai erőforrásainak a lehető legoptimálisabb módon kellett megmutatkozniuk. Ez a munka természetesen a zenei anyag felfrissítését is implikálta. A még teljes mértékben barokk benyomást keltő, 1762-es olasz *Orfeótól* a már szinte klasszicista, egyes momentumaiban a romantikát is megelőlegező, 1774-es franciás *Oprhéé*-ig tett lépés nyilvánvalóan mutatja ezt: Beethoven, Weber, Berlioz ezt vitték tovább. Következésképp, a fentebb idézett dedikációs szövegben Gluck a tényleges és egyedül érvényesen megítélhető „műként” az általa betanított és vezetett előadást, vagy ahogy színházi emberek mondják, azt az „estét” határozza meg.

<sup>4</sup> Lásd Roland TENSCHERT, *Christoph Willibald Gluck: Der grosse Reformator der Oper* (Freiburg: Otto Walter, 1951), 184.

<sup>5</sup> „vestire ben la primadonna” – azaz „öltöztessék jól a primadonnát”!

Természetesen, mint minden reformtörekvés, Glucké is utópisztikus horizontot kíván. A *Paride ed Elena*-partitúra dedikációjában azzal indokolja az *Alceste*-partitúra korábbi kiadását, hogy remélhetőleg „olyan követőkre talál, akiket a már szabaddá tett úton egy felvilágosult publikum buzgó tetzésnyilvánítástól tüzelve, az olasz színházban kialakult visszáságok felszámolására és a lehetőségekhez mért tökély elérésre sarkall majd”.<sup>6</sup> Gluck tehát az egész operarendszer reformját célozza meg, annak érdekében, hogy operáit megfelelő színvonalon adják elő. És az a meggyőződés, hogy érett műveiben a „természet hasonmását” hozta létre, arra nézvést is biztosítékot jelentett, hogy a távolabbi jövőben sem lesznek divatoknak vagy ízlésváltozásnak kiszolgáltatva.<sup>7</sup> Ezzel a korban egyedülálló zeneszerzői ön- és küldetésstudattal Gluck az örökérvényű művészeti kánon polgári eszméjét előlegezi meg, s igényt is formál, hogy a részévé váljék. A két paradigma – a komponista mint klasszikus szöveg szerzője és a komponista mint „uomo di teatro”<sup>8</sup> – Gluck fiziognómiájában minden esetben élesen megnyilvánuló ellentmondásos kapcsolatba lép egymással. Ez teszi őt vizsgálódásunk szempontjából érdekessé, és ez vezet el minket ahhoz a diszkrpanciához is, amely egyrészt egy szöveg zenei megformálásának Gluck által – nem utolsó sorban a partitúradírással – előírt egyedi sajátossága, másrészt az általa gyakorolt, barokkosan ártatlan paródiapraxis (vagyis a már létező anyagok állandó „újrachasznosítása”) között feszül. A jelenben álló és arra reagáló gyakorlati színházcsináló (s nem az operareform teoretikusa és utópistája) számára kevésbé az írott partitúra az unikális, mint in-

<sup>6</sup> TENSCHERT, *Christoph Willibald Gluck*, 183. (2. jegyzet)

<sup>7</sup> Az anonim *Mémoires secrets* alapján, London, 1778, 9. kötet.

<sup>8</sup> Még az idős Verdi is így jellemezte magát, hogy kivédje a „gran compositore” bókot.

kább a benne különálló „építőkövek” egy adott *mise en scène* keretében összeálló (ideiglenes) konstellációja. Természetesen, leginkább egy nagy sikert követően, egy bemutató is modelljellegűvé léphet elő, amelyen keresztül a feldolgozott anyag tartósan rögzül. Rendszerint azonban még ezek „felezési ideje” sem sokkal hosszabb, mint a 20. vagy 21. század egy-egy kimagaslónak tekintett színreviteléé: a tér- és időbeli távolság növekedésével gyorsan mítosszá halványulnak.

Ezért visz félre a „műhűség” újra és újra elhasznált fogalma. A partitúra fölött ülve elfeledteti az operaszerző valódi „művét”, nevezetesen egy (akkori) kortárs zenés színházi est megalkotását. A zeneszerző lényegében színházcsináló volt, akinek egy meghatározott szöveg követelményeinek megfelelően, a többi résztvevő művésszel és művészeti ággal párbeszédben, adott intézményi keretek között és egy korlátozott időintervallumon belül kellett előadást létrehoznia.

Ma a zeneszerző már nem színházcsináló. Egy 19. században indult, maguk a komponisták által ösztökélt és egyelőre visszafordíthatatlan folyamat során szerzővé vált. Vele együtt mintegy a partitúra is frontot váltott: a 19. század vége óta a kiadó és a forgalmazás nemzetközisége (f)elsőbbiséget élvez a partitúra egyes színházak általi megvalósításával szemben – legyen az akár az ősbemutató színháza. Ami a maga idejében egy átmeneti esemény dokumentációja volt, az autoritatív szöveg státuszát nyerte el visszamenő hatállyal: egy klasszikus szöveg vagy librettó partitúrákban rögzített, éppen aktuális zenei interpretációi dermedtek „klasszikus szöveggé.” Ez azonban azt is jelenti, hogy önmagukban nem képesek biztosítani a színház jelenre vonatkozását, saját színpadi interpretációra szorulnak.

A kortárs művészetként értett színház pusztán reprodukciókból, legyenek bármennyire jól kivitelezettek is, nem nyer relevanciát. Ezért a mai operaprodukciók alkotói csapatában a zeneszerző képviselőjének sem-

miképp sem a karmester tekinthető. Alapvető fontosságú funkciója teremtő művészként, színházcsinálóként a mai zenés színházban (ahol a repertoáron ritka kivétel az ősbemutató) a rendezőre szállt át. Az ő feladata, hogy megtörje a partitúra (polgári kultúraiparban) ritualizált és (az úgynevezett klasszikus zenei piac által) kommercializált reprodukciójának automatizmusait, hogy újra kortársivá tegye azt.

Hogy egy színházi esemény mely részeit tekintjük kötelező érvényű állandóknak, és melyek számítanak változtathatóknak és megújíthatóknak, folyamatos és lezárhatatlan történelmi változás függvénye. Az a tény, hogy a műfaj történetének nagy részében nem egy opera megkomponálását fogták fel a „műként”, hanem annak kortárs és korszerű teatralizálását, óvatosságra kell intse mindazokat, akik „élő múzeumként” akarják elzárni az operajátszást jelenének produktív energiáitól, és egy elavult esztétikához kötik. Azokat, akik számára már nem fontos a zenés színház művészet jellege – mindazon kockázat, apória és bukás miatt, amelyet ez a szemlélet szükségszerűen magában hordoz –, és a kényelmes iparosmunka-reprodukciókat védelmezik.

Ezért nem is lehet másképp: a rendező munkája – mint minden kortárs művészet – mindig vitákra és ellenvetésre ad majd okot. Nem véletlenül emlékeztet a renitens, a zene szigorúan kiszolgáló, kísérő, díszítő szerepének elfogadására nem hajlandó zeneszerzők körül forgó 18. századi vita az úgynevezett rendezői túlkapásokkal szembeni mai érvekre. Mindenesetre a rendezők semmivel sincsenek nagyobb biztonságban a vádakkal és becsmérlésekkel szemben, mint 17., 18. vagy 19. század eleji zeneszerző kollégáik.

A „porcheria tedesca”<sup>9</sup> csacsisága a „eurotrash”<sup>10</sup> címkében talál visszhangra a jelenben.

*A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Sergio MORABITO. „Porcheria tedesca und Eurotrash oder Was ist das Werk?”, Musik & Ästhetik 14, 53. sz. (2010): 73–78.*

**Fordította: Szabó-Székely Ármin**

---

<sup>9</sup> A „német disznóság” az, amit Mozart művelt Metastasio *La Clemenza di Tito* című librettójával Mária Ludovika császárné szerint.

<sup>10</sup> Az amerikai operakritika szóhasználatából elterjedt dehonesztáló minősítés az európai rendezői színház felfogásában létrejött opera-színrevitelekre, amelyek szerintük nem tanúsítanak mű- és műfajhűséget. [A fordító megjegyzése.]



## Az operaénekes színészi munkája Sztanyiszlavszkij és Felsenstein hangos olvasása

GERÉB ZSÓFIA

Amikor tanulmányom előkészítéseként kezembe vettem Sztanyiszlavszkij és Felsenstein vonatkozó írásait, azzal a megnyugtató, egyben nagyon is nyugtalanító ténnyel találtam magam szembe, hogy az operaénekesek színészi munkájáról ugyanazt gondolják, amit én. Négy év tanítás után rádöbbsentem, hogy egyfelől bizonyos dolgokra magamtól jöttem rá, még ha a rendezőként kemény munkával megszerzett, Székely Gábor képzése alatt elsajátított eszközökből dolgozom is, amelyek érvényesek és adaptálhatók az operaénekesek képzésére is – ez a megnyugtató. Másfelől, száz év alatt alig változott valamit az operaénekesek (elsősorban a diákok) és velük együtt az opera szakmai és befogadói szcénájának elképzelése arról, hogy mi a feladata egy énekesnek mint színésznek – ez pedig a nyugtalanító.

Módszertanilag ezt a zavarba ejtő élményt használok szerkezetként a *Stanislavski on Opera* címmel megjelent könyv és Felsenstein *Új zenés színjáték* című művének feldolgozása kapcsán. Mindkettőjüket erős szálak kötik az operához: Sztanyiszlavszkij színészi, rendezői, tanári munkássága mellett képzett operaénekes is volt. A könyv azt az időszakot írja le – ez esetben egy „valós” tanítvány szemszögéből –, amikor Sztanyiszlavszkij a Bolsoj Színház Operastúdióját vezette, nagyjából 1918 és 1924 között. A stúdió aztán 1924-től Sztanyiszlavszkij Operastúdió, majd 1926-tól Sztanyiszlavszkij Operastúdió-Színház néven működött. Felsenstein 1947-ben alapította meg a Komische Oper Berlinit, amelynek haláláig, 1975-ig intendánisa volt. Tőle származik a német „Musiktheater” kifejezés, amely kifejezetten az operát („Oper”) hivatott helyettesíteni, aláhúzva a

műfaj színházi jellegét. Sztanyiszlavszkijt és Felsensteint sorvezetőnek használva, illetve saját tapasztalataimmal és példákkal kiegészítve végigveszem azokat az alapvetéseket, amelyek elengedhetetlenek az operaénekesek színészi munkájához. Látni fogjuk, mennyire hasonlít ez a prózai színészekéhez, és sok tekintetben mégis mennyire megkülönbözteti a műfaj és a technika sajátossága.

Fontos megjegyezni, hogy azokkal a tapasztalataimmal és megfigyeléseimmal tudok csak dolgozni, amelyeket saját tanári tevékenységem során szereztem – ilyenformán kizárólag a németországi körülményekre tudok reflektálni. Érintőlegesen ismerem a magyarországi és más külföldi gyakorlatot is, de mivel ismereteim másodlagos forrásból származnak, nem bocsátkozom fejtegetésekbe ezekkel kapcsolatban.

*Mi a „Rendszer”  
az operaénekesekre vonatkoztatva?*

### *I. Test*

A „Rendszer” logikusan a munkaeszközből, tehát a testből indul ki. Az énekesek számára a prózai színészek feladatain túl a hangszert is jelenti a testük. Sokkal érzékenyebbek, sokkal jobban figyelnek rá. Az előadó feladata a teste fölötti teljes kontroll és tudatosság megszerzése, annak megfelelő állapotba hozása a karakter számára. Ezt elsősorban relaxációs és koordinációs gyakorlatokkal éri el. Miért van erre szükség? „A színészek a színpadon sokszor félnek attól, hogy a közönség unatkozni fog, ha nincs elég gesztikulálás és ezért rengeteg érzelmen mennek keresztül. De a végeredmény véletlenszerű

és vacak.”<sup>1</sup> Rengeteg járulékos, nem a karakterhez, hanem az előadóhoz tartozó „civil” mozgás történik, amelyeknek ezáltal semmilyen jelentése nincs. Mindez zavaró, és arról árulkodik, hogy az előadónak nincs teljes kontrollja a teste fölött: fölösleges energiapazarlás. Az operaénekeseknél ez fokozottan igaz. Nemcsak a kiirthatatlan manírok vannak jelen, hanem az énektechnikát „megsegítő”, lényegében azonban szükségtelen mozgások, amelyek sajnos hamar automatizmussá válnak. Ennek tudatosítása az első lépés. A relaxáció arra való, hogy csak olyan mozgások jöjjenek létre, amelyek mögött jelentés, valós szándék, impulzus van. Ehhez tehát meg kell szabadítani a testet mindenfajta akarattalan, tudattalan feszültségtől. Az énekeseknél ez azért bonyolultabb, mert a hang megszólaltatásához izommunkára van szükségük; a teljes ellazulás lehetetlenné tenné az énekhang produkálását. Ám vannak olyan helyzetek, amelyekben a karakter teste teljesen el kell lazuljon – például a haláljelenetekben, amelyek gyakran hosszú percekig is eltartanak az operaszínpadon. Természetesen senki nem várja a haldoklás naturalista ábrázolását, és a néző is absztrahál a „játékszabályoknak” megfelelően, mégis ezen szabályrendszeren belül hitelességet, igazságot várunk el az előadótól. Ilyen helyzetekben fontos az énekesnek szétválasztania a „munkaizmok” aktivitását az összes többi izom működésétől, amelyeket képes kell legyen ellazítani és kontrollálni. Különösen fontos odafigyelni az énekesek testében jelentkező akarattalan megfeszülésekre – például a nyak és a vállak területén –, mert ideális technika mellett ezeknek nem sza-

badna láthatóan megfeszülniük. A „jó” technika gyakorlatilag láthatatlanná kell tegye az éneklés folyamatát a testen. Valójában sokkal kevesebb olyan pozíció van, amelyben „nem lehet énekelni”, mint azt az énekesek gondolják. A nyak és az állkapocs szabad mozgása, illetve a fülek szabadon hagyása (jelmeztechnikai szempontból) fontos, de minden más elképzelhető.

## II. Jelenlét

Röviden szót kell ejtenünk a mágikusan hangzó színpadi jelenlétről. Szeretjük azt gondolni, hogy ez veleszületett képesség – mint a tehetség –, és vagy van, vagy nincs egy adott előadónak. Ez mindaddig működik is, ameddig nem kell „tanítani”. S persze rengeteg gyakorlat létezik a fejlesztésére. A magam számára a következőképpen redukáltam a színpadi jelenlét fogalmát: koncentráció + állandó éberség. Egyszerre kell összpontosítani a karakter céljára, szándékára az adott pillanatban, és érzékenynek, felvevőkésznek lenni a kollégákra, a színpadelemekre, illetve énekesként a karmesterre. Ennek igényét számos formában, ám lényegileg ugyanúgy megtaláljuk szinte minden fontos színházi iskolában. Sztanyiszlavszkij ennek edzésére különösen alkalmasnak találta a vívást, hiszen egyszerre kell a saját célunkra koncentrálni és éberén reagálni a partnerre/ellenfélre. A probléma csak az, hogy ma már ritkán szerepel a sillabuszban vívás. A színpadi jelenlét edzésére érdemes inkább – sok más gyakorlat mellett – az improvizációt mint általános, de variálható formát alkalmazni. Az improvizáció sokáig a prózai színészeknél is ritkán került elő az intézményes oktatásban, az operaénekeseknél pedig szinte soha. Nem véletlenül, ugyanis az operaénekeseknek egy-egy előadás során ténylegesen a nullához konvergáló tere van az improvizációra – legalábbis, amit klasszikus értelemben értünk improvizáció alatt: hogy más szöveget, más dallamot énekeljenek. A koloratúrák ilyen

<sup>1</sup> Constantin STANISLAVSKI és Pavel RUMYANTSEV, *Stanislawski on Opera*, szerk. és ford. Elizabeth Reynolds HAPGOOD (London–New York, Routledge, 1975), 4. A tanulmányomban szereplő minden idézetet a saját fordításomban közlök – G. ZS.

pillanatok, ám legtöbbször ezek is a karmesterrel előzetesen egyeztetett, bepróbált anyagok, illetve a recitativók (a seccók) adhatnak még némi ritmus-, de nem szövegbeli szabadságot. Lényegében tehát szinte sohasem kell improvizálni az énekeseknek. Pedig a koncentráció és állandó éberség kell legyen az előadó – és így az operaénekes – standard állapota, amikor színpadra lép. Teljesen függetlenül attól, hogy nagyon is rögzített és bepróbált anyagot interpretál vagy sem.

### III. Miért mondom, mit mondok, hogyan mondom?

#### 1. Miért?

Szándékosan felcseréltem a kérdések szokványos sorrendjét (mit, miért, hogyan), mert ezzel is erősíteni szeretném a gondolatot, hogy a szándék tisztázása kell legyen az interpretáció legfontosabb mozzanata. „Opera szép éneklés nélkül lehetetlen. De a szép éneklés csak akkor szép, ha közben szükségszerű emberi kijelentés. Minden más csak hangok létrehozása. De nem éneklés” – mondja Felsenstein egy vendégjáték során készült tévéinterjúban rendkívül komoly arccal.<sup>2</sup> „Tegyétek szabállyá magatoknak: egyetlen hangot sem szabad cél nélkül énekelni” – így pedig Sztanyiszlavszkij.<sup>3</sup>

Ugyanezt a gondolatot színészekre vonatkoztatva először Székely Gábortól hallottam: addig ne szólaljon meg a színész, ameddig nem született meg a szándék a mondat mögött. Emlékszem, mennyire revelatívnak, mégis egyszerűnek és logikusnak találtam ezt a megközelítést. S a mai napig a fülemben cseng Székely hangja, amikor valami vak-

merő, ámde nem egészen végiggondolt koncepciót, ötletet prezentáltunk: „Miért, miért, miért?” Megvolt a szabadságunk akármilyen koncepcióval előállni, de csakis abban az esetben, ha azt következetesen meg tudtuk indokolni. A *miért?* hamarosan egy színháztechnikai egzisztenciális kérdéssé vált számomra, és ugyanez a kérdés kötelező érvényű az előadókra is. Miért pont azt mondja/éneklé a karakter? Ne vegyük magától értetődőnek, hogy épp azt a bizonyos szöveget, épp arra a dallamra kell énekelni. Segíteni szokott a kérdés: miért nem mond valami mást? Az operaénekesnek nehezebb friss szemmel ránéznie a zenei anyagra, mint egy prózai színésznek a szövegre. Számos áriát épp a zeneiség könnyebb megjegyezhetősége, illetve tömegkulturális használata miatt sok néző is kívülről tud, de prózában is vannak a túlinterpertáltságuk miatt frissen nehezen mondható monológok (lásd a *Hamletet*). Ilyen esetekben különösen fontos előadóként megválaszolni a kérdést: miért kezdek el egyáltalán énekelni? Ha csak a szép hangok produkálásáért, akkor nem érdemes. Ha az előadóban nincs meg a *szükségszerűség* valami konkrétan a kifejezésére, akkor bennem sem lesz meg hallgatóként a szándék, hogy azt meghallgassam. Ez azonban a vokális zene esetében azért trükkös, mert sokszor sem az előadóban, sem a befogadóban nem tudatosul. A néző/hallgató nem tudja megmondani, hogy bizonyos előadások miért voltak rá nagyobb hatással, mint mások. Az előadó pedig könnyen belesodródik a „go with the flow” érzésébe: egyszerűen csak megy a zenével, és ha mindezt „szép” hanggal teszi, akkor sokkal nehezebben fog lebukni, mint a prózai színész. Nála hamarabb meghalljuk, ha nem természetes, „fals” – gyakran használjuk ezt a valójában zenei kifejezést – a mondat, a hangsúly. Ráadásul a prózai színész megengedheti magának azt a „luxust”, hogy valóban akkor szólal csak meg, amikor ott van a szándék. Nem hajtja őt egy külső tempó: az énekes-

<sup>2</sup> *Das Porträt: Walter Felsenstein*, 1965.02.18. SWR-Retro Abendschau, , lásd [itt](#), hozzáférés: 2023.06.14.

<sup>3</sup> STANISLAVSKI ÉS RUMYANTSEV, *Stanislawski on Opera*, 22.

nek tovább kell énekelni, akár ott van a szándék, akár nincs. A végeredmény tekintetében azonban mindkettőjüknek el kell jutniuk arra a pontra az előadás során, hogy adott időben, adott tempóban legyenek képesek a szándékot és ezáltal a (zenei) mondatot létrehozni. Ezért szokás prózai előadásoknál is azt mondani, hogy beállt a tempója, beállt a ritmusa.

### III.2 Mit?

A *dal*. Sztanyiszlavszkij az énekesek képzetét az operastúdióban – a fent leírt fizikai tréning mellett – műfajilag dalokon kezdte. Egy operarészlettel, mondjuk egy áriával szemben, egy dal esetében ritkán adott világosan a szituáció, a karakterről nem is beszélve. Mivel az anyag nem evidens, és általában kevesebb előadói hagyomány is rakódott rá egy-egy dalra, sokkal több lehetősége van az énekesnek a következőkben bemutatott lépéseket elvégeznie rajta, mint egy árián. A félév elején meg szoktam beszélni a diákokkal, hogy melyik az a három-négy darab (általában kevésre jut idő a szerény óraszám mellett), amellyel foglalkozni fogunk. Ezek leginkább áriák, duettek, s csak a legritkább esetben együttesek, tehát tercett és onnantól felfelé. Amikor az egyik diáknak feltettem a kérdést, hogy mivel szeretne foglalkozni, és említettem, hogy nyugodtan hozhat dalt is, meglepetten kérdezett vissza: „Dalt is lehet hozni? Azt hittem, ott nem kell *színészkedni*.” Visszakérdeztem: „De ha nem színészkedsz, akkor mit csinálsz?” „Hát, csak énekelek.”

*Elemzés.* A rendezőként legevidensebb, abszolút elengedhetetlen első lépés, tudniillik az elemzés, az énekesek felkészülési folyamatából legtöbbször teljesen kimarad. Gyakran kiderült, hogy nem tekintették relevánsnak a diákok. Nem arról van szó, hogy felkészületlenül jönnek, hanem hogy fel sem merült bennük, hogy behatóbban utánanézzenek a műnek. A műről alkotott tudásuk

legtöbbször a látott előadói hagyományokból átszüremlett, következésképp felületes ismeret. Az efféle passzív „megismerése” egy karakternek, még csak nem is szakmabeliként, sokkal könnyebben megtörténik az operában, mint prózában. Ki ne „ismerné” (bármenyire felületesen is) Carment, az Éj királynőjét, Rigolettót? „Minden művet, amelyet bemutatunk, a teljes ismeretlenség állapotába helyezünk vissza. [...] Elképzelhetetlen, hogy megrögzött előítéletek, pontatlan emlékek és hamis tanítások mit tudnak művelni.”<sup>4</sup>

Kontextus nélkül nem lehet énekelni, vagyis színészi munkát végezni. A karakter nem a semmiben áll, valami történt vele előtte, valami történni fog vele utána, de legfőképpen, valami kiváltja az adott áriát. Ehhez – az opera esetében, ahol elegendő információ áll a rendelkezésünkre – mint egy detektívnek, minden nyomot és tényt fel kell kutatnunk egy-egy karakterről, amelyről nem csak azok a jelenetek tartalmaznak információt, amelyekben részt vesz. E kutatás elvégzése után sem adják magukat könnyen az áriák, különösen a visszatérő formával rendelkező *da capo* áriák – persze az opera egyébként is hajlamos a szövegek ismétlésére. Minden egyes alkalommal más szándék kell álljon ugyanazon szavak mögött. Ezzel szemben a dalok – főleg a gyakran versszövegre írt műdalok – esetében sokkal több fantáziára és személyes ötletre van szüksége az előadónak, hogy létrehozza a konkrét belső szándékokat, hiszen sokszor azt is nehéz meghatározni, hogy ki és milyen szituációban énekel. Az énekesnek kell konkretizálnia e szándékokat az elemzésből kiindulva, lehetőleg minél több részletet meghatározva. Az elemzés alapvető kérdések félelem nélküli feltevéséből áll – az attól való félelem, hogy az ember esetleg nem tudja a kérdéseket

<sup>4</sup> Walter FELSENSTEIN, *Az új zenés színháték*, ford. BÁRD Oszkárné (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966), 29.

megválaszolni, eltántoríthatja az előadót a kérdezéstől. Másfelől viszont, ha nem teszi fel a kérdéseit, esélye sincs a színészi munka elvégzésére. „Minél tisztábbak ezek a körülmények, annál gazdagabb lesz a rájuk vonatkozó képzeleted.”<sup>5</sup> Ki, hol, mikor, kinek, milyen szituációban, miért stb. – ezeknek kell lenniük a legelső kérdéseknek. „Meg kell tanulnod elemzést készíteni, hogy tudd, mivel kezdj.”<sup>6</sup> Az így meghatározott elemeket kell aztán használni a struktúra kialakítására.

*Struktúra.* Elemzés és struktúra között az a lényegi különbség, hogy míg az elemzés során megfigyelő és megértő magatartást veszek fel, addig a struktúra kialakításának folyamatában *döntéseket* hozok. Ez az interpretáció legelső személyes mozzanata. A romantikus vagy inkább naiv művészelképzelés, amely csak az érzésre alapoz, művészellesnek véli a struktúrát. Pedig az adja meg az igazi szabadságot, ezáltal játékoságot, jó értelemben vett spontaneitást, sőt az olyan pillanatok lehetőségét, amelyet egyszerűen csak „csodának” szoktunk nevezni. Struktúra nélkül nincs csoda. „Először keresd meg a gondolatok logikáját, amely az érzelmek útját kövezi ki.”<sup>7</sup> Ez a logika lesz az a gerinc vagy vezérfonal, amelynek mentén képesek leszünk felépíteni és interpretálni az adott művet. Mettől meddig tartanak az ívek, hogyan következnek egymásra? Egy pár perces dal vagy ária esetében nem kell sok ívre gondolnunk, de ezeknek a lehető legkonkrétabbaknak kell lenniük. „Gyűjtsd össze az alkotóelemeket, és mint a saslik részeit, húzd rá őket a fő elgondolás nyársára.”<sup>8</sup> Ezeknek a gondolatoknak a megszületése és a köztük lévő váltás a tulajdonképpeni belső cselekvés, akció. „A lelkednek vajon mely akciója, igen, *akciója* és nem hangulata

az alapja az érzelmeidnek és ezen dal interpretációjának?” – teszi fel a megválaszolandó kérdést Sztanyiszlavszkij.<sup>9</sup> Gyakran találkozom azzal a problémával, hogy ha az énekes össze is gyűjti ezeket a belső építőelemeket, túl sokat és egymást átfedő, nem kellően szétszalazott egységet talál. „Vigyél el minden egyes frázist a végpontjáig. [...] Ne hányd egy rakásra az összes alkotóelemet, hanem vizsgáld meg őket külön-külön. Hány olyan egységed van, amelyek bizonyos elgondolásokhoz tartoznak? [...] Ne hagyd egyiket se összeolvadni a másikkal.”<sup>10</sup> A másik véglet, amikor egy dal/ária elején az énekes nem találja a kezdést kiváltó szükségszerűséget. Emiatt komoly szenvedést okoz és hosszú munkát igényel számára elkezdni egy áriát, akár egy egész tanóra is elmehet azzal, hogy a bevezetést meg három hangot énekel. De amikor ez megvan, onnantól „a próba gyors tempóban folytatódik. [...] Ami a dal végét illeti, arról nem sokat tudok mondani. Általában helyesen halad a befejezés a maga lendületével, ha helyesen gondoltad át az odáig vezető utat.”<sup>11</sup> Tehát organikusán, sőt szükségszerűen kell következzen a lezárás az előzőleg felépített gondolati-érzelmi struktúrából, de csakúgy, mint az elején, a végén is fel kell tenni a kérdést: miért pont itt marad abba az éneklés? Miért pont itt fejeződik be a dal? Miért pont itt érzi a karakter, hogy az a szükségszerűség, amely miatt el kellett kezdenie énekelnie, itt ér véget, itt elégítődik ki? Ez legalább olyan szükségszerű és pregnáns kell legyen, mint a kezdés.

A struktúra tisztázásának megsegítésére, az építőelemek megtaláltatására sokszor használom a következő gyakorlatot: az énekessel elmondom az áriát, mint egy monológot, a saját szavaival. Ezt általában kétperces beszédgyakorlattal párosítom, tehát két

<sup>5</sup> STANISLAVSKI és RUMYANTSEV, *Stanislawski on Opera*, 16.

<sup>6</sup> Uo., 29.

<sup>7</sup> Uo., 14.

<sup>8</sup> Uo., 26.

<sup>9</sup> Uo., 27. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>10</sup> Uo., 38.

<sup>11</sup> Uo., 25.

percig folyamatosan, megállás nélkül beszéltetem a karakter helyzetéből. Sokszor nagyon zavarba ejtő ez a gyakorlat, és első nekifutásra általában az ária szövegét (illetve annak fordítását) hallom vissza, nem ritkán archaizáló nyelven. Ebből rögtön kiderül, ha még nincsenek releváns, személyes gondolatok az ária mögött, ha – egyelőre – még csak a forma létezik. A gyakorlatot érdemes az énekesek anyanyelvén végeztetni, még akkor is, ha én nem beszélem azt. (Ám mivel az anyanyelvünkhöz van a legközvetlenebb, legzsigeribb érzelmi viszonyulásunk, a szubtextet mindig azon érdemes megfogalmazni.) Azonnal érzékelhető a különbség egy valós, jelen idejű gondolat és a forma üres ismétlése között: megváltozik a mimika, a mozgás, egyszer csak eltűnik az énekes és előbújik a karakter. És ez az az érzés, amelyet utána, a kötött formában is meg kell találni.

„Rájöttünk [...], hogy nem léteznek kifejezéstelen, unalmas dalok, csak felszínes megközelítés a róluk való gondolkodásunkban.”<sup>12</sup> A kanonizált szerzők – de persze rengeteg, különböző okokból a kánonból kieső szerző – alkotásai is eléggé megbízhatóak a tekintetben, hogy megfelelnek a végtelen interpretálhatóság kritériumának. Ebből következően nem érdemes megkérdőjelezni egy alkotás minőségét, amikor már eldőlt, hogy interpretálni fogjuk. Azt a bizalmat kell elsajátítania az énekesnek, hogy mindent ki lehet bontani, és mindenben meg lehet találni a releváns belső struktúrát, ha eléggé mélyen és igényesen elemezzük. Ez a tudat felszabadít és magabiztosságot ad. Miért ismétli meg Tamino háromszor, hogy „die Liebe, die Liebe, die Liebe ist's allein”? Nem segít magának a tenor, ha egyszerűen zavartnak tartja Taminót a kígyós ájulás után, vagy azt válaszolja, hogy az ismétléskor még nagyobb az érzelem Taminóban. Az érzelem nem tud kisebb meg nagyobb lenni, tehát ez felszínesség. Ugyanakkor a felszínesség nem

lustaságot vagy igénytelenséget jelent, csak azt mutatja, hogy nem evidens az énekesek számára, hogy kemény színészi munka van egy előadás mögött.

Ideális esetben megelőzné a strukturálási folyamat az énektechnikait, de a gyakorlatban ez soha nincs így. „Hiszen rendszerint a zenei betanuláshoz már akkor hozzáfognak, mielőtt még az énekes a mű tartalmáról és az előadás szándékairól értesülne [...]. Ennek az a következménye, hogy az adott szerep énektechnikai feldolgozása anélkül történik meg, hogy a tartalmi kifejezőmódot idejében tekintetbe vették volna.”<sup>13</sup> Mindenesetre látható a tapasztalt énekeseknél – de a diákoknál is hamar elkezdődik a folyamat, legtöbbször saját felismerésük mentén –, hogy a gondolati struktúrát lejegyzik a kottába. Leírják a „gondolati csomag” egy-egy kulcskifejezését: ami „el kell hangozzon”, vagyis meg kell történjen belül ahhoz, hogy az énekes a következő frázist egyáltalán el tudja indítani, és ne maradjon le úgymond a gondolattal.

### III.3 Hogyan?

Amikor a felkészülés során tisztázásra kerültek a fenti, elemzésbeli kérdések, és kialakult az anyag belső struktúrája, akkor érkezik el az előadó a „hogyan?” kérdéséhez. Hogyan, milyen technikai eszközökkel (az adott énektechnikai eszközök mellett, azokkal együttműködve) „adja elő” a művet vagy annak részletét? Konkrétan mit csináljon, amikor interpretál a színpadon?

*Ritmus.* Az operaénekes már említett kööttsége, tudniillik, hogy a prózai színésszel szemben adott időre, adott ritmusban és tempóban kell megszületnie benne a belső motivációknak, gondolatoknak, valójában segítség. „Milyen szerencsések vagytok ti énekesek, a zeneszerző ellát titeket a legfontosabb elemmel – a belső érzelmeitek ritmu-

<sup>12</sup> Uo., 29.

<sup>13</sup> FELSENSTEIN, *Az új zenés színjáték*, 13.

sával. Ezt nekünk, színészeknek magunknak kell létrehoznunk a semmiből.”<sup>14</sup> Az énekes egyszerre hallgatja és határozza meg a zenét. Mint énekes, mint „civil” hallja a zenét, ami segít a belső struktúra előhívásában. A zene gyakorlatilag hallhatóvá teszi a belső monológot, és ezáltal energiát nyer az előadó. Másfelől viszont, mint karakter, ő kell, hogy impulzust adjon a zenének – azért fog az ütő lesújtani az üstdobra, mert pontosan akkor és pontosan az a belső akció történik meg a karakterben, amely *kikényszeríti* a zenei akciót. „A zene kezdete elé kell állítanod a ritmusod, mintha te magad határoznád meg a kíséret számára. Következésképp, a dalnak már az előtt alakot kell öltenie az érzelmeidben, hogy az első hangot lejátszanák a zongorán.”<sup>15</sup> Túl késő, ha az énekes reagál a zenére, vagy ha csak abban a pillanatban kezd el koncentrálni, amikor a zene már elkezdődött, netán – ez a legnagyobb „bűn” – az instrumentális előjáték alatt még „civil”, és a felkészülésre használja azt az időt, amíg nem kezd el énekelni. Így nemcsak folyamatosan le lesz maradva a zenéhez képest, ének- és színésztechnikailag egyaránt feszített, megerőltető helyzetbe hozva magát, hanem elveszíti azt a lehetőséget is, hogy a zene a karakterhez tartozó, annak szándékából szükségszerűen létrejövő anyaggá váljon. S pontosan ez az, ami megkülönbözteti a gazdag, figyelmet keltő művészi előadást az érdektelen, unalmas hangprodukciótól.

*Játék.* Mi történik technikailag, amikor, azt mondjuk, az előadó „színészkedik”. Mit „csinál” konkrétan az előadó, amikor játszik? A fent említett elemzés minden előadói munka első és elengedhetetlen lépése, de az elemzést nem lehet eljátszani, ahogy közvetlenül a karakter tulajdonságait sem. „A gondolatok cselekvésekben öltének testet”<sup>16</sup>

– állítja Sztanyiszlavszkij, akitől megint rögtön Székelyhez húznám az ívet: „akciók, akciók, akciók”. Ezek külső és belső akciók egyaránt lehetnek. A tanítás során – tekintve, hogy ott nem a jelenetek megrendezése áll a középpontban – az a végcél, hogy az énekesek képesek legyenek ezen lépések mentén eljutni a belső akciók végrehajtásáig. Hogy ezek aztán milyen külső formában manifesztálódnak, azt az adott rendezés fogja meghatározni. De a belső struktúra létrehozására és az ebből következő belső akciók végrehajtására az énekesek egyedül is képesek kell legyenek. Ha ez megvan, akkor „biztonságban” vannak, nem lesznek kiszolgáltatva a rendezőnek, és ideális esetben segíteni fogják egymást.

A karakterről megszerzett információk, a róla kiépített tudás úgy állnak a játék mögött, akár a jéghegy: az aktív játék közben csupán 10% kerül közvetlen felhasználásra, a maradék 90% a felszín alatt marad, de nélküle a jéghegy nem létezne. Ahogyan a struktúra kialakításánál is láttuk: egymás után és gondosan szétbontva lehet csak egységeket, belső akciókat eljátszani. Egy összetett érzelmi állapotot nem lehet az összetett érzelmekre koncentrálni, mert nem lesz érthető, nem lesz konkrét. Egy összetett állapot valójában több egyszerűbb, nagyon is konkrét gondolat, impulzus – általában gyors – váltakozása. Ezért „érzelmet” és „állapotot” önmagában és általánosságban nem lehet eljátszani, csak konkrét akciókon keresztül létrehozni.

*Karakter és előadó.* Amikor egy áriarészlet után megkértem a hallgatót, írja le, hogy színésztechnikailag mit csinált – elvégre a reprodukálhatóság kulcsa a tudatosság –, azt válaszolta, hogy megpróbálta ezt és ezt megmutatni. A karakter viszonylatában azonban teljesen értelmezhetetlen a megmutatásra való törekvés. Világos, hogy miért fogalmaz így az énekes, de a megmutatás nem tartozik karakter belső akciói közé. Amire koncentrálni kell, az a belső és adott esetben az

<sup>14</sup> STANISLAVSKI és RUMYANTSEV, *Stanislawski on Opera*, 22.

<sup>15</sup> Uo., 36.

<sup>16</sup> Uo., 4.

azokhoz társuló külső akciók végrehajtása, abban a meghatározott sorrendben és időben, amelyben ezeknek meg kell születniük. Minden más (énektechnika, szövegtudás, a karakterről szerzett háttérismeret stb.) automatizmus. Az egyetlen dolog, amire mint előadónak aktívan figyelni kell: az állandó éberség fenntartása. Ezáltal veszi észre, ha technikai problémák vannak a színpadon, ha a partner rosszul van stb., és ezáltal hoz döntéseket az adott pillanatban – a karakteren kívül, hiszen a karakter nem tudja, hogy ő valójában csak egy szerep –, ideális esetben az előadás leállása nélkül. Aminek viszont nincs keresnivalója itt, az például a hiba civil lereagálása, az énekes saját magán való meghatódása és a már említett megmutatni akarás. Ennek az intenciónak a fölöslegességéről szól Sztanyiszlavszkij mondata: „közönség előtt énekeljétek a dalokat, de ne a közönségnek”.<sup>17</sup> Nem kell tehát se külön felhívnia magára a figyelmet az énekesnek (jelentés nélküli színpadi mozdulatok által), se külön megmutatni akarnia a dolgot: a nézők már ott ülnek vele szemben, a figyelem alapattitűdjével vannak jelen, és az interpretáció minőségétől függően majd „meghozzák további döntéseiket” a figyelmükre vonatkozóan.

Sajnos az előadók esetében gyakran megjelenik egy specifikus, akaratlan színésztechnikai ballaszt: az internalizált rasszizmus. Németország, főleg berlini életem során üdítőnek találtam és találok a multikulturalizmust, a külföldiekre való nyitottságot, még akkor is, ha ma már sokkal kevesebb illúzióval rendelkezem ezzel kapcsolatban, mint korábban. Különösen egy olyan szakmában, ahol csodálatos módon lehetséges, hogy egy produkcióban a legkülönbözőbb anyanyelvű énekesek vehessenek részt. Mégis megdöbbenve tapasztalom, hogy létezik egy mindmáig élő „szalonrasszizmus” az ázsiai énekesekkel szemben, amely azért „szalon”, mert

soha nem vállalná fel magáról, hogy rasszizmus, hanem valamilyen vélt „tény” álruhája mögé bújik. A vélt „tény” így hangzik: az ázsiai énekesek *fizikai adottságaik* (tudniillik az arcuk) miatt nem igazán tudnak érzelmet kifejezni. Szétfeszítené e tanulmány kereteit, ha kifejteném, melyik része, miért és mennyire problematikus ennek az állításnak. Ám azt kiemelném, hogy amikor az énekesekkel való első találkozáskor megkérdem, hogy min szeretnének fejleszteni a színészmesterségben, nem egy ázsiai származású énekestől hallom, hogy tisztában van azzal, hogy sajnos nem tudja eléggé kifejezni az érzelmeit, és szeretne több emóciót megmutatni az arcán. Tehát az énekes már magáévá tette, internalizálta a másoktól hallott, erre vonatkozó visszajelzéseket, prekoncepciókat.

*Vizualizáció.* A belső akciók egyike az elemzés és a strukturálás során meghatározott képek belső filmként való levetítése és megtekintése. Ha az énekes látja a képeket, akkor a befogadó is látni fogja őket, még ha kicsi is a valószínűsége annak, hogy pontosan ugyanazokat, hiszen a nézők nem gondolatolvasók. S épp ez adja meg a személyes, privát képek előhívásának szabadságát. „De hogyan vizualizáljam én, a hallgató ezeket a képeket, ha te, aki átadod, nem látod őket? Meg kell, hogy fertőzz a képek látásának vágyával, nekem pedig követnem kell a példát és képeket kell létrehoznom a saját képzeletemben.”<sup>18</sup> Mindig érzékelhető a különbség a belső filmet látó és nem látó előadó között, ám ez bátorságot követel az előadótól: el kell hinnie, hogy amit lát, az elég érdekes a néző számára is, és nem kell jelentés nélküli gesztusokkal megtámogatnia.

*Személyesség és pátosz.* A bátorsághoz és ezzel együtt a hatás kiváltáshoz hozzátartozik a személyesség. Csakis a személyességből kiinduló interpretáció lesz érvényes. Gyakran találkozom azzal a diákok számára ellentmondásnak tűnő kérdéssel, hogy ho-

<sup>17</sup> Uo., 41.

<sup>18</sup> Uo., 25.



gyan fér össze mondjuk Tamino „rögzített” karaktere az énekes személyes érzéseivel, élményeivel, gondolataival. Az operai figurák több okból kifolyólag, sokkal inkább bele-dermedtek felszínes interpretációikba, mint a prózai színház híres figurái. A karakterről rögzült elképzelések nagyon gyorsan páto-szos előadáshoz vezetnek. Egy – nemcsak az éneklés aktusa, de sokszor a nyelv miatt is – elemelt műfajnak azonban kötelessége a személyességből kiindulni. „Minden hamis páto-sz elkerülése érdekében tanulmányozd a dalt a saját érzelmeid szemszögéből. Ez lesz az első lépés.”<sup>19</sup> Taminónak személyes-nek kell lennie, mert Tamino mint olyan nem létezik. Ez megint összefügg azzal, hogy nem lehet tulajdonságokat, csak cselekvéseket eljátszani. Attól lesz az előadó saját, egyedi Tamino-karakterre, hogy Tamino szituációját megértve (például, hogy első alkalommal érez fizikai vonzalmat) elképze-li, hogy ő maga hogyan viselkedne, mit gondolna ebben a helyzetben, majd ebből kiin-dulva, hogyan hozná meg azokat a döntéseket, amelyeket a karakter meghoz. Hiszen ezek meg vannak írva. Amikor elindul ez a fajta személyes munka a diákoknál, akkor általában olyan további kérdések merülnek fel, amelyek még a rögzített karakter felületes képét hordozzák: a diáknak az az impulzusa, hogy itt ezt és ezt a színpadi akciót csinálná, de nem tudja, szabad-e Taminóként ezt és ezt csinálnia. Szabad, sőt.

Számos más aspektusát lehetne tárgyalni az operaénekes színészi munkájának, de most azokra igyekeztem szorítkozni, amelyekből kirajzolódik az, ami a prózai színész hallgatók számára sokkal világosabb, mint az énekesek számára: hogy mennyi tanítható és tanulható összetevője van a színészi munkának. „Az a helyzet, hogy a színész és az énekes kreatív kapacitása *tudomány*. [...] Sajnos erre kevesen jönnek rá.”<sup>20</sup> De ebből a

tudományból tud csak az a bizonyos „csoda” megszületni.

#### *Miért kell még mindig ugyanazt elmondani?*

Írásom második részében szeretnék áttekin-teni néhány szempontot, amelyek megindol-ko-lhatják azt a nyugtalanító élményemet, miszerint nagyon hasonló problémákba és akadályokba ütközik az operaénekesek szí-nészi képzése ma, mint száz évvel ezelőtt.

*Az énekesi és színészi munka szétválasz-tása mint probléma.* Amikor Sztanyiszlavszkij megkezdte tevékenységét az operastúdió élén, számos kritika érte. A mondjuk úgy „tiszta operai éneklés” támogatói szerint ugyanis, ha egy énekesnek valóban szép hangja van, nincs szüksége színészképzésre. E mögött pedig az az előfeltevés áll, hogy az éneklést és a színészi munkát el lehet választani egy-mástól, s ez a gondolat sajnos nem mondha-tó meghaladottnak a mai napig sem.

Mielőtt elkezdtem tanítani a berlini ze-neakadémián, jelentkeztem a drezdai zene-akadémia ugyanezen tárgyra (Szenischer Unterricht) kiírt állására is. *A Dido és Aeneas*-ból kellett egy jelenetet előkészíteni, ame-lyen aztán a felvételi során az egyetem hall-gatóival „élőben” dolgoztam. A gyakorlati rész után beszélgetés következett a felvételi bizottsággal. A zenei vezető (magára) büsz-kén tette fel nekem a kérdést, hogy rende-zőként melyik típusú (!) énekessel szeretek jobban dolgozni: akinek van előzetes elgon-dolása a szerepéről és arról, hogy mit és ho-gyan fog interpretálni, vagy aki mint tabula rasa (!) érkezik az első próbára. Melyikkel könnyebb nekem dolgozni? Mert, hogy ő di-rekt (!) úgy készítette fel az énekeseket a je-lenetre, hogy ne gondoljanak semmit, tehát kvázi ne interpretáljanak semmit maguktól, hiszen majd a velem való munka során „töl-tődik” meg tartalommal a jelenet. Nem bír-tam magamban tartani, hogy mennyire nem értek egyet a zenei vezetővel, mert amire gondolt, az abból a mélyen téves alapvetés-

<sup>19</sup> Uo., 39.

<sup>20</sup> Uo., 31. Kiemelés az eredetiben.

ből fakad, hogy énektechnika és színészmesterség szétválasztható. Ez is mutatja, hogy a mai napig van (és valószínűleg nem is kevés) olyan zenei vezető, aki fiatal, a szakmát tanuló énekeseknek azt sugallja, sőt valójában állítja, hogy lehet gondolkodás nélkül énekelni, és legitim úgy megérkezni egy próbafolyamatba, hogy nem gondolnak maguktól semmit a karakterről, a darabról. (Lehet, hogy emiatt, de az állást nem kaptam meg.)

„Inkább színészkedtem, mint énekeltem” – mondta nekem a diák, amikor megkérdeztem egy rövid áriarészlet után, hogy érezte magát a gyakorlat során. Ezt mint pozitívumot említette, de mondatában ugyanennek a szétválasztásnak a gondolati hibája sejlik fel. Vegyünk egy hasonlatot: a vezetéshez elengedhetetlen, hogy ismerjük az autóvezetés technikai részleteit: hogyan kell sebességet váltani, érezni az autó mechanikáját, leparkolni stb. De amikor vezetek, akkor lényegében *valahova megyek*. Nem maga a vezetés a célom, hanem valamilyen okból valamilyen célhoz el akarok jutni, és ez határozza meg minden cselekedetemet. Hogy mikor kanyarodom jobbra, milyen gyorsan haladok stb. Tehát vezetés közben már nem a vezetés technikájára, hanem a célra koncentrálok. Hasonló módon kell az énektechnikának, a szövegtudásnak, a kotta ismeretnek is tökéletesen biztosnak lennie, de a karakter céljára, annak okára és a karakter állapotára, illetve ezek fentebb leírt folyamatára koncentrálnia az énekesnek. Tehát a mondat mögött, hogy „inkább színészkedtem, mint énekeltem”, az a tapasztalat húzódik, hogy a diák először kezdett el valóban mint énekes gondolkodni és interpretálni. A szétválasztás egyébként énektechnikai szempontjából sem hasznos. Ha megvizsgáljuk az erős érzelmeinket – érzelmi reakcióinkat egy-egy gondolati vagy külső akcióra –, akkor nem véletlenül szoktuk a zsigereket emlegetni. Ha ebből indulunk ki, akkor énektechnikailag is rendkívül kedvező helyen „keletkeznek” ezek az érzelmek, hiszen a rekesz-

izmokból indulnak. Így tehát egy jól irányzott belső akció, amely egy konkrét, intenzív érzelmi állapotot vált ki, nagyban megsegítheti az énektechnikát. Egy-egy színésztechnikailag konzekvensen és koncentráltan végigvezetett pillanat után valóban az az érzése az énekesnek, hogy énektechnikailag is könnyebb lett a dolog. Klasszikus példa erre a magas hang. Már ütemekkel előre látni lehet a fizikai nekirugaszkodást, ha az nem organikus, hanem csupán énektechnikai gondolat. Ugyanide tartozik, amikor az énekesek lábujjhegyre emelkednek a magas hangok vagy a kihívást jelentő részeknél. Ez a jelenség szintén a fenti szétválasztásnak a tünete. Ennek megfelelően a probléma megoldása a szétválasztás megszüntetésében áll: különösen az ilyen, kihívást jelentő részeknél kell, hogy helyén legyen a belső szándék, a belső akció, és ha arra koncentrálni előadás közben az énekes, akkor tapasztalataim alapján megszűnik a fizikai „tünet”.

*Híres énekesek utánzása.* „Általában az énekesek utánozzák a nagy előadók modorosságát”<sup>21</sup> – állítja Sztanyiszlavszkij. Ez már az ő korában is probléma volt tehát, a mai hipermedializált környezetben pedig, ahol egy kattintással az otthonunkban terem a zeneirodalom bármely áriája, szinte bármely híres énekes előadásában, ez a probléma hatványozódik. Természetes és helyénvaló, hogy az énekesek rákeresnek azokra az áriákra, amelyeken dolgoznak, és amelyek majd a repertoárjukba fognak tartozni. De fontos tudniuk, hogy ezek csak példák a végtelen számú lehetséges interpretációra, és nem így „kell” interpretálniuk. A klasszikus operakánon nagyon fehér és nagyon Európacentrikus, mégis világszerte ez „a” klasszikus repertoár. Más kontinensről érkező diákok különösen presszionálva érzik magukat, hogy elsajátítsák ezeket az áriákat, főleg, hogy a tanítás és a művek nyelve rendszerint eltér az anyanyelvüktől. Érthető, ha gyakran

<sup>21</sup> Uo., 17.

az interpretációt nem választják el a műtől, és ha például Anna Netrebko belekacag Violetta áriájába egy adott, nem komponált helyen, miért ne gondolná azt a diák, hogy ez az előadói hagyomány – amely egy másik, ezúttal ki nem nyitandó Pandora-szelencéje –, és miért ne kacagna ő is.

*Rögzült színpadi mozgások, gesztusok.* Ezzel szorosan összefügg a jelentés és szándék nélküli színpadi mozgások utánzása is. „Mind tisztában voltunk vele [...], hogy a két kéz szíven való összeszorítása, az erőteljes érzelmek kifejezéseként, már a múlté”<sup>22</sup> – írja 1920 körül Rumjancev. De miért gondolnák a mai diákok, hogy „már a múlté” lett ez a gesztus, ha például a legrangosabb nemzetközi operaverseny, az *Operalia* idején győztese is igen gyakran épp ezt a mozdulatot használja áriája előadása közben. Még hozzá több más, hasonlóan „operaénekesi” mozdulattal együtt, amelyekkel az a baj, hogy semmitmondók, uniformizáltak. Ez nem azt jelenti, hogy semmilyen körülmények között ne lehetne őket használni, mert előfordulhat, hogy egy karakter egy adott pillanatban így manifesztálja a belső akcióját. De nagyon valószínű, hogy az operairodalom szinte minden karaktere pontosan ezt a mozdulatot használja. Mégis, ha ezt Placido Domingo, a zsűri elnöke 30.000 dollárral jutalmazza, miért vonná bárki kétségbe, hogy így kell ma is áriát énekelni?

*Énekversenyek és meghallgatások.* Ugyanaz a rendkívül nehéz előadói pozíció jellemzi mindkét műfajt: „A zongora mellett való színészkedés az egyik legkényesebb és legnehezebb dolog. Ennek oka, hogy minden a képzelőerőn múlik, a tiédén mint művészen és a miénken mint nézőkén.”<sup>23</sup> Sajnos lényegében mégis így próbálnak, és így is tudnak majd munkához jutni az énekesek. Színésztechnikailag – ahogyan Sztanyiszlavszkijnál is láttuk a dalok esetében – hasznos áriákon

és dalokon, „lecsupaszított” környezetben gyakorolni, ahogy hasznos aztán nyomás alatt is kipróbálni a darabok előadását. Ám, mint a fenti példa is mutatja, mintha az előéneklések és az énekversenyek épp nem azokat az elvárásokat támasztanák az énekesekkel szemben, amelyek a valós színésztechnika malmára hajtják a vizet. Hadd idézzem ennek megvilágítására Christoph Seufferlét, a Deutsche Oper Berlin művészeti vezetőjét, aki többek között az új énekesek le szerződteséséért felelős.

„– *Milyen tulajdonságokkal rendelkezik a tökéletes énekes?*

– Első helyen a hang áll, és önmagában elég erősnek kell lennie a nagyszínpadunkhoz. Lehet a hang akármilyen kifejezőképes, ha nem lehet hallani, akkor nem megyünk vele sokra. Azután jön a muzikalitás és a kifejezés. De a jó közös munka is fontos. A társulatunkra való tekintettel ezért azt kérdezzük: Gyorsan tanul az énekes? Megbízható? Gyakran beteg? Jó kolléga? Mindezt egy próbaév keretében vizsgáljuk, amely alatt az ösztöndíjasaink már le vannak szerződtesve. E kritériumok természetesen indifferensek lehetnek a nézők számára. Vannak például énekesek, akik megbízhatatlanok, de néhányan annyira jók, hogy ennek ellenére elfogadjuk őket”<sup>24</sup> – nyilatkozta Seufferle 2019-ben.

A következő részlet pedig 2022-ből származik:

„– *És mire figyel egy előéneklésnél?*

– A hang minőségére és erősségére. Mivel a termünk nagy, érvényesítőképességet és jelenlétet igényel. És arra, hogy az illetőnek van-e képzelőereje és

<sup>22</sup> Uo., 13.

<sup>23</sup> Uo., 34.

<sup>24</sup> [n. n.], „Fragen an Christoph Seufferle”, *Libretto #7* (März 2019), Deutsche Oper Berlin, 20.

fantáziája. Hogy áll az általa énekelt szerephez.

– *De hát az énekesek nem színészek...*

– Az ember érzi, ha az énekes nem értette meg, mi az ária kontextusa. Néha megkérdem, hogy milyen érzelmi állapotban van a karakter. Erre részben a legkalandosabb válaszokat szoktam kapni.”<sup>25</sup>

Az énekesek tényleg nem prózai színészek, de a kérdés nem ezt implikálja, hanem a fent említett szétválasztásra utal. Sőt annyival tovább is megy, hogy egyértelmű értékkülönbséget tesz a kettő között.

A *nyelv problematikája*. A számos nem tárgyalt szempont mellett – csak címszavak szintjén: az opera mint nagyüzem, sztárkultusz, állami szubvenció és piac stb. – végül azt emelném ki, hogy mennyire befolyásolja az a tény a színészi játékot, hogy az operák legtöbbször mind az előadó, mind a befogadó számára idegennyelven kerülnek előadásra. Ez a befolyásolás a sokszor pontatlan fordításokkal kezdődik, amelyekkel Felsenstein szenvedélyesen szállt szembe, és szinte minden általa rendezett operát újrarendezett, illetve intendatúrája alatt minden operát németül játszatott a Komische Operben. (A feliratozás az operaházakban és a színházakban csak a kilencvenes évek közepétől terjedt el.) A fordítások pontatlanságának problémájába én magam is gyakran beleütközöm, így rendezői felkészülésem legelső szakasza a darab nyersfordításából áll. A fordított szöveg énekelhetősége sokszor felülírja az eredeti jelentést, amely gyakran teljesen önkényes tartalmakat eredményez a fordításokban.

Azt gondolnánk, evidencia, hogy a szöveget nagyon pontosan ismerik az énekesek,

<sup>25</sup> [n. n.], „Trägt die Stimme?“, *Libretto # Plus* (August – Oktober 2022), Deutsche Oper Berlin, 3.

és ezt a fordítói munkát maguk is elvégzik. A tapasztalataim azonban azt mutatják, különösen a nagyon ismert áriáknál, hogy nem ez a helyzet. Nagyjából persze tudják, miről van szó. De a nagyjából való tudás pontosan úgy is fog kinézni a színpadon: az énekes nagyjából érti a karakter belső struktúráját, és én mint néző nagyjából fogom ezt érdekesnek tartani. Mégis képesek úgy eljutni énekesek a tanulmányaik kései stádiumáig – extrém esetben a befejezéséig –, hogy nem konfrontálódnak annak kérdésével, hogy pontosan mit is mondanak. Azért kellene különösen nagy figyelmet fordítani erre a képzés során, mert az énekesek csak ritkán énekelnek az anyanyelvükön, és ha igen, akkor is gyakran annak egy archaizáló, de mindenesetre pár száz évvel korábbi verzióján. Ez pedig még egy fal, amely az énekes és az anyag között húzódik, nehezítve a darab megértését és ezen keresztül a releváns interpretációját. A szakmának éppúgy, mint a képzésnek, van ebben felelőssége. Csak egyetlen érzékletes példát említve: egy dél-előtt tízkor is bármit bármennyiszer tökéletesen eléneklő hangú tenor mesélte egy óra elején, hogy második díjat nyert a Deutsche Oper versenyén, s azzal együtt főszerepet is kapott (Almaviva szerepét a *Sevilla-i borbélyban*) a következő évadra. Almaviva szerénádját énekelte, amelyen – mondta – szívesen dolgozna velem. A munkát el is kezdtük, elsőként az olasz nyelvű szöveggel, s ennek során kiderült, hogy a szöveg egyáltalán nem áll össze koherens mondatokká az énekes fejében. Mire a szöveget végigvettük, el is telt az óra. Tehát az említett tenor úgy nyert második helyet és szerződést egy főszerepre a Deutsche Oper versenyén, hogy nem tudta, mit mond a karakter, és miért pont azt mondja.

*Oktatás.* Ezen írás elsősorban abból a belső sürgetésből született, hogy oktatóként felelős vagyok a diákokért és – bármily aprócska töredékként is, de – az operajátszás jelenéért és jövőjéért. Ami rendezőként vagy

prózai színészként már rongyosra ismételt evidencia, az operaénekesként korántsem az, és ez nyilvánvalóan a képzés és a szakma sajátosságaiban, merészebben szólva: hibáiban rejlik. Ideális esetben lenne elegendő óraszám alapos fizikai tréningre, egy-egy jelenet saját magunk által „szcenírozott” verziójának jól kidolgozott elkészítésére. Ám a realitás az, hogy heti 2–3 óra jut egy-egy csoportra. Ez alatt kell megpróbálni átadni a legfontosabbat: hogy a hallgatók képesek legyenek releváns kérdéseket feltenni és releváns válaszokat találni azzal kapcsolatban, hogy mi a feladata ma az énekesnek mint színésznek, mint a Musiktheater előadójának.

### Bibliográfia

- FELSENSTEIN, Walter. *Az új zenés színháték*. Fordította BÁRD Oszkárné. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966.
- [Név nélkül]. „Fragen an Christoph Seufferle”. *Libretto #7* (2019. március), Deutsche Oper Berlin.
- [Név nélkül]. „Trägt die Stimme?”. *Libretto # Plus* (2022. augusztus–október), Deutsche Oper Berlin.
- STANISLAVSKI, Constantin és Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski on Opera*. Szerkesztette és fordította Elizabeth Reynolds HAPGOOD. London–New York: Routledge, 1975.

## Marie, avagy a modern Androméda? Bernd Alois Zimmermann *Katonák* című operájának (zene)dramaturgiai megközelítése két kortárs színrevitel tükrében

HEGYI DÁNIEL TIBOR

*Bevezetés: Lenz és a Sturm und Drang mint  
kontextuális háttér*

Goethe és Schiller munkáinak kanonizációjához képest az 1770-es évek német irodalmát fémjelző *Sturm und Drang* jelentős alkotói máig távol esnek az irodalom- és kultúratudományi vizsgálódás nagy érdeklődést kiváltó témáitól, sőt ezt az irányzatot is elsősorban a két mester idesorolható művei kapcsán ismeri az utókor.

Bár művészetelméleti, esztétikai és filozófiai szempontból is hozzájárultak az európai kultúra gyarapításához, az árnyékban maradt alkotók munkáit kevésbé őrzi a jelenkor tudományos gyakorlata, kivált azonban a színházi recepció feledkezni meg róluk. Holott például a társadalmat rousseau-i módon megvető Friedrich Maximilian Klingerre orientálhatja ma figyelmünket a szerző művészetében és jellemében is lépten-nyomon tetten érhető dichotómia:<sup>1</sup> ötvöződött benne a szigorú katonai fegyelem világa az akkoriban (szinte) anarchikus hatással bíró szentimentalizmussal. Klinger, az irányzat névadó drámájának szerzője alacsony sorból küzdött fel magát a társadalmi ranglétrán, s lett toborzótiszt, sőt tábornok. A drámaírói pályafutásával is összefüggésben álló katonai háttér, annak a kultúrtörténetben elfoglalt helye különösen Lenz *Katonák* című drámája és Zimmermann abból készült operája tükré-

ben nyer majd jelentőséget,<sup>2</sup> de a kiemelkedő *Sturm und Drang* alkotók között említendő még Heinrich Leopold Wagner is. *Gyerekgyilkosnő* (*Die Kindesmörderin*) című hatfelvonásos polgári szomorújátéka rendhagyó témaválasztással bírt, s Goethe *Faustjának* egyik fontos forrásaként is szolgált, aki innen merített ihletet Margit élethelyzetének kidolgozásához. Wagner azonban feledésbe merült, s műve inkább csak a *Faust* egy mozzanatában él tovább, és ma Klinger nevét is jobbra csak egy műcím és a kortársaira tett hatása őrzi.

Tőlük eltérően Lenz munkássága, ha közvetetten is, de megmaradt az irodalmi-színházi köztudatban, hiszen találkozhatunk alakjával és egyik művével Büchnernek a szerzőről írott novellájában és *A nevelő úr* című drámája Brecht-féle átdolgozásában.<sup>3</sup> Rész-

<sup>1</sup> SZERB Antal, *A világirodalom története* (Budapest: Magvető Kiadó, 1941), 419.

<sup>2</sup> Vö. „Lenz, félvén [...] a straszburgi katonatisztek bosszújától, nem merte a művet magáénak vallani, hanem Klingert kérte fel, hogy nyomatná a *Soldaten*-t saját neve alatt, a mi meg is történt, tárgyat szolgáltatva az irodalmároknak hosszas vitákra a mű szerzőségét illetőleg.” SCHACK Béla, „A Sturm- és Drang-korszak drámaköltészete”, *Egyetemes Philologiai Közöny* 10, (1886): 871–963, 879.

<sup>3</sup> KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 179. Lenz jelentőségének továbbörökítésére hívta fel a figyelmet az első magyar nyelvű Lenz-kötet fordítója, Neményi Róza is a kiadványhoz mellékelte előszóban. NEMÉNYI Róza, „(A fordító bevezetője)”, in Jakob Michael Reinhold LENZ,

ben ez is mutatja, hogy újszerű témáik és azok életszerű, sokszor egyenesen nyers kidolgozása révén a *Sturm und Drang* alkotói

---

*Megjegyzések a színházról: A katonák: A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei*, ford. NEMÉNYI RÓZA (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), 7. A Lenz modern drámára és színházra gyakorolt hatásáról szóló tanulmányában Karl H. Schoeps arra hívja fel a figyelmet, hogy Brecht egyenesen önmaga előfutárának tekintette a 18. századi szerzőt, a korabeli színház megreformálására irányuló progresszív erőfeszítései miatt. Karl-Heins SCHOEPS, „Zwei Lenz-Bearbeitungen”, *Monatshefte* 67, 4. sz. (1975): 437–451, 438. Jelen elemzés szempontjából azonban fontosabb az a másik Lenz-feldolgozás, amelyre a fenti dolgozat címe utal, tudniillik Schoeps a Heinar Kipphardt (1922–1982) német drámaíró Lenz nyomán készített *Katonák* című drámájával vetette össze a Brecht-féle *A nevelő urat*. Kipphardt (Schoeps szerint kifogásolható értékű) darabja Zimmermannra ugyan még nem gyakorolhatott hatást, hiszen első bemutatójára csak az operáét követően, 1968-ban Düsseldorfban került sor, ennek előzményeként azonban Schoeps tanulmánya röviden összegzi a Lenz-féle *Katonák* 20. századi recepciótörténetét. Szemben *A nevelővel*, amely a születését követően egészen Brecht feldolgozásáig a feledés homályába merült, a *Katonák* több sikeres előadást is megélt a múlt század elő felében, s ezek hozzájárulhattak ahhoz, hogy a téma a komponista érdeklődésének homlokterébe kerülhessen. Egy színháztörténeti szempontból korántsem elhanyagolható esemény alkalmával Max Reinhardt a *Katonákkal* nyitotta meg a berlini Deutsches Theater kapuit 1916. október 12-én, ún. „német ciklusa” keretében, amelynek során az *Ármány és szerelem*, valamint a *Minna von Barnhelm* mellett Klinger *Das leidende Weib* című szomorújátéka is színpadra került a neves rendező tolmácsolásában. Uo., 447.

nagy hatást tettek a 19. századi német irodalomra, majd a 20. század eleji expresszionizmusra is.<sup>4</sup> Így hagyományukat sem a színházi-irodalomtudományi emlékezetben kell keresni, hanem az utókorra – azon belül is elsősorban az egyes alkotókra – tett hatásukban.

*Zenedramaturgia Bernd Alois Zimmermann  
Katonák című operájában*

Lenznek a modernitásra gyakorolt hatása azonban nemcsak az expresszionista drámán keresztül érhető tetten, hanem az expresszionista operán is: *Katonák* című darabja nyomán tragikus hangvétellű operát komponált Bernd Alois Zimmermann, a német neo-avantgárd zene jeles képviselője. Ahogyan a dráma, az opera is egy kezdetben tisztességes polgárlány, Marie Wesener teljes erkölcsi megsemmisüléshez vezető útját mutatja be, amely a darab végén egyúttal udvarlónak halálához is vezet. A szép, minden férfi által körülrajongott lány bukástörténetének ábrázolásmódja, valamint a tisztességét kikezdő katonalét pellengérré állítása szokatlanul számított Lenz korában, Zimmermann pedig tragédiává dolgozta át az eredetileg a „komédia” műfaji megjelöléssel illetett művét.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Az expresszionista Paul Kornfeld *Himmel und Hölle* című drámájának hangulata, valamint Lenz és Klinger stílusa között vont párhuzamot Szerb Antal is. SZERB, *A világirodalom története*, 825. Ahogyan Büchner írásaira az „abszurd”, illetve a „groteszk” kifejezésekkel szokás hivatkozni, úgy Lenz stílusát is e szavakkal jellemezte Neményi Róza.

<sup>5</sup> Vö. „[Lenz] külön elméletet állított [...] fel a drámák osztályozására nézve, mely szerint a komédiában a *tömeg*, a *tragédiában* pedig azon választottak számára írt színművet ismerte fel, kik [...] komolysággal s eszményi emelkedettséggel járultak Thalia oltárához. Az ily értelemben vett komédiának távolról sem a megneveztetés volt kizárólagos célja, sőt inkább az egész életet kellett a maga va-

A történet vígjátéki köntösbe bújtatott tragikumának nyílt ábrázolása által a komponista kiterjesztette a dráma jelentéstartományát, és a katonaság civil lakossággal szemben tanúsított visszaéléseinek ábrázolása mellett általában a fegyveres erőszak kérdéskörével kapcsolatos aggodalmait is kifejezésre juttatta, azzal „a ki nem mondott kérdéssel a háttérben: »Ki fog megvédeni bennünket a védelmezőinktől?«”.<sup>6</sup> Egyúttal a szerializmus, az atonalitás és az expresszionizmus (a maga korában új) hatáskeltő eszközeinek segítségével a végsőig fokozta a cselekményben rejlő feszültséget, amiként

---

lóságában, a mint az a komoly s vidám vonásokból van összeszőve, bemutatnia. Oly értelmet adott a Diderot által használt Comédie sérieuse elnevezésnek, mely a polgári szomorújáték fogalmát megközelítve, attól csak a szerencsés kimenetel pontjában különbözik.” SCHACK, „A Sturm- és Drang-korszak...”, 873–874.

<sup>6</sup> Matthew BOYDEN, *Az opera kézikönyve*, szerk. SZALAY Marianne és FAZEKAS Gergely, ford. BARABÁS György et al. (Budapest: Park Könyvkiadó, 2009), 571. Persze már Lenz is általános konklúziót vont le a katonaság visszaéléseivel kapcsolatban, amely a dráma zárójelenetében válik megfellebbezhetetlen tényé, s erre alapozva írhatta Neményi Róza a következőket: „[Lenz] drámaiban olyan hús-vér hősöket szerepeltet, akikkel küzdelmes és zavaros élete során valóban találkozott, esetleg összeütközésbe került. Házi-tanítóskodásának tapasztalatait *A nevelőben*, katonatisztek mellett kísérőként eltöltött éveinek élményeit pedig egy másik drámájában, *A katonák*-ban eleveníti meg. [...] [B]írálja Lenz *A katonák*-ban az elzászi garnizonokban megismert katonatisztek nőtlen állapotát, amely nem egy polgárlány életének tönkretévője. [...] Lenz levonja a következtetést: a katonaság szörny-intézmény.” NEMÉNYI, „A fordító...”, 6.

Lenz is csak látszólag bújtatta darabjában rokokó köntösbe az éles társadalomkritikát.<sup>7</sup>

Zimmermann katonasággal kapcsolatos tapasztalatait nagymértékben befolyásolhatta a második világháború és a Wehrmachtban, a francia fronton töltött szolgálata, ahonnan végül betegsége miatt rendelték vissza.<sup>8</sup> Érthető tehát, hogy a 18. századi dráma cselekményében is azt a destruktív erőt látta meg, amely által a katonaság képes méltóságától megfosztani az egyént, holott éppen a társadalom védelmére esküdött fel.

Katonaság és egyén viszonyának ez az általános érvényűvé tágított összefüggése szoros kapcsolatban áll a szerző zenei építkezésének legjellemzőbb tulajdonságaival, a kollázs-technikával, a (különböző művekből vett) zenei idézetekkel, amiként az allúzióval is, hiszen az atonalitás ellenére a *Katonák*ban egyaránt felbukkannak Bach-koráldallamok, a gregorián, a dzsessz, az elektronikus és a konkrét zene elemei is.<sup>9</sup> Zimmermann az időt

---

<sup>7</sup> CSEHY Zoltán, *Experimentum mundi: (Poszt-)modern operakalauz, 1945–2014.* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2015), 1115.

<sup>8</sup> A szerző szakmai fejlődésére ugyanakkor termékenyítőleg hatott a Franciaországban töltött idő, mert itt ismerkedett meg többek közt Sztravinszkij, Milhaud, Poulenc és Honegger műveivel. BOYDEN, *Az opera...*, 570. Utóbbi komponista munkamódszerére jellemző volt a különböző zenei idézetek alkalmazása, illetve eltérő korok zenei stílusainak felelevenítése, keverése. Zimmermann sok ihletet meríthetett Honegger kompozíciós stílusából saját zenedramaturgiai koncepciójának kidolgozásához.

<sup>9</sup> CSEHY, *Experimentum...*, 1117. Vö. „Az 1950-es években Zimmermann stílusának talán legszembetűnőbb ismérve a zenei idézetek egyre merészebb alkalmazása. Ez a technika olyan képzőművészek kollázsaihoz hasonlítható, mint Kurt Schwitters: az egymásra és egymás mellé helyezett elemek és rétegek között rendkívül gazdag, erőteljes asszociá-



afféle „gömbalakzatként” képzelte el, amelyben a múlt, jelen és jövő áthatják egymást és kölcsönösen felcserélhetővé válnak egymással.<sup>10</sup> Ez az alaphelyzet határozza meg főművét is, amelyben az idő relativitását kívánta sejtetni a fent említett eszközök segítségével, ekképpen is érzékeltetve a katonaság intézményével kapcsolatban levont, korszakokon átívelő tanulságot.

Zimmermann azonban nem minden előzmény nélkül kapcsolta össze az idősíkok egymásra vetülésének gondolatát főműve zenei építkezésmódjával. Zenedramaturgiai kon-

---

ciós kapcsolatok, különféle értelmezési dimenziók jönnek létre. Az idézetek olykor olyan szervesen beépülnek a zenei anyagba, hogy alig-alig fedezhetők fel, máskor a jelenlétük feltűnő és izgalmas kontrasztot teremt, sőt akár párbeszédbe is kezd a darab más szakaszaival. Míg az olyan komponisták, mint Boulez és Stockhausen, látványosan szakítottak a múlt zenéjével [...], Zimmermann [...] eszközt látott benne, amelynek segítségével konfrontálódhat hazája történelmével, a német identitással, és megbirkózhat velük.” BOYDEN, *Az opera...*, 570. Zimmermann más műveinek is jellemzője a zenei idézés: „1966-ban írott zenekari műve, a *Musique pour les soupers du roi Ubu* (Zene Übü király estebédjeihez) teljes egészében korábbi zeneművekből áll össze, utolsó darabja pedig [...] hosszas idézeteket vesz a Bibliából, Dosztojevszkijtől és Bachtól – többek között [...] az *Es ist genug* kezdetű korálból, [...] amelyet Berg is felhasznált utolsó műve, Hegedűversenye komponálásakor.” Uo. Boyden ezt összefüggésbe hozta Zimmermann pluralista művészetfelfogásával, amelyből logikusan következik a szimultán idősíkok használata is a *Katonákban*, ahol „múlt, jelen és jövő olykor szétválaszthatatlanul egymásra rétegződik.” Uo., 570–571.

<sup>10</sup> Brockhaus RIEMANN, *Zenei lexikon*, szerk. Carl DAHLHAUS és Hans Heinrich EGGBRECHT, 3. köt. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 716.

cepciójának közvetlen előzménye az alig egy generációval korábban élt Alban Berg komponálási technikája, amely hangzásvilágának minden modernitása ellenére mélyen a klasszikus hagyományokban gyökerezik, ezért zenéjét gyakran hozzák összefüggésbe a Richard Strausséval, sőt az egyes zenei stílusokat parodizáló mahleri iróniával is.<sup>11</sup> Berg, a második bécsi iskola képviselője ötvözte is e hagyományokat tanára, Schönberg, valamint a nagyból vele egyidőben szintén Schönbergnél tanuló Webern tizenkétfokú skálára épülő dodekafóniájának eszméjével. Berg alkotásai ráadásul Zimmermann stílusához hasonlóan gyakran idézik „más zeneszerzők műveit, többek között Bachét és Wagnerét, és erősen támaszkodnak a klasszikus formákra”.<sup>12</sup> Berg leginkább expresszionista vonásokkal bíró alkotásait, a *Wozzecket* és a *Lulu* is – Wagner nyomán alkalmazott – vezérmotívum-technikával és klasszikus zenei formák felhasználásával szervezi koherens egészzé. Ugyanez az elv jellemző Zimmermann zenei szerkesztésmódjára is, aki románcok, intermezzók, noktürnök, capricciók stb., sőt egyenesen (kora)barokk hangszeres műfajok: tokkáták, ciaconák, ricercare-ok segítségével fogja egybe a *Katonák* jeleneteinek valamennyi alkotóelemét. Ezeknek a régi zene diszkurzusából ismert, elsősorban olasz és német nyelvterületen elterjedt 16–18. századi műfajoknak, valamint a trópusok ideájának a tükrében a *Preludio* is más fényben tűnik fel Zimmermann operájában, amely így a német zenetörténet kontextusába ágyazza a mű soron következő jeleneteinek formai kereteit. Egyúttal a rézfúvósok és dobok segítségével megteremti és felerősíti az opera központi témájának, a katonaságnak az alaphangulatát, miközben a szekundúrlódásokban is jelentkező éles disszonanciákkal, a maga nemében fenyegetően hömpölygő karakterével kimondatlanul is előrevetíti a mű

---

<sup>11</sup> BOYDEN, *Az opera...*, 466.

<sup>12</sup> Uo., 465.

már említett általános konklúzióját: a katonaság szörnyintézmény-jellegét.<sup>13</sup>

Zimmermann operájának összetartó erejét tehát Berg színpadi műveihez hasonló szerkezeti eszközök, például rondóforma vagy variációk biztosítják az első hallásra talán disszonánsnak, széttartónak tűnő szöveghelek sokasága közepette, amelyeknek szerveződése nagymértékben függ a zenetörténet különböző korszakaiból származó műfajok adottságaitól.<sup>14</sup> Amíg azonban ezek az

<sup>13</sup> A 2018-as kölni Zimmermann-jubileum alkalmával színre került előadásról írt kritikájában Egbert Hiller egyenesen az *unerbittlich* (kérelhetetlen, könyörtelen) kifejezéssel jellemzi az opera nyitányát. Egbert HILLER, „»Trauer und Freude eines menschlichen Herzens:« Exemplarische Zimmermann-Interpretationen in Köln”, *Neue Zeitschrift für Musik* (1991–) 179, 4. sz. (2018): 60–61, 61.

<sup>14</sup> A katonai brutalitással szemben megfogalmazott állásfoglalás nemcsak zeneileg épít a bergi hagyományra, hanem tematikusan is párhuzamot lehet vonni a *Katonák* és a *Wozzeck* között, ahogy Lenz drámája és Büchner *Woyzeckje* között is. Ráadásul a két opera/dráma Marie-alakjai, valamint *Woyzeck/Wozzeck* és *Stolz* figurái között is találunk átfedéseket, hiszen mindkét nő előbb incselkedik a párjánál jobb módú és előnyösebb társadalmi helyzetben lévő tisztekkel, majd meg is csalja partnerét, a féltékeny, végül felszarvazott férfiak pedig gyilkosságot, majd öngyilkosságot követnek el. Zimmermannra erősen hatott egy másik Büchner-dráma nyomán készült opera, a *Katonák* szerzőjével egy évben született Gottfried von Einem *Danton halála* című műve is, amelynek stílusa szintén közeli rokonságot mutat Berg expresszionizmusával. BOYDEN, *Az opera...*, 569. A háború után 1947-ben újraindult Salzburgi Ünnepi Játékok első előadásaként bemutatott, szakmai körökben komoly elismerést kivívott *Danton halála* „témája – hogy tudniillik egy szélsőséges ideológia elpusztítja az

összefüggések elsősorban a tudatalatti szintjén érvényesülnek, a schönbergi és bergi *Sprechgesang* énektechnikailag is sokszor nehezen intonálható nagy hangközugrásai a néző számára is jól hallhatóan és érzékletesen fejezik ki a mű által artikulált, hol szorongással, hol vehemens kitörésekkel teli alaphangulatot, kétségbevonhatatlanul igazolva e zenei stílus színpadi életképességét.

Mindez szorosan összefügg Zimmermann zenedramaturgiájának a kérdésével, hiszen a schönbergi tizenkétfokúság szakít a tonalitás klasszikus harmóniai rendjén alapuló hatáskeltő eszközök évszázadokra visszanyúló hagyományával, sőt beidegződéseivel, s szigorú szabályai látszólag korlátozzák is azok színpadon való megvalósulását és hatékonyságát. Az a kötöttség azonban, amely e komponá-

egyént és az egész társadalmat – kellőképpen időszerű volt” a maga korában. A barátai külföldre menekítése miatt a Gestapo által letartóztatott von Einem más műveit is áthatja a faszizmus kritikája: második, Kafka nyomán keletkezett operája, *A per* „megint csak az egyén meghurcolását állítja a középpontba”, (uo., 568.) amiként a korszak sok más német szerzője is. Zimmermann antimilitarizmusa, amely az egyént és a társadalmat megsemmisítő faszizmus szélsőséges ideológiájával helyezkedik szembe, párhuzamba állítható a hadifogságot is megélt Henze náciellenességével, aki első operájában, a *Das Wundertheaterben* (Csodaszínház) a faji tisztaság „kabaré stílusát imitáló paródiáját” adja, (uo., 572.) a *Homburg hercegében* pedig a német katonaság intézményét teszi nevetségessé. A Lenz, Büchner, Berg és Zimmermann közötti összekötő kapcsot pedig a Humperdinck-növendék Manfred Gurlitt jelenti, akinek az 1930-as évek elején mutatták be szintén *Katonák* címmel, a Lenz drámája nyomán írt operáját. Gurlitt ráadásul a *Woyzecket* is megzenésítette, amelynek bemutatójára alig négy hónappal Berg művének debütálása után került sor.

lasi technika nehézségét adja, Zimmermann számára lehetővé teszi, hogy minduntalan egymásra referáló témákat, kollázsokat vezessen végig az operán. Minthogy a mű által bemutatott társadalmi problémák korokon átívelő voltát a feltörekvő polgárlány bukás-történetével illusztrálja Zimmermann, a zenei szerkesztés szempontjából is különösen hangsúlyossá válik a műben Marie első felvonásvégi zárómonológja (I/5), amelynek szövegében alig történik változás Lenz drámájához képest. A monológ egyes sorainak, illetve kifejezéseinek ismétlései és visszatérései segítségével azonban Zimmermann átalakítja a Lenz által felépített gondolati rendet, amely az előérzet, kétség, remény, majd a (Desportes-nak való behódolással kapcsolatban meghozott) döntés viszonylagos linearitásán keresztül járta körbe a lány sorsának alakulását. Ekképpen Zimmermann nem csupán előrevetít későbbi történéseket, amint a dráma teszi, hanem szövegszinten is lehetőséget teremt az első felvonást záró monológ ártatlan felkiáltásának („Was hab ich denn Böses getan?“), valamint a Stolziustól való elfordulás, a tiszték általi megvezetetés és a végső, totális megsemmisülés mozzanatainak szimultán érzékeltetésére. A dodekafónia eszköztárának segítségével ugyanez az egyidejűség jelenik meg a zenei anyagban is: a második felvonás szimultánjelenete (II/2) előtt felhangzó *Intermezzo* egyes szövegeinek vagy hangszeregyütteseinek (az egész hang és a kvint hangközrelációinak) arányaival megfeleltethető proporciók szolgálnak az idősíkok egymásra rétegződését artikuláló Marie-monológ és a közjátékot követő szimultánjelenet *Reihéit* alkotó hangkészlet alapjául.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Vö. „Mivel az *Intermezzo* időarányai egybeesnek a kvint és az egész hang intervallumarányaival, e jelenetekben a cselekmény és az események kontextusai is belső egységbe kapcsolódnak; múlt és jövő zeneileg »időtlen jelenként« jelennek meg, komment-

A lány teljes megsemmisülésének stációit sűrített formában magában hordozó monológ, hasonlóan az *Intermezzo*t követő – a csábítás és a feltörekvő lány által meghozott rossz döntések időtlenségét sugalló – mozzanathoz, zeneileg is megelőlegezi tehát az opera zárójelenetét, amely mindkét jelenet szerkezeti elemeit egyesíti magában.<sup>16</sup> Miközben a dodekafon szerkesztés által előírt *Reihe* technikája a mű mélystruktúrája szintjén érzékelteti az egymással felcserélhető időrétegeket a vajtfülű befogadó számára, s így a tragédia kortalan voltát, a sok kollázs, dzsessz, gregorián, korál, katonainduló, katonai parancsszavak és más kiáltások, zajok, a kötelezően előírt filmvetítés stb. segítségével Zimmermann zenéje egy olyan befogadói pozíció létrejöttét is indukálja, amely lényegét tekintve aperspektivikus.<sup>17</sup> Ezt fém-

---

tár-idézetekkel mint objektív dokumentumokkal összekapcsolva.” Wilfried GRUHN, „Integrale Komposition: Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff“, *Archiv für Musikwissenschaft* 40, 4. sz. (1983): 287–302, 299–300. Saját fordítás: H. D.

<sup>16</sup> A két fenti jelenet hangkészletéből, avagy relációiból képzett tizenkétfokú akkord szolgál a darabot záró kitarított d hang (az utolsó *Reihe* utolsó hangjának) harmóniai alapjaként. GRUHN, „Integrale...”, 300.

<sup>17</sup> A *Katonák* londoni bemutatójáról írott kritika rávilágít a dzsessznek az opera zenedramaturgiájában betöltött szerepére is. Eszerint a komor, klausztrófóbb összhatású első felvonás után némi enyhülést jelent a bárók hangulatát idéző dzsesszmuzsika a második felvonás első, kávéházi jelenete során, de az ensemble visszatér az opera végén is, amikor egy lerészegedett katona egy andalúziái nő kezd üldözni, felerősítve zeneileg az epizód-szereplőnek a néző előtt kirajzolódó sorsát, ami az indulatok darabvégi elszabadulása közepette reflektál a tiszték második felvonásbéli dialógusaira. Ian PACE, „*Die Soldaten* in London”, *Tempo*, 200. sz. (1997. április):

jelzi az „idő mint gömbalakzat” szóösszetétel, amely a nézői érzékelésmód Zimmermann által elgondolt formájára utal. E modell szerint egy (fiktív) gömb középpontjából szemlélve a felszín minden pontja egyenlő távolságra helyezkedik el egymástól, vagyis a múlt, a jelen és a jövő megélése nézőpont kérdésévé válik.<sup>18</sup>

---

41–42, 41. – A német nagybögős dzsesszzenész, zenetudós és újságíró Peter Niklas Wilson a free jazz befogadástörténetéről és megítélésének alakulásáról szóló tanulmányában említést tesz az együttműködéséről Zimmermannal a *Katonákban* (valamint az *Übű*-darabban), ezen keresztül pedig rávilágít a műfaj szerepére is a komponista pluralista világképében. Miközben méltatja Zimmermann nyitottságát a múlt század első felében még a nihilizmus mintapéldájának tartott, minden (klasszikus) forma szétromboljaként, a „magas” művészi zenével szembenálló zaj és lárma szinonimájaként aposztrofált műfaj irányában, Wilson hangsúlyozza a különbséget a főként improvizációs készségekre építő (akkoriban sokszor kottát olvasni sem feltétlenül tudó) dzsesszzenészek és az előre megírt struktúrában gondolkodó komponisták között. A tanulmány ugyan felhívja a figyelmet a két eltérő irányzat együttműködésének lehetőségeire, azonban fényt derít arra is, hogy Zimmermannak az idősíkok és az egymással látszólag összeegyeztethetetlen metrumok egyidejű megjelenítésére törekvő koncepciója kiterjed az improvizáció, illetve a hagyományosan kötött szerkesztésű komponálási technika látszólagos ellentétének meghaladására is. Peter Niklas WILSON, „Klänge wie ein Maschiengewähr: Free Jazz – Vom Skandalon zum historischen Stil”, *Neue Zeitschrift für Musik* (1991–) 161, 3. sz. (2000): 42–49. Különös tekintettel: 47–48.

<sup>18</sup> Az eltolt időmértékek, metrumok egyidejű megszólaltatásával kapcsolatban Gruhn felhívja a figyelmet Zimmermann és Charles

A drámából operává történő átalakítás okozta szükségszerű kontextusváltás következtében Zimmermann a librettóban is számottevő módosításokat eszközölt, amelyet

---

Ives hasonló törekvéseire. Ugyanakkor rávilágít arra is, hogy amíg a német komponista a perspektíva relációjában teljességgel feloldja a közös alapstruktúra mint vonatkoztatási pont fennállásának lehetőségét, addig az amerikai zeneszerző *Putnam's Camp* című művében – noha az egyenlőtlen időmértékek itt sem képesek már egy központi struktúrában egyesülni, s a térben „nem rokon módon” futnak egymással párhuzamosan –, még változatlanul egy központi perspektívához képest mozgatja nem egyidejűként a szimultán szólamokat. GRUHN, „Integrale...”, 300–301. Zimmermann kompozíciós technikájának a fenti összehasonlításból fakadó levezetését Gruhn Picasso *Le chapeau de paille* (1938) és Georges Braque *Femme au chevalet* (1936) című képein keresztül a kubista festészettel hozza összefüggésbe, amelyekben az arcok egyidejűleg elől- és oldalnézetből is megjelenítésre kerülnek. Uo., 301. A stuttgarti Operaház egykori igazgatója, és a Deutscher Bühnenverein elnöke, Klaus Zehelein is hangsúlyozza Zimmermann képzőművészeti kapcsolódásait a komponista életművét bemutató *Mönch und Dionysos* című dokumentumfilmben, szoros összefüggésben az idő mint gömbalakzat elgondolásának bemutatásával, illetve a kollázsokból építkező szimultán kompozíciós technika definiálásával. Zimmermann Rómához hasonlította az idő mint gömbalakzat tézisét, és a többretegű, többjelentésű emberi gondolkodás példájaként tekintett rá, ahol az építészeti emlékek sokszínű kavalkádja miatt minden utcában egymásra rétegződik az idő. Bettina EHRHARDT, *Mönch und Dionysos: Der Komponist Bernd Alois Zimmermann*, WDR, 2013. A film az interneten is megtekinthető: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_kAyH4dosBU](https://www.youtube.com/watch?v=_kAyH4dosBU), hozzáférés: 2023.06.14.

maga írt Lenz drámája nyomán. Legszembetűnőbb változtatása, hogy öt helyett négy felvonásra tagolta a darabot, a dráma negyedik felvonásának legfontosabb mozzanatát, Marie szökését pedig a szimultán tér- és időkezelés segítségével egyetlen nagyfeszültségű jelenetbe sűrítette és az utolsó felvonás történéseivel kapcsolta össze.<sup>19</sup> Más esetekben viszont nagyon is ragaszkodott az események láncolatának logikai sorrendjéhez, időnként ráadásul a legapróbb részletekig tartotta magát Lenz szerzői instrukcióihoz. Ezt mutatja az első felvonás legfontosabb mozzanata: amikor Desportes színházba invitálja Marie Wesenert.<sup>20</sup> A drá-

<sup>19</sup> A történések egyidejű ábrázolása, illetve a szereplők szövegeinek egyidejű szerepeltetése máskor is megjelenik a műben, például a grófnének és a fiának a beszélgetése alkalmával a harmadik felvonás végén. Ekkor az ifjú gróf Marie sorsa iránti együttérzésének ad hangot, a grófné pedig lebeszéli a vele való érintkezésről. Vö. „Junger Graf: Es quält mich, Mama! daß sie nicht in bessere Hände gefallen ist.“ A librettóban ezt követően kerül feltüntetésre a grófné megszólalása, amely a színpadon egyidőben hangzik el a gróf fenti mondatával: „Gräfin: Mein Sohn, überlaß das Mitleiden mir, reis’ aus der Stadt und sei versichert, daß es Jungfer Wesener hier nicht übel werden soll.“ Bernd Alois ZIMMERMANN, *Die Soldaten*, [libretto](#), hozzáférés: 2023.02.28, 47. Közvetlenül ezután a jelenet után is találkozunk hasonlóval, amikor a grófné megérkezik a Wesener-házba, hogy állást ajánljon Marie-nak. Charlotte szabadkozik a rendetlenség miatt, ezzel egyidőben pedig a grófné elnéző válaszát is halljuk, aki jelzi, hogy nem aggasztják a körülmények. Uo., 48.

<sup>20</sup> A drámában Desportes megemlíti a francia vígoperaszerző, Pierre-Alexandre Monsigny akkoriban ismert, majd elfeledett *Le déserteur* (A dezertőr) című művét. Az 1769-ben komponált opera cselekménye szintén Flandriá-

mában a lány apja erről hallani sem akar, pedig Desportes a díszműúrus Wesener egyik törzsvásárlója, és egy (feltehetően méregdrága), az apa által előhozott ékszer adna ajándékba Marie-nak – ráadásul a Lille-ben csak átutazóban tartózkodó tisztet nem is ismerik a városban. Az operából az ezt követő jelenet után (hol a tiszték és az őket kísérő lelkész a színháznak a katonák erkölceire gyakorolt hatásáról vitatkoznak), kimarad az a mozzanat, amikor lány a szülői akarattal szembeszegülve, csak azért is elmegy a színházba. Zimmermann a cselekmény kibontakozásának feszesebb ritmust szab, így nála nem kerül sor Marie vallomására a színházlátogatással kapcsolatban, ahogyan Wesener felfortyanására sem, amely után a szobájába zavarja lányát. A jelenet azonban a drámában és az operában is kettejük beszélgetésével zárul, amikor viszont maga Wesener biztatja arra Marie-t (miután az megmutatta neki a Desportes-tól kapott szerelmes verset), hogy – némi távolság megtartásával – se a bárónak, se vőlegényének, Stolziusnak ne mondjon még nemet. A kétségek között őrlődő és a bukása felé sodródó Marie mono-

ban játszódik, ahogyan a középpontban is egy fiatal francia katona, Alexis áll, aki ráadásul Desportes-hoz hasonlóan szintén börtönbe kerül. Amíg azonban Monsigny Alexisét a kedvese, Louise vélt hűtlensége miatti kétségbeesése sodorja ebbe a helyzetbe, addig Lenz Desportes-jának még kapóra is jön a helyzet, mert ezáltal Marie nem akadhat rá, és késleltetheti a beígért házasságot. Ahogyan Monsigny-nél Louise, Lenznél Marie ír levelet a bebörtönzött katonatisztnak, előbbi esetben azonban a látogatónak sikerül is elérnie úticélját. Nem túlzás azt állítani, hogy Lenzet az önéletrajzi vonatkozásokon kívül részben Monsigny vígoperája ihlette a *Katonák* megírására, azonban Alexis helyzetének megfordítása által sokkal élesebb társadalomkritikát gyakorolt a csábító katonák fellett.

lógjánál a dráma szerzői instrukciója szerint közelgő vihart villámok érzékeltetik, s ezt Zimmermann is átveszi. Az eső vagy vihar motívuma abban a – szerzői utasítás szerint filmvászonon vetített – szimultán jelenetben tér vissza az opera végén, amikor Marie bukása után Stolzius egy patika bejárata előtt áll meg, hogy mérget vegyen önmaga és Desportes számára.<sup>21</sup>

Zimmermann (zene)dramaturgiai megfontolásai az opera lüktetésének feszességét tartották szem előtt egyes jelenetek egészének vagy részleteinek kihúzása és a sorrendjük kialakítása során. Teljesen elhagyta például librettójából a Lenz-dráma Rommler ezredesét, és az e szereplő köré épülő komplett mellékszálát, amelyben a csélcsep és nagyszájú tiszt többszörösen felsül hódítási kísérleteivel, és katonatársai is megviccelik. Ez a szál hozzájárul ugyan ahhoz, hogy Desportes Marie-hoz való viszonyulását ne egyedi esetként, hanem a katonatisztek általános, a nőkkel szemben tanúsított magatartásformájaként értelmezhesse a néző, ám a mű egyetlen igazi vígjátéki fordulatként nem járul hozzá a cselekmény előmozdításához, ráadásul a beemelése csökkentette volna a Zimmermann által felerősített tragikusságot.

Hasonlóképpen hiányzik az operából a dráma második felvonásának első jelenete is, amelynek során az egyik tiszt egy folyóparti séta alkalmával pártfogásáról biztosítja Stolziust, aki ekkor még csak sejt(het)i menyasszonya későbbi hűtlenségét. Ehelyett rögtön a drámabéli második jelenettel, a kávéházban kezdődik Zimmermannnál a második felvonás, ahol a katonákat látjuk, amint ugratni kezdik Stolziust Marie és Desportes kibontakozóban lévő viszonya miatt. Stolzius félelmének igazolásaként ezt Marie és Desportes interakciója követi, a jelenet eredményeként pedig a két szereplő össze is melegedik, miközben egymással évődve, közösen

fogalmazznak meg egy felháborodott hangnemben írt választ a sértődött Stolzius szakítólevelére. Az operának ezen a pontján három helyszín egyidőben játszódó eseményeit ábrázolja Zimmermann, amelyből kettő Lenz drámájában is szerepel olyan formában, hogy a színen előbb Wesener idős anyja, majd egy bizonyos Zipfersaat leányszony hallgatja a pár szomszéd szobából (a kulisszák mögül) kihallatszó enyelgését. Zimmermann ehhez veszi hozzá a Lenz-dráma következő felvonásának második jelenetét, amelyben Stolzius már meg is kapta a (részben Desportes által írt) válaszlevelet a lánytól, s amelyben anyja a szerelmi bánattól lebetegedett férfit próbálja észhez téríteni és lebeszélni az iránta (már) kevésbé érdeklődő Marie-ről.

Miután az említett Rommler-szálát kihúzta, Stolzius és anyja rövid interakcióját pedig már megjelenítette, a harmadik felvonás hátralévő részében Zimmermann a drámában található jelenetek sorrendjének felcserélésére fókuszál. Amíg Lenznél Marie előbb kéri a nővérét, hogy segítsen neki békülő levelet fogalmazni Desportes szökése miatt, és csak ezután jelentkezik a bosszúszomjas Stolzius Mary őrnagynál katonai szolgálatra, addig az operában ez a két mozzanat fordított sorrendben kerül bemutatásra. Ezáltal Marie-nak sokkal világosabbá válik az indoka a korábbi vőlegényével való békülésre, hiszen így Stolzius szolgálatba lépése és Mary udvarlásának kezdete között is több időt lehet feltételezni. Ráadásul a drámában Mary érkezésekor Stolzius annak ellenére sem kíséri el a parancsnokát, hogy már a szolgálatában áll, ezzel szemben Zimmermann még inkább kiélezi az egyébként is kínos helyzetet azáltal, hogy némaszereplőként a volt vőlegényt is megjeleníti, mint az őrnagy kísérőjét, aki éppen annak (egykori) menyasszonyához megy udvarolni.<sup>22</sup> Az ominózus ran-

<sup>21</sup> ZIMMERMANN, *Die Soldaten...*, 53.

<sup>22</sup> Mivel Zimmermann az operából az egyszerűsítés végett kihagyta Marie anyját, egyes

devút az opera alapvetően dodekafon hangzavilágához képest egy megkapó *Romanza* tétel festi le, amely közjáték mivolta ellenére aktívan részt vesz a zenedramaturgia formálásában. Azáltal ugyanis, hogy Marie több tisztel létesített viszonyt, rossz hírbe került, amint arra a következő kép során de la Roche grófné fel is hívja a lány figyelmét, mielőtt neve tisztázása érdekében pártfogásába venné.

A grófné segítségnyújtását bemutató jelenet a dráma és az opera harmadik felvonásnak is a zárójelenete, a drámabéli negyedik felvonás egészét azonban Zimmermann egyetlen nagy tutti jelenetbe sűrítette, kiemelve a Lenz-mű e szerkezeti egységének legfontosabb mozzanatát. A librettó – a szerzői utasítás szerint hangosbemondón keresztül tett – bejelentéséhez („Marie ist vortgelaufen!”, azaz Marie megszökött) az opera valamennyi szereplőjének van hozzáfűznivalója, amely egy kívülről kaotikusnak ható és a fület erősen próbára tevő, valójában szigorú szabályok szerint megkomponált nyitótételben jut kifejezésre. Ezt a csúcspontot azonnal a dráma ötödik felvonásának harmadik jelenete követi, ahol Stolzius felszolgálja a vacsorát Mary-nak és Desportes-nak. Miközben a két tiszt a volt vőlegény jelenlétében beszéli ki az általuk

---

megszólalásait azonban fontosnak tartotta, a szereplő bizonyos szövegeit átosztotta Charlotte-ra. Mary érkezése előtt mind az anyja, mind a nővére elmarasztalják Marie-t, amiért az fogadja a tiszt udvarlását közvetlenül Desportes távozása után. Amikor azonban az udvarló már a randevúra akarja magával vinni a lányt, és felmerül a kísérők kérdése, a drámában Wesenerné ridegen megkérdezi az őrnagyot: „Miért? Nincs számomra hely?” LENZ, *Megjegyzések a színházról...*, 82. Az anya hiányában a librettóban Charlotte mondja ugyanezt: „Charlotte: (trocken) Wieso? Ist kein Platz für mich da?” ZIMMERMANN, *Die Soldaten...*, 44.

kihasználta, majd félredobott Marie-t, párhuzamosan látjuk Desportes vadászát, aki gazdája kérésére foglyul ejti, majd megerősokolja a menekülésben lévő lányt. A Marie szökését követő tutti jelenet után tehát gyorsan legördül a mű hátralevő része: előbb tanúi vagyunk, amint Stolzius megmérgezi Desportes-ot és önmagát, majd a zárójelenetben az eltűnt lányát kereső Wesenert látjuk összeakadni saját, éhező és prostituálttá lett gyermekével. Amíg azonban Lenznél a két szereplő felismeri egymást, és egy ezt követő zárójelenet segít valamelyest feldolgozni a brutális események láncolatát, addig Zimmermann nem adja meg ezt a feloldozást, és Marie sem kerül a darab végén biztonságba. Ez a művet záró gesztus nyitva hagyja a kérdést a lány és az egész Wesenercsalád további sorsával kapcsolatban, így merőben megváltoztatja opera és dráma kifutását, s ennek szabad asszociációra invitáló voltát rendre ki is aknázzák a rendezések, hogy létrehozzák a maguk interpretációját.

#### *A Katonák recepciótörténetének vázlatos áttekintése*

Az opera hozzávetőleg félévszázados recepciótörténete a szerző szülővárosában, Kölnben színre vitt, Hans Neugebauer-féle 1965-ös ősbemutató és a Zimmermann születésének százéves jubileuma kapcsán 2018-ban ugyanitt megrendezett koncertsorozat, valamint a Carlus Padrissa által jegyzett *Katonák*-előadás közé ékelődik.<sup>23</sup> Amiként a kar-

---

<sup>23</sup> A Padrissa rendezte második kölni bemutató egy köralakú galériában került színre, amelynek falai a vetítések felületétül szolgáltak, és amely lehetővé tette a különböző időrétegek egyidejű megjelenítését. Ez a beállítás látomásszerű képeket eredményezett, amelyek a kritika szerint a mitikusba és az időtlenbe repítették a nézőket, miközben azok (à la Artaud) forgószékeken foglaltak helyet, hogy panorámakilátásból szemlélhessék a

mester, Michael Gielen a *Mönch und Dionysos* című dokumentumfilmben említést tesz róla, a felkérésre készült opera kölni ősbemutatója előtt a darabot hagyományos színházi keretek között előadhatatlannak minősítette a vezetőség, mivel az extrém nehézségű ritmusokkal operáló és az egyes ritmusképleteket egymástól függetlenül különböző ritmusértékekkel játszó zenekari szekciók dirigálásához (Gielen szerint) hozzávetőleg hét karmesterre lett volna szükség. A kényszerű átdolgozás során Zimmermann ütemvonalakkal látta el a partitúrát az olvashatóság megkönnyítése érdekében, s az ezt követően megtartott premier utáni évtizedekben a *Katonák* Németországon kívül is jelentős színpadi bemutatókat élt meg.<sup>24</sup> Miközben az 1997-es londoni premierről írott egyik kritika szerzője azon hiányérzetének adott hangot, hogy „néhány trivialitástól eltekintve” a modern operák játszása háttérbe szorult, és a *Katonák*nak a brit fővárosban való bemutatására harmincegy évet kellett várni,<sup>25</sup> nemzetközi viszonylatban már a mű számos kiemelkedő előadásáról lehetett hallani, az Egyesült Államoktól Tokióig. Ez Zimmermann sajátos esztétikája, valamint a darmstadti iskoláétól sok tekintetben eltérő, nagyon is progresszív zenei írásmódja mellett operája azon jellemvonásának is köszönhető, hogy a második világháború utáni *Musiktheater* számos fontos irányzatát egyesíti magában,<sup>26</sup> jelentős hatást gyakorolva az

---

színpadon sokszor szimultán zajló eseményeket. HILLER, „»Trauer...«”, 60–61.

<sup>24</sup> Ellentétben például Gottfried von Einem említett, *Danton halála* című operájával, amely minden erénye ellenére sem igazán honosodott meg hazáján kívül. BOYDEN, *Az opera...*, 569.

<sup>25</sup> Angolszász területen az első előadásra 1971-ben Edinburgh-ban került sor, a Deutsche Oper am Rhein külföldi vendégjátéka keretében.

<sup>26</sup> Vö. CSEHY, *Experimentum...*, 1120–1124.

ezredforduló, sőt az azt követő két évtized komponistanemzedékeire, illetve színházi alkotóira is.

Az 1982-es, Bostonban tartott amerikai ősbemutatót követően a Met tőszomszédságában lévő New York City Opera tűzte műsorára a darabot Rhoda Levine több tekintetben rendhagyó rendezésében,<sup>27</sup> amely a DDR néphadseregének uniformisába öltöztetett, marionettszerű katonák társadalmilag neutrális ábrázolására törekedett, némileg leegyszerűsítve a mű szociális konfliktusait. Levine egyrészt elhagyta a szerző által előírt filmvetítést a darab végéről, másrészt a civilizáció Marie alakján keresztül kifejezett zimmermanni megsemmisülése és az erőszak általános ábrázolása helyett inkább egy tragikus egyéni sorsot mutatott be. Ennek az olvasatnak a kifejeződését azonban a recenzens szerint szavatolta Lisa Saffer kiemelkedő alakítása a női főszerepben, amely a Berg-féle *Wozzeck* Marie-alakjának magasságaiig emelte a figurát.<sup>28</sup>

Még ennek az évtizednek a végén, 1989-ben került sor az opera játékhagyományában mérföldkőnek számító stuttgarti premierre, amely jelentősége miatt az Arthaus gondozásában megjelent DVD-kiadvány mellett CD-n is a boltokba került az előadás karmestere, Bernard Kontarsky vezényletével. Harry Kupfer színrevitele emeletes, osztott színpadszerkezettel tette lehetővé a darab által megkívánt szimultaneitást, sokat sejte-

---

<sup>27</sup> Akkoriban a Met is játszott modern operát, a New York City Opera *Katonák*-bemutatójának karmestere, Christopher Keene pedig Schönberg *Mózes és Áronjának* dirigálása után egyértelműen a modern *Musiktheater* játszóhelyévé tette a várost az előadással. MARTINA WOHLTHAT, „Marionetten im Einheitschritt: Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* and der New York City Opera”, *Neue Zeitschrift für Musik* (1991–) 153, 2. sz. (1992): 34–35, 34.

<sup>28</sup> Uo., 35.



tő, egyszersemind baljós árnyakba burkolva azokat az alakokat, akik az adott jelenetben éppen nem szerepeltek, de sötétben ülve színpadon maradtak. A tisztaknek a dráma komédia műfajmegjelölését idéző élénksznű, sőt harsány egyenruhái és a katonák karikaturisztikus, sokszor a hangközugrások is parodizáló játéka remekül egészítette ki az előadás időnként rokokó jelmez- és kelléktárát, valamint az inkább a modernitást idéző rekvizitumokat. Ez teremtette meg a közeget Nancy Shade – a realista színészi játék hagyományain belül értett – rendkívül következetes, nagyvolumenű alakítása számára, amely kiválóan hozta a kezdetben határozott és céltudatos polgárlányt, aki az udvarlótól kapott ajándékoknak köszönhetően lépeget előre, majd csúszik le hirtelen a társadalmi ranglétrán. Az egyre kacérabb és magabiztosabb Marie „előmenetelének” érzetét az egyre díszesebb, élénkebb színű jelmezek erősítették vizuálisan, míg a végső megsemmisülés során váratlanul lemeztele-nítve, ruháiból kiforgatva jelent meg.

Kupfer nagy visszhangot kiváltó rendezése után közel két évtizeddel került sor Bochumban David Poutney 2006-os színrevitelére, amelyet 2008-ban a tokiói premier követett, hogy aztán átadják helyüket a 2010-es évek három emblemikus rendezésének. Köztük a klasszikus művek formabontó újraértelmezéséről ismertté vált Calixto Bieitonak, aki a 2013-as zürichi bemutató során építkezési munkálatok hangulatát idéző, citromsárga vastraverz előtt jelenítette meg a *Katonák* által artikulált fizikai és nemi erőszak legkülönfélébb formáit,<sup>29</sup> valamint a kegyetlenségnek az emberi történelem egészén átívelő valóságát.

<sup>29</sup> Bieito keresztalakú, összességében kazetás hatást keltő, emeletes színpadképe Andreas Kriegenburg egy évvel későbbi, müncheni színrevitele előfutárának tekinthető.

#### *Alvis Hermanis 2012-es salzburgi rendezése*

Szem előtt tartva Zimmermann színházának alapvető ismertetőjegyeit, Bieito zürichi előadása előtt egy évvel Alvis Hermanis 2012-es, a Salzburgi Ünnepi Játékok keretében kimagasló sikerrel bemutatott rendezése is nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy az idő linearitásérzetének elosztatásával kibillentse a nézőt a komfortzónájából. A lett rendező első operarendezésében e szándék keresztülvitelét a tér adottságai is elősegítették, mert az Ünnepi Játékok egyik fő helyszínéül szolgáló Sziklalovarda kimondottan széles, horizontálisan és vertikálisan is tagolt színpada lehetővé tette több esemény egyidejű megjelenítését, ami kifejezetten kedvezett „Zimmermann szimultán és multimedialis színházának”.<sup>30</sup> Ennek köszönhetően Hermanisnak lehetősége nyílt a legkülönfélébb – s nem egyszer a legváratlanabb – helyekről a legkülönfélébb vizuális hatásokkal és hangeffektusokkal bombázni a közönséget, mint például a második felvonás egyszerre három eseményt is párhuzamosan bemutató jeleneténél.<sup>31</sup> Vagyis a *Katonák* salzburgi előadásában a térkezelés szerves részét képezte a zenedramaturgia kibontakozásának, amelyet azért is fontos kiemelni, mert ennek segítségével vethető össze egymással Lenz drámája, Zimmermann operája és a zeneszerző általános érvényűvé tágitott mondanivalója saját művészeti koncepciójával, valamint Hermanis rendezésének fókuszával.

A Marie Wesener tragédiáját bemutató előadásban a szimultán történetmesélés miatt esett már az opera első felében is számos előreutalás a lány később bekövetkező er-

<sup>30</sup> CSEHY, *Experimentum...*, 1121.

<sup>31</sup> Vö. „Lille-ben Desportes elcsábítja Marie-t, közben (a színpad másik oldalán) a nagyanyja a lány bukását siratja, Armentières-ben pedig Stolzius és az édesanyja levelet kapnak Marie-től – a levelet részben Desportes írta.” BOYDEN, *Az opera...*, 571.

kölcsi bukására. Ezért miközben a darab elején a Marie-t alakító Laura Aikin felölti a tisztes polgárlány képét érzékeltető diszkrét viseletet: világos blúzt és sötét szoknyát, a színpad más részein „lengé ruhás örömlányokat is látunk, akik előbb vitrinbe állítva, aztán hátul meglovagoltatva, végül a három lófej magasában rángva sajátos utat járnak be. Marie [később] ugyanúgy végigmegy ezen az úton, és a néző előtt pontosan kirajzolódnak a párhuzamok.”<sup>32</sup>

A bukástörténet folyamatának e vizuális, „szugesztív metaforákban”<sup>33</sup> való felmutatása mellett dramaturgiai szempontból fontosak azok a történések is, amelyek már az előadás nyitánya alatt zajlanak a színpadon, szemléletessé téve a cselekmény fő mozgatórugóját: „a testbe szorult, azt valósággal szétfeszítő, kezelhetetlen vágyat”.<sup>34</sup> Ahogyan „az idő dimenziói minduntalan egymásra kopírozódnak” a mű cselekményében,<sup>35</sup> úgy az egész darabra is jellemző egyfajta sűrű szövésszerűség, amely zenei és zenedramaturgiai szempontból a nyitányban kulminálódik: az előjáték 36 szólamú kánonja „dióhéjban megismertet bennünket az opera legfontosabb zenei struktúráival”,<sup>36</sup> a wagneri zenedráma koncepciójának távoli folytatásaként.<sup>37</sup> A zenei struktúrát és a színpa-

<sup>32</sup> KÉKESI KUN Árpád, „Arculat nélküli váltás: A Salzburger Festspiele hat zenés színházi előadásáról”, *Critikai Lapok* 16, 13. sz. (2012): 25–32, 31.

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Vö. „a nyitány alatt alvó katonákat látunk az ablakok mögötti ágyakon, akik nyugtalanul hánykolódnak, idegesen vakaróznak, csapkodnak.” Uo.

<sup>35</sup> CSEHY, *Experimentum...*, 1117.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> Vö. Wagnernél „valamennyi eseményt, alakot és érzelmet nagyjából kétszáz harmóniai vagy melodikus jellegű vezérmotívum (*Leitmotiv*) egyesít és irányít – többségük *A Rajna kincsét* indító, egyszerű hullám-

don zajló eseményeket jellemző sűrítés a mű Zimmermann által megkívánt térkezelését is befolyásolja az idősíkok egymásra vetítése miatt, ahogyan a számottevő multimedialis elemek állandó használatát is. A *Katonák* többszörösen osztott teret kíván a nemlineáris történetmeséléshez, és a jelszerűséget az előadások szinte kötelező elemének betudható vetítés, illetve a zenén kívüli hangeffektusok: „sikolyok, katonai parancsszavak harsogása, reményvesztett sóhajok, suttogás és csillapíthatatlan zokogás” fokozzák.<sup>38</sup>

A műnek a multimedialitással összefüggésben álló stílusjegyeit, amelyeket Zimmermann írt elő, Hermanis rendezése mintegy kiemelte, ezért az előadás dramaturgiájának megkerülhetetlen tartozékai lettek „azok a falra vetített dagerrotípiák [is], amelyek a pornográf fotográfia jó 150 éves darabjaiként meztelen lányokat és közösülő párokat ábrázolnak”.<sup>39</sup> Ezek a vizuális hatások a fenti eszközök mellett szintén a salzburgi bemutató központi kérdésfelvetését erősítették, és a – társadalom által kordában

---

mozgás származéka –, és e vezérmotívumok egymással kapcsolatba lépve folyamatosan változó formában jelennek meg. BOYDEN, *Az opera...*, 269. – „Az istenek alkonya végén a Walhalla romba dőlése [...] során [...] mintegy kilencven vezérmotívum keveredik egymással.” CSEHY, *Experimentum...*, 252.

<sup>38</sup> BOYDEN, *Az opera...*, 571. Vö. „Számos, nyilvánvaló párhuzam figyelhető meg *A katonák* és Berg *Wozzeckje* között [...] ugyanakkor [...] Zimmermann operája jóval zsúfoltabb, sokkal több elfoglaltságot ad fülnek és szemnek egyaránt: filmhíradórészletek és mozibejátaszások három nagy képernyőn futnak, a közönséget tehát szakadatlanul bombázza a megszámlálhatatlanul sok kép és ötlet. Ez az egyidejűség [...] szinte lehetlenné teszi a narratíva hagyományos értelemben vett befogadását és feldolgozását.” Uo.

<sup>39</sup> KÉKESI KUN, „Arculat...”, 31.

tartani kívánt, ám – fékezhetetlen nemi vágy problémájára fókuszáltak: arra, ami végső soron Marie erényeinek felőrldéséhez is vezetett. A vetített dagerrotípiákhoz kapcsolódott a német festőművész, Alexandra Vogt műsorfüzetben közzétett fényképsorozata, a *Pferdemärchen*, amelyek kamaszlányokat ábrázoltak lovakkal, és ha nem is közvetlenül a dramaturgiával, vagy a színpadon zajló eseményekkel álltak összefüggésben, szintén a fenti kérdésselvetés vizuális hatáskeltő eszközeiként tarthatók számon.<sup>40</sup>

Hermanis rendezésének dramaturgiai csúcscaként a második felvonás *Intermezzója* szolgált, amely egy újabb térbeli metaforával mutatta fel Marie határátlépését. Laura Aikin dublőre ekkor „nyolc méter magasban egyensúlyoz: drótkötélen szeli át teljes szélességében a Sziklalovardát. Néhány perccel később viszont, mielőtt odaadná magát a bárónak, szénabálák között ugrálva, a földön balanszírozva pillantjuk meg, immár alig találva a kérdéses egyensúlyt.”<sup>41</sup> Mindazonáltal a *Katonákban* elsősorban nem is maga a határátlépés, illetve a lány pusztulásához vezető – igaz, látványos – folyamat a legfigyelemreméltóbb, hanem ennek a határhelyzetnek a visszafordíthatatlansága. Ezért talán ez a legszemléletesebb és ugyanakkor legmegrázóbb jelenet a salzburgi előadásban – ahogyan Zimmermann, sőt Lenz művében – is.

Egyúttal ez a visszafordíthatatlanság orientálja a figyelmet Lenz drámájának egy fontos kérdésére, amely a mű zárójelenetének Androméda-hasonlatában érhető tetten. A katonaságot mint intézményt elmarasztaló konklúzió de la Roche grófné és gróf von Spannheim ezredes beszélgetése alapján válik egyértelművé, amikor a magasrangú tiszt összefüggésbe hozza Marie tragédiáját a mitológiai hősnő alakjával.

Androméda – akit végül Perseus mentett meg a tengeri szörnyetegtől – a hagyomány

szerint az aithiopsok földjének királya, Képheus lánya volt. Ugyanakkor felesége, a büszke Kassiopeia magára haragította a tenger isteneit azáltal, hogy szépségversenyre hívta ki a Néreiseket, ez után pedig azzal dicsekedett, hogy diadalt aratott felettük. Ezért büntetésből Poseidón „árvizet küldött [Képheus] országára, s ráadásul még egy szörnyeteget is; Képheusnak a lányát, Andromédát kellett számára eleségül kitennie. Így tanácsolta egy jóshely, s szót fogadtak neki. Perseus leszállt, és megölte a szörnyet. [...] Elragadta szüleitől is, akik nem szívesen engedték el, s komor vőlegényétől, Phineustól.”<sup>42</sup>

Lenz tehát a békeáldozati ajándékként szánt ártatlan királylányt, Andromédát felettette meg Marie alakjának, s az erényt eltipró katonák vágyát helyettesítette be a tengeri szörnyeteggel. Ugyanakkor a *Katonákban* – a drámában és az operában egyaránt – éppen az a megdöbbentő, hogy nincs benne Perseus, azaz nincs benne megmentő, s nincs benne „komor vőlegény” sem. Hovatovább a cselekmény arra enged következtetni, hogy Marie-t éppen hűséges és őszintén szerelmes vőlegényével, Stolziusszal való házassága menthette volna meg az erkölcsi romlástól: mert bár jegyben jár a tisztos posztókereskedő fiával, a lány előbb a magasabb társadalmi osztályból való Desportes bárót választja inkább, aki jómódú katonatisztként előnyösebb partinak számít, majd Mary, végül az ifjú gróf udvarlását fogadja. Minden igyekezete ellenére azonban Desportes-hoz már esélytelen visszatérnie, ráadásul a francia tiszt mindenáron meg akar szabadulni tőle, az ezek után a katonák prostituáltjává vált lányt pedig végül megerőszakoltatja a vadőrével. A mű záróakkordját – amelynek során (Lenz drámájával ellentétben) az apa nem ismeri fel saját nincstelenné vált lányát, akinek a keresésére indult – Hermanis rendezése ráadásul azzal egészíti ki, hogy a

<sup>40</sup> Uo.

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> KERÉNYI Károly, *Görög mitológia* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977), 219.

Wesenert alakító Alfred Muff Marie-t már prostituáltként öleli magához az egymásra találáskor.<sup>43</sup>

Ez a mozzanat a kódája Zimmermann operájának, ugyanakkor Lenznél éppen ez adja a felütést a dráma zárójelenetéhez, amely gyökeresen különbözővé teszi az opera és a dráma végkicsengését:

„GRÓFNÉ: Látta a két szerencsétlent? Én még nem merem. A látvány megölne.

EZREDES: Tíz évet öregedtem miatta. És éppen az én hadtestemnél – én fizetem ki minden tartozását, azon kívül még ezer tallér kártalanítást. Aztán megnézem, mit eszközölhetnek ki a gonosztevő [Desportes] apjánál az áldozat feldőlt családja érdekében.

GRÓFNÉ: Nemes férfiú! – e könny legforróbb hálám jele – az a drága, szeretetre méltó leányka! minő reményeket kezdtem már táplálni iránta! (*Sír.*)

EZREDES: E könnyek becsületére válnak. Engem is meglágyítanak. Hogyne sírnék én, akinek a honért kell küzdenie és halnia, ha ugyane honnak polgárát és házanépét egyik alárendeltem keze által a legjövátéhetetlenebb romlásba taszítva látom.

GRÓFNÉ: Ilyenek a következményei a katona urak nőtlen állapotának.

EZREDES: (*vállat von*): Mit lehet ez ellen tenni? Emlékezetem szerint már Homérosz megmondta, hogy a jó férj rossz katona. A tapasztalat is bizonyítja. Mindig támadt egy különös ideám, ha az Androméda történetét olvastam. Az én szememben a katonák olyanok, mint a szörnyeteg, akinek időről időre önként föl kell áldozni egy szerencsétlen asszonyszemélyt, hogy a többi lány, feleség épségben maradjon.”<sup>44</sup>

A mű két, társadalmi státuszát tekintve legmagasabb rangú szereplőjének beállítása is fontos Lenz konklúziója szempontjából, hiszen egyfelől mindketten Marie pártfogóiként mutatkoznak meg, másfelől az ő párbeszédükön keresztül gyakorol a szerző társadalomkritikát, jelezve, hogy a döntéshozók belátása indukálhat csak változást a társadalom kifogásolható működési mechanizmusában.<sup>45</sup> Ekként folytatja tehát Lenz de la Roche grófé és Spannheim ezredes párbeszédét:

„EZREDES: Ha a király katonanőkből egy csemetekertet létesítene; nekik természetesen tudniok kellene lemondani azokról a magasröptű fogalmakról, melyeket egy ifjú nő az örök kötelékekről alkot.

GRÓFNÉ: Kétlem, hogy egy tisztas nő ilyen elhatározásra jutna.

EZREDES: Ezek amazonok lennének. Egyik nemes érzelem ér annyit, mint a másik. A női tisztesség kifinomult fogalma egyenrangú a hazáért szenvedett mártíromság gondolatával.

GRÓFNÉ: Önök férfiak mily kevésbé ismerik egy nő szívét és vágyait.

EZREDES: Természetesen a királynak meg kellene tennie minden tőle telhetőt országa fényéért, hírnevéért. Viszont nem adná ki hiába a pénzt, amit a katonák toborzására fordított, a gyerekekre pedig nem lenne gondja. Ó, bárcsak találnék valakit, aki e gondola-

<sup>43</sup> KÉKESI KUN, „Arculat...”, 31.

<sup>44</sup> LENZ, *Megjegyzések a színházról...*, 106–107.

<sup>45</sup> Vö. „az államnak nyilvános házakat kellene állítani, melyekben a lányok egy része feláldoztatnék, hogy a többi meg legyen kímélve az elcsábítástól. És ez a terv [...] komolyan foglalkoztatta Lenzt, úgy annyira, hogy azt a weimari herczegnek is benyújtotta s bővített alakban mint »Emlékiratot a francia hadsereg átalakítására« dolgozta ki.” SCHACK, „A Sturm- és Drang-korszak...”, 878.

tokat elfogadtatná az Udvarral, ami az elméletet illeti, én kiokítanám. Az állam oltalmazói az állam boldogulását segítenék elő, a külső biztonság nem semmisítené meg a belsőt, és a mostanig miáltalunk feldúlt társadalomban a közös béke, jólét és az öröm egymással csókot váltana.”<sup>46</sup>

Marie támogatásáról tesz tanúságot általában a grófné darabbéli jelenléte is: akkor látjuk őt először, amikor Marie már rossz hírbe keveredett, és előbb meglepően kedves hangnemben ugyan, de eltiltja saját fiától, aki egyébként is jegyben jár már egy saját osztályából származó kisasszonnyal. Ezt követően pártfogásába veszi Marie-t és társalkodónői állást ajánl neki, hogy megóvja a becsületét. Desportes csábítása után tehát a grófné képviseli az utolsó visszatartó erőt, amely még megmenthetné Marie-t, amikor azonban a grófné házához megérkezik Mary, hogy titokban szót váltson a lánnyal, és a beszélgetésük lelepleződik, Marie kétségbeesésében már ezt a lehetőséget is eldobja, és megszökik jóttevőjétől. (Marie azonban túlreagálja a helyzetet, hiszen a grófné nem a házából akarja elküldeni, csupán a további csalódásoktól szeretné megóvni.) A segítségnyújtás ki is meríti a grófné dramaturgiai jelentőségét, ezért az utolsó jelenetet leszámítva – amelyet Zimmermann kihúzott, s ezzel nagymértékben megváltoztatta az opera végkicsengését a drámához képest – már nem szerepel a mű további részében.

*Andreas Kriegenburg*  
2014-es bajorországi rendezése

Leginkább Marie alakjának eltérő megközelítése felől érdemes összevetni Hermanis rendezését az évtized másik kiemelkedő bemutatójával, Andreas Kriegenburgnak két

évvel a salzburgi bemutatót követő müncheni színrevitelével.

Hermanisnál Laura Aikin szerepformálása kezdettől fogva tragikus, örülni (vagy egyáltalán mosolyogni) is csak akkor látjuk, amikor az első felvonás végén megmutatja apjának a Desportes által írt szerelmes verset, és az apja azt kéri, hogy egyelőre a két udvarló egyikének se mondjon nemet. A másik ilyen mozzanat, amikor Desportes-tal közösen fogalmaznak elutasító levelet Stolziusnak. Az amerikai koloratúrszoprán Marie-ja ráadásul nem kacérkodik az udvarlóival: Aikin alakítása a lány szenvedését, kiszolgáltatottságát hangsúlyozza.

Ezzel szemben Kriegenburgnál a modern és kortárs opera egyik szakavatott előadójának, a kanadai származású Barbara Hannigannek a szerepformálását – legalábbis a darab első felében – a kacér, csábító, erotikus jelzőkkel lehetne leginkább jellemezni.<sup>47</sup> Marionettszerű alakja dialogizál a komédia lenzi műfajmegjelölésével, egyszersmind a nők számára diktált társadalmi elvárásoknak és az apja akaratának engedelmeskedő, bábuként rángatott polgárlány archetípusával is.<sup>48</sup> Amint arra Hannigan az előadás DVD-válto-

<sup>47</sup> Vö. Detlef BRANDENBURG, „In der Opernfalle: Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*”, lásd [itt](#), hozzáférés: 2023.03.01.

<sup>48</sup> Ebből a szempontból a 2010-es évek salzburgi, illetve müncheni rendezései között helyezkedik el Nancy Shade Marie-alkítása Harry Kupfer 1989-es stuttgarti színrevitelében, amelyben egy kifejezetten határozott és eltökélt lány képe tárul elénk a darab elején, aki időnként apjával sem fél konfrontálódni céljai elérése érdekében. Ezt támasztja alá a viszonylag markáns sminkhasználat is, amelyhez a darab elején visszafogott, tűrkizkék öltözék társul, s ezt cseréli az előadás előrehaladtával fokozatosan egyre élénkebb, díszesebb (és feltételezhetően drágább) krinolinokra, a katonatiszektől kapott ajándékoknak köszönhetően.

<sup>46</sup> LENZ, *Megjegyzések a színházról...*, 107.

zatában a felvonásszünetnél elérhető interjúbeszélgetés során felhívja a figyelmet, ebben a műfajban is a *bel canto*-technika felől közelít a darabhoz, és tudatosan törekszik a líraibb hangvételre azoknál a szöveghelyeknél, ahol ezt a dodekafon szerkesztésmód dacára lehetővé teszi a mű. Az atonális-szerialista zenével első hallásra összeegyeztethetetlennek tűnhet a „dallamosság”, Hannigan alakításában azonban élő valósággá válik. Rögtön az előadás első jelenetében, amikor Marie levelet fogalmaz, és felolvassa nővérének az addig elkészült sorokat, a „»Meine liebe Matamm. Wir sein gottlob glücklich in Lille arriviert«, ist's recht so? »arriviert.«”<sup>49</sup> recitálása különösen finom, érzékeny hangképzésről tanúskodik. Máskor viszont kiemeli a zene komikus hatását, érzékeltetve annak ritmikai nüanszeit, az eltolt, szinkópáló ritmusokat és a hirtelen dinamikai váltásokat. Mindez nemcsak a zenei megformálásban, hanem a színészi játékában is visszaköszön: Hannigan testtartása, gesztusai, kézmozdulatai és arcmimikája mind a Zimmermann zenéjében lévő változatos ritmusokat, illetve rejtett erotikát juttatja kifejezésre.

A vidám felhang azonban a darab előrehaladtával fokozatosan eltűnik játékából. Hannigan Marie-ja az előadás elején zabolázhatatlan, kihívó, és még a második felvonás utolsó jelenetében is incselkedik Desportes-tal.<sup>50</sup> Ekkor – hűen Lenz és Zimmer-

mann szerzői instrukcióihoz – a Stolziusnak közösen fogalmazott levél írásakor játékba kerül a penna is, amellyel kacérkodva szurkálja a francia tisztet kergetőzésük során, majd a drámával ellentétben – viszont Zimmermann színházának szimultán ábrázolásmódját követve – nem egy másik szobában, hanem a szemünk előtt teszi Desportes magáévá a lányt. Az évdődést követően Hannigan mozgása drámaian megváltozik, lelassul, és jól láthatóan áldozatszerepbe kerül; a női test kiszolgáltatottságának és eszközként való kezelésének problémáját persze már az előjáték is előrevetítette a nemi erőszak brutális ábrázolásán keresztül.<sup>51</sup>

A harmadik felvonás elején a Desportes által kihasznált és magára hagyott lány a rendezés szerint is már csupán „szükségyszerűségből” fogadja Mary őrnagy udvarlását, így a mosolya is kényszeredetté válik, amikor a tiszt simogatni kezdi. Az ezt megelőző jelenetben különösen feltűnő a különbség Marie és Okka von der Damerau Charlotte-jának megformálása között: az idősebb nővér nem hagyja tagjait fedetlenül, gesztusai sokkal visszafogottabbak, kimértebbek, időnként pedig felháborodottak, amint felelősségre vonja hűgát a katonatisztekkel szemben tanúsított magatartásáért. Kriegenburg színészvezetésének következetességéről tanúskodik az is, hogy az őrnagy érkezésekor Marie azonnal felveszi az első felvonásban megismert magatartását: arcán ismét megjelenik az a kacér mosoly, amelynek a Charlotte-tal való iménti veszekedéskor nyomát sem lehetett látni. A néző azonban e kettősségből már tudhatja, hogy színjátékot lát, hiszen Marie bevallotta nővérének, hogy kénytelen fogadni Mary udvarlását (és a tőle kapott ajándékokat), hiszen Desportes barátja,

<sup>49</sup> ZIMMERMANN, *Die Soldaten...*, 6.

<sup>50</sup> Az alábbi cikk a szerep által megkívánt jelentős hang- és fizikai igénybevétel tükrében Hannigan technikai tudását dicséri, miközben alakításával kapcsolatban megállapítja, hogy az elképesztő komplexitású zimmermanni muzsika minden nehézsége ellenére képes játszani könnyedséggel, fiatal „kamaszlányként” megformálni a karaktert. Ilana WALDER-BIESANZ, „*Die Soldaten* in Munich is uncomfortable, ugly, violent... and perfect”, lásd [itt](#), hozzáférés: 2023.03.01.

<sup>51</sup> Az előjáték alatt a különböző jelenetek egyidejű bemutatását elősegítő kazettás helyiségekben a katonák kezeiknél fogva kikötözött meztelen nőket kínoznak meg, vernek véresre és erőszakolnak meg.

ilyenformán pedig az egyetlen személy, akin keresztül értesülhet előző udvarlója hogylétéről.

Az ezt követő *Romanza* tétel Kriegenburg rendezésben is kiveszi a részét a cselekmény előremozdításából, köszönhetően az alatta végbemenő némajátéknak, amely bemutatja, hogy az őrnagy után az ifjú gróf kezd udvarolni Marie-nak. Ez kiváló felütés de la Roche grófné belépőjéhez, aki a következő jelenetben azt kifogásolja, hogy fia érintkezésbe lépett Wesener ekkor már kétes hírű lányával. Marie-val való dialógusát áthatja az intimitás: a grófnő gyengéd érintésekkel simogatja Marie bőrét, öltözékét, illetve haját, ugyanakkor a két szereplő mégsem egymással keres szemkontaktust, hanem a közönség felé fordul. Ez a jelenet (már Lenznél is) különösen abból a szempontból válik érdekessé, hogy a grófné nem felháborodottan vagy számonkérően tiltja el Marie-t a fiától, hanem (már-már erotikus) anyai szeretettel közeledik a lány felé, amit Kriegenburg rendezése a proxemika megannyi árnyalatán keresztül meg is jelenít.<sup>52</sup>

A fentiekből is látható, hogy Marie szerepét nagyfokú tudatossággal építi fel az énekesnő és a rendező, s ez a grófnéval folytatott párbeszédén keresztül ragadható meg leginkább. A darab elején vidám, kacér, elegáns, ápolts és csinos lánytól eljut önmaga poklokát megjáró, szexuálisan kizsákmányolt, rongyos és éhező, szemétkben turkáló torzójáig. E két állapot között a fokozatok – ahogyan a kilengések is – jól nyomon követhetők, ugyanakkor a grófné előnyös ajánlata lehetővé tenné, hogy a szerep visszanyerjen valamit régi fényéből, esetleg számító jellemvonásokkal ruházza fel a megformálóját.

<sup>52</sup> Amikor a grófné meghívja Marie-t a házába, hogy legyen a társalkodónője, szoknyáját a lány felsőtestére borítja. A librettó szerint Marie temeti az arcát sírva a grófné szoknyájába, miközben előtte térdel. ZIMMERMANN, *Die Soldaten...*, 49.

Ehelyett Hannigan alakítása egy többé-kevésbé egyenes vonal mentén leírható tragikus bukás történetét tárja a néző elé, amelyből csak a két újabb udvarló – Mary és az ifjú gróf – felbukkanása jelent átmeneti visszalendülést az első felvonásban megismert szerep irányába. Azonban, amint a harmadik felvonás Marie-Charlotte-jelenetéből kiderült, ez a magatartásforma csupán egy, a férfiak előtt (társadalmi nyomás miatt) viselt maszk volt, miként a figura bábuszerű mozgása is mutatta.

A lenzi negyedik felvonás eseményeit összegző és azokat egymásra montírozó jelenet végén Marie saját megerőszakolt alteregójába karol, őt támogatja, s fehér ruhájukon jól látszanak a vérfoltok, beteljesítve az opera előjátéka alatt megelőlegezett eseményeket. Az ezt követő Desportes-Mary-vacsorajelenetnél sem próbálja meg Kriegenburg egy „hagyományos estebéd-jelenet” érzetét kelteni székekkel és kisasztallal, amelyhez a résztvevők leülhetnek, amint azt Hermanis rendezésében láthatta a salzburgi közönség. Ehelyett a három szereplő (Desportes-nak és Mary-nak Stolzius szolgál fel), az elválasztott térelemek kazettáiban állva reagál egymás mondataira, amelyek ugyanannyira elválasztják őket egymástól vizuálisan, mint amennyire a zene és dialógusaik érzékeltetik, hogy egy helyiségben – és jelenetben – tartózkodnak. A két tiszt által elcsábított, majd eldobott Marie-ról beszélnek, aki eközben lent, a színpad közepén agonizál egy Armentières felé tartó úton, s a katonák fekete szemeteszsákokat dobálnak köré.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Ha nem is tételezhetünk tudatos kapcsolatot a két mű között, ez a gesztus emlékeztet Mundruczó Kornél 2005-ben, a Cannes-i Filmfesztivál keretében bemutatott *Johanna* című operafilmjének zárlatára, ahol szintén (sárga) szemeteszsákok közé dobják a szexuális eszközként használt, majd feleslegesé vált, végül meggyilkolt címszereplőt.

Az előadás Zimmermann kívánalmainak megfelelően sötétségben, közeledő katonák lépéseinek zajára ér véget, amely a militarista diktatúrából következő kollektív erőszakba és örületbe torkollik: a katonák nőket erőszakolnak meg (a háttérben még a kávézó tulajdonosnője, Madame Roux is áldozatul esik), kötötűjével Charlotte beledöf Marieba, és a grófné megfojtja saját fiát. Kriegenburg fináléja mindennél jobban ráerősít a *Katonák* Zimmermann által artikulált végki-csengésére, amelynek értelmében – és a feloldozást hozó zárójelenet hiányában – apokaliptikus tragédiába torkollanak az események. A mű zimmermanni mondanivalójának feldolgozhatatlan fájdalmát és kilátástalanságát a rendezés egyetlen fékevesztett kiállításba tornyozza, amely nem csupán Marie szájából, hanem (a lelkész Eisenhardtot leszámítva) a teljes fellépőgárda szájából hangzik fel, hogy aztán a zenekarral együtt fokozatosan elhaljon.

### Összefoglalás

Kriegenburg rendezésének első fele több teret enged a dráma komikus felhangjainak, viszont a militáns szílat továbbgondolja, és az opera cselekményét egy, néhány évtizeddel a mi korunk után játszódó, fiktív, katonai diktatúra által működtetett közegbe helyezi. Teszi mindezt annak érdekében, hogy Marie döbbenetes erejű tragédiáján keresztül, az elrettentés eszközével húzza alá a *Katonák* végső soron pacifista jellegét.

Míg Lenznél a darab egyik legitim olvasót kínálja az Androméda-hasonlat – vagyis Marie alakjának ártatlan áldozatként való feltüntetése –, addig Zimmermannál ugyanez nem állja meg a helyét maradéktalanul. S bár Lenz sem rejtette véka alá a katonaság felelősségét a polgári erkölcs bukásában – még ha utalt is Marie döntéseinek súlyára –, Zimmermann a lány saját felelősségét (egyáltalán: az egyén felelősségét) is hangsúlyozta az operában. Egyúttal Lenz zárójeleneté-

nek kihagyásával kiküszöbölte a cselekmény tanulságaként levonható konklúziót, s az ebből következő nyitottságot Hermanis és Kriegenburg rendezései egyaránt kihangsúlyozták, elosztatva az Androméda-motívumra tett bárminemű utalás lehetőségét.

A *Katonák* színpadra állítása szempontjából nem lényegtelen, hogy a Marie határátlépése utáni visszafordíthatatlanságot egy kapcsolatait tudatosan építő lány pillanatnyi óvatlanságán és ebből fakadó bukásán, vagy egy ártatlan lány átejtésén és kihasználásán keresztül szemléli a néző. A dráma- és az operaváltozat közötti különbség felmutatásának tehát sarkalatos pontja az Androméda-motívum, s ennek nélkülözése vagy beemelése egy előadásba fontos lehet e kétféle értelmezés kibontakoztatásához.

Hermanis rendezése, amely számos térbeli metaforával húzta alá közösség és egyén, katonai és civil polgári lét, nő és férfi, feddhetetlen tisztesség és erkölcstelenség, „ártatlanság és valóság” viszonyát,<sup>54</sup> Zimmermann dramaturgiai döntését szem előtt tartva legalább annyira pellengérré állította Marie saját tetteinek súlyát, mint amennyire a társadalom szerveződésében fennálló ellentmondásosságot a katonaság intézményén keresztül. Azt a szigorú fegyelem és – a társadalom biztonságát fenyegető – léhaság között egyensúlyozó dichotómiát és feszültséget, amely a *Sturm und Drang* másik óriását, a drámaíró-katona Klingert is szétfeszítette. Sőt, azt az ellentmondásosságot is, amelyet az általa felvállalt katonai életforma és az intézményesült társadalom megvetése közt őrlődve Klinger képviselt a maga korában, igaz kevésbé a munkáival, mint inkább tulajdon életével, és amelyet műalkotásként más szemszögből a *Katonák* dráma- és operaváltozata, Lenz és Zimmermann kimagasló alkotásai teljesítenek be.

<sup>54</sup> KÉKESI KUN, „Arculat...”, 31.



## Bibliográfia

- BOYDEN, Matthew. *Az opera kézikönyve*. Szerkesztette SZALAY Marianne és FAZEKAS Gergely. Fordította BARABÁS György et al. Budapest: Park Könyvkiadó, 2009.
- BRANDENBURG, Detlef. „In der Opernfalle: Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*”. <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/der-opernfalle/>. Hozzáférés: 2023.03.01.
- CSEHY Zoltán. *Experimentum mundi: (Poszt-)modern operakalauz, 1945–2014*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2015.
- EHRHARDT, Bettina. *Mönch und Dionysos: Der Komponist Bernd Alois Zimmermann*. WDR, 2013. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_kAyH4dosBU](https://www.youtube.com/watch?v=_kAyH4dosBU). Hozzáférés: 2023.06.14.
- GRUHN, Wilfried. „Integrale Komposition: Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff”. *Archiv für Musikwissenschaft* 40, 4. sz. (1983): 287–302.
- HARB, Karl. „Nachtkritik: »Die Soldaten«: Eine Großtat der Festspiele”. <https://www.sn.at/salzburg/kultur/nachtkritik-die-soldaten-eine-grosstat-der-festspiele-5825122>. Hozzáférés: 2019.06.09.
- HILLER, Egbert. „»Trauer und Freude eines menschlichen Herzens:« Exemplarische Zimmermann-Interpretationen in Köln”. *Neue Zeitschrift für Musik (1991–)* 179, 4. sz. (2018): 60–61.
- KERÉNYI Károly. *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1977.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád. „Arculat nélküli váltás: A Salzburger Festspiele hat zenés színházi előadásáról”. *Critikai Lapok* 16, 13. sz. (2012): 25–32.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold. *A katonák: A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei*. Fordította NEMÉNYI Róza. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
- NEMÉNYI Róza. „(A fordító bevezetője)”. In Jakob Michael Reinhold LENZ, *Megjegyzések a színházról: A katonák: A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei*, fordította NEMÉNYI Róza. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
- PACE, Ian. „*Die Soldaten* in London”. *Tempo*, 200. sz. (1997. április): 41–42.
- RIEMANN, Brockhaus. *Zenei lexikon*. Szerkesztette Carl DAHLHAUS és Hans Heinrich EGGBRECHT, 3. kötet. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
- SCHACK Béla. „A Sturm- és Drang-korszak drámaköltészete”. *Egyetemes Philologiai Közlöny* 10 (1886): 871–963.
- SZERB Antal. *A világirodalom története*. Budapest: Magvető Kiadó, 1941.
- SCHOEPS, Karl-Heins. „Zwei Lenz-Bearbeitungen”. *Monatshefte* 67, 4. sz. (1975): 437–451.
- WALDER-BIESANZ, Ilana. „*Die Soldaten* in Munich is uncomfortable, ugly, violent... and perfect”. <https://bachtrack.com/review-soldaten-hannigan-petrenko-munich-october-2014>. Hozzáférés: 2023.03.01.
- WILSON, Peter Niklas. „Klänge wie ein Marschienenengewähr: Free Jazz – Vom Skandalon zum historischen Stil”. *Neue Zeitschrift für Musik (1991–)* 161, 3. sz. (2000): 42–49.
- WOHLTHAT, Martina. „Marionetten im Einheitsschritt: Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* and der New York City Opera”. *Neue Zeitschrift für Musik (1991–)* 153, 2. sz. (1992): 34–35.
- ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Die Soldaten*. <http://www.teatroallascala.org/includes/doc/2014-2015/Die-Soldaten/libretto.pdf>. Hozzáférés: 2023.02.28.

## Egy operafesztivál tündöklése és stagnálása A Budapesti Wagner-napok: elvek és megvalósulásuk, 2006–2023

BÓKA GÁBOR

Alighanem minden budapesti, mi több: magyarországi operalátogató egyetért abban, hogy a Budapesti Wagner-napokat különleges hely illeti meg nem csak operafesztiváljaink, de tágabban nézve a magyar operajátzás történetében is. Igaz, ha e különlegesség mibenlétét próbálnánk meghatározni, úgy a látogatók zöme alighanem a magas zenei színvonalat nevezné meg, amelynek letéteményese elsősorban a 2006-os alapítástól máig regnáló művészeti vezető, Fischer Ádám személye, illetve az általa évről évre meghívott, kiváló hazai és nemzetközi énekesek. Kevesebb szó esik arról – vagy ha igen, akkor csak negatív, kizáró jelleggel –, hogy miben áll a Wagner-napokon látható produkciók színpadi megvalósításának különlegessége. Noha a kritikai visszhang mindig is hangsúlyt fektetett arra, hogy próbálja ezt megfejteni, a közönség számára a titok leginkább annyi, hogy amit a Wagner-napokon lát, az „nem rendezői színház”, és vérmérsékletüktől függően ehhez sokan hozzáteszik: „szerencsére”.<sup>1</sup> De való-

ban nem rendezői színház az, amit a Wagner-napokon látunk? Ha így van, tudatos-e a fesztivál alkotói részéről a rendezői színházról való elhatárolódás? És ha valóban mást látunk, akkor mit látunk? És következetesen azt látjuk-e? Az alábbi tanulmány elsősorban ezekre a kérdésekre keresi a választ.

Magyarországon az ezredfordulót követően négy olyan fesztivál működött/működik, amelyek kizárólag az opera műfajára koncentrálnak: a Budapesti Wagner-napok mellett a Bartók+ Miskolci Operafesztivál, a (korábban több néven is futó) Armel Operaverseny és Fesztivál, valamint az Egri Kamaraopera Fesztivál. A 2001-ben indult, 2019-ben megszűnt miskolci rendezvénysorozat, noha évről évre bemutatott saját produkciókat is, afféle közép-kelet-európai seregszemléként volt jellemezhető, amelyre a térség operaházai elhozták az adott év tematikájába illeszkedő egy vagy több előadásukat. Az Armel Operaverseny és Fesztivál (2008–2019) műsorpolitikájának, jellegéből adódóan, a program gazdagságával egyenrangú szervezőlve volt a megmérettetés: olyan darabokat kellett összeválogatni, amelyekben megfelelő versenyszerepek vannak, illetve amelyek illeszkednek a versenyen és a fesztiválon részt vevő partnerszínházak adott évi műsortervébe. Vagyis a kezdetben szegedi, később budapesti (és részben bécsi) seregszemlére érkező előadások, bár koprodukciós partnerként feltüntették az Armelt, szintén vendégelőadások voltak. Hasonló a helyzet az Egri Kamaraopera Fesztiválon is, amelynek szerény léptékű, de izgalmas műsora jórészt az évad kis előadó-apparátust igénylő produkcióiból verbuválódik össze, vagyis ez eset-

<sup>1</sup> Ha elfogadjuk, hogy a „rendezővel szemben sablonosan támasztott kettős követelmény” nem más, mint „az előadás megszervezése és ellátása az individualitás pecsétjével” (KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* [Budapest: Osiris Kiadó, 2007], 8.), akkor a legkevesebb, amit elmondhatunk, hogy a hazai operalátogató közönség túlnyomó többsége e két követelmény közül a másodikat szívesen elengedné. Kérdés, hogy a Wagner-napok művészi elveinek kialakításakor szerepet játszott-e ez a közönségelvárás, és ha igen, mennyire.

ben sem a saját produkciók dominálnak. A Budapesti Wagner-napok sorozata e szempontból kivétel: 2006-os indulásától fogva saját produkciókat hozott létre, olyan előadásokat, amelyek máshol nem láthatók, és koprodukciós partnert is mindössze két esetben találunk a színlapon: a 2010-ben bemutatott *Trisztán és Izolda* és a 2011-es *Lohengrin* esetében a Magyar Állami Operaházat.

E voltaképpen külsőséges szemponton túl egyedülálló idehaza a Budapesti Wagner-napok eseménysorozata azért is, mert fókuszában egyetlen életmű, még hozzá a nemzetközi operajátszás fősodrában lévő, a mindenkor törzsrepertoár egyik legfontosabb szeletét jelentő *œuvre*, Richard Wagner munkássága áll. Mivel létezik másik, kizárólag Wagnernek szentelt fesztivál is (a személyesen Wagner által alapított Bayreuthi Ünnepi Játékok), amelynek scenírozásai felfoghatók az életmű interpretáció-történetének reprezentatív megvalósulásaként, máris fontos, a többi magyarországi operafesztiválhoz képest könnyebben meghatározható kontextus teremődik a Wagner-napok produkciói köré: ezeket a színpadra állításokat – nyilatkozatokból tudható: nem éppen az alkotók akarata ellenére<sup>2</sup> – Bayreuthhoz képest is lehet értékelni.

Ha az értékelés origójáról beszélünk, arra is fel kell hívnunk a figyelmet: szintén egyedülálló idehaza, hogy egy operafesztiválnak jól körülhatárolható művészi célkitűzései voltak az induláskor, amelyeket több fórumon – sajtóközleményekben, interjúkban – meg is fogalmaztak. Magam ezt tartom a legfontosabbnak a felsoroltak közül, mert egyrészt szellemi igényességet tükröz (a másik három operafesztivál, meglehetősen szimpatikus hívószavai rendre művészetén kívüli fogalmak körül mozognak), másrészt kiindu-

lási alapot teremt a megvalósult előadások értékeléséhez. Jóllehet az alkotói szándék szavakban való deklarálása nem egyedüli viszonyítási pontja a műértelmezésnek, mi több: még csak nem is kell feltétlenül figyelembe venni (mint rövidesen látni fogjuk, a hazai sajtó sokáig nem is tudta vagy akarta figyelembe venni), magam ezúttal termékenynek vélem a szándékok és megvalósulásuk összevetését. Részint azért, mert a művészi szándék hitelességét minősítheti annak realitása, részint azért, mert érdemes végiggondolni, hogy milyen esztétikai minőséget képviseltek azok a produktumok, amelyek eltávolodtak az eredeti célkitűzésektől, netán tudatosan szembefordultak azokkal.

A 2006-os első produkciót, a *Parsifalt* megelőzően felvázolt művészi elképzelésekről híven ad számot a művészeti vezetőről, Fischer Ádámról 2019-ben megjelent, általa is jóváhagyott monográfia:

„[...] minimális színpadi cselekmény és mozgás, egyszerű, de elegáns kosztümök, az énekesek frakkban, az énekesnők sötét estélyi ruhában, stilizált, csupán apró mozdulatokkal és mimikával jelzett játék kulisszák és kellékek nélkül, s mindehhez, amennyire lehetséges, ki kell használni a terem dimenzióit, játéktérre tenni a földszint két oldalán szabadon maradó folyosókat és a galériákat. A háttérben, a közönséggel szemben legyen viszont egy nagy kivetítő üvegfal, amelyet a színpad egyszerűségének ellentétéként videóvetítésre, árny- és bábjátékok bemutatására lehet használni, és általában a valkűrök lovaglásától a sárkány megjelenéséig mindazon víziók megvalósítására, amelyeket Wagner megálmodott s amelyekkel a korábbi idők színpadi technikája – nemegyszer felette komi-

<sup>2</sup> Vö. J. GYŐRI László, „Wagner-ünnep Budapesten: Fischer Ádám karmesterrel J. Győri László készített interjút”, *Élet és Irodalom* 50, 26. sz. (2006): 7.

kus körülmények között – kudarcot vallott.”<sup>3</sup>

De idézhetünk egy korabeli Fischer Ádám-interjúból is:

„Az alapgondolat egy olyan fesztivál létrehozása, amely alternatívája a nemzetközi Wagner-fesztiváloknak. Olyan előadásokat csinálunk, amilyenek másutt nem lehetségesek. [...] Nekünk alternatívaként kell megjelenünk a többi Wagner-ünnep mellett. Más stílust kell képviselnünk. Új színpadi megoldásokat keresünk.

– Félig szcenírozott előadásokat hoznak létre?

– Nem, egészen szcenírozottakat. Új dimenziókat próbálunk létrehozni a színpadi játékban. Kicsit absztrakt előadásmódot, ami lehetővé teszi, hogy viszonylag rövid próbafolyamattal nagy eredményt érjünk el. Árnyjátékkal, táncosokkal, bábokkal, színészekkel, a japán színház elemeivel akarjuk tágítani a határokat. Csak egy példa: Alberich sárkánnyá nő, majd békává megy össze. Ezt árnyjátékkal vagy bábokkal gyönyörűen meg lehet jeleníteni.”<sup>4</sup>

Ezen előzetes terveknek alighanem a fesztiválok sorát megnyitó, mindent felülmúló kritikai és közönségsikerrel fogadott 2006-os *Parsifal*-produkció felelt meg a leginkább. „[K]i kell használni a terem dimenzióit” – szólt az alapvetés: nos, Párditka Magdolna és Szemerédy Alexandra rendezése iskolapéldája lehetne a nem hagyományos operai térben történő térkihasználásnak. A színpad (eredetileg valójában koncertpódium, de mivel a Müpában kialakítható zenekari árok,

így a pódium is színpaddá stilizálódik a Wagner-napok előadásain) kezdetben fekete lepellettel van letakarva, az előjáték alatt három gyermek üldögél a színpadon: kettőt később az apródok között látunk viszont, egy pedig Parsifal gyermekkori alteregójaként tűnik föl időről időre. Parsifal két alkalommal jelenik meg a Grál világában, mindkétszer a nézőtér felől, ha úgy tetszik: a nézők közül érkezik. Mindez visszavezet a wagneri „Bühnenweihfestspiel”, „szent ünnepi színjáték” világába – Parsifal története demonstratív módon válik példázattá, a hős egy közülünk, ami vele történik, az egyben velünk is történik, történhetett volna, vagy kellene, hogy történjen. A fekete lepel felének eltávolítása az első felvonás végén, miáltal a játéktér a továbbiakban egy fekete és egy fehér részre oszlik, ötletes vizuális leképezése a közben az Égi hang szájából felhangzó jóslatnak: a megváltás már közel. A második felvonás során ugyanezen színpadkép aztán Parsifal „jó” és Kundry „rossz” világának elkülönítésére szolgál. Klingsor a karzatról irányítja az eseményeket, innen társalog Kundryval, és a felvonás végén innen támad rá Parsifalra. A beállítás pontos, mert Klingsor az egész mű világán valamelyest kívül áll: egyrészt ő a legkevésbé kidolgozott jellem, másrészt ő az egyetlen igazán egyértelmű figura, a rossz princípiuma, aki papírforma szerint nem részesülhet a megváltás kegyelmében. Éppen ezért revelatív a második felvonás végének rendezői beállítása: Klingsor lándzsával támad Parsifalra – a szövegkönyv szerint azonban a lándzsa lebegve megáll Parsifal előtt, aki keresztet rajzol vele a levegőbe, mire a bűvös kert összeomlik. Itt Klingsornak nem marad ideje elhajítani a lándzsát: Parsifal megjelenik mögötte, megöleli, és szelíden kiveszi kezéből a szent ereklyét – Klingsor sötétbe borul, Parsifal pedig kimegy a színpadról. Különös dolog történik itt: a szeretet elvont szimbóluma helyett egy konkrétat látunk – és mégis ez által válik általános érvényűvé a jelenet. Arról nem beszélve, hogy rendkívül

<sup>3</sup> OPLATKA András, *Zenekar az egész világ: A karmester Fischer Ádám*, ford. OPLATKA András (Budapest: Libri Kiadó, 2019), 170.

<sup>4</sup> J. GYÖRI, „Wagner-ünnep...”, 7.

egyszerű eszközök segítségével adekvátan oldódik meg a darab egyik legsúlyosabb scenikai problémáját rejtő pillanata. A harmadik felvonás kezdetén a színpadkép nem változik, továbbra is marad a fekete-fehér beállítás: a fekete lepel maradék része majd a nagypénteki varázs jelenetében tűnik el. Ekkor teljesen kivilágosodik a színpad, s a fehér lepel következtében szinte vakító lesz a ragyogás. Ismét nagyszerű vizuális megjelenítése a hit paradoxonának: a Megváltó halála felett érzett gyász a megváltás ténye feletti örömmé változik – a fényáradat pedig egyszerre szimbolizálja a természet örömet és az isteni világosságot. A záróképben immár ebben a szikrázó fehérségben láthatjuk az első felvonás második képéhez hasonló Grál-rituálét – az akkori feketéből immár fehérbe változva az eszmei mondanivaló, a darab üzenete is világosabbá válik.

E rövid előadás-rekonstrukció elsősorban a térkihasználás szempontjára igyekezett koncentrálni, amellyel kapcsolatban már most megjegyezhetjük, hogy mivel a *Parsifal* színpadi cselekményének jelentős hányada szakrális térben zajló rítus, az eleve otthonra találhat egy olyan közegben, amely eredendően nem színpad. S ha ezúttal nem intézzük el egy kézlegyintéssel a Wagner alkotta műfaji meghatározást, akkor arra a következtetésre is juthatunk, hogy a darab többi jelenete sem véletlenül statikus – itt tényleg nem a szó hagyományos értelmében vett operáról, hanem valami másról van szó. Ez azonban előrevetíti a további Wagner-operák Müpa-beli szcenírozásának fő problémáját: azok a művek, amelyek nem kapcsolódnak ilyen mértékben a rítushoz, mennyire adaptálhatók a környezethez? Ha egy tehetséges rendező meg is tudja teremteni a hiteles színészi játékot (igaz, erről a szempontból a *Parsifal* kritikái alig-alig szólnak) – meg tudja-e teremteni a hiteles színpadi keretet?

Meglepő módon ez abban az előadásban sikerült egyedül a *Parsifal*hoz hasonlítható tökéletességgel, amellyel kapcsolatban elő-

zetesen a legtöbb kétségünk lehetett: A *nürnbergi mesterdalnokok*ban (2013). Mivel a mű zenedramaturgiája, hitelesnek mondható színpadi utasításai és ismerhető előadás-története minden más Wagner-operánál mélyebben gyökerezik a realista színházi hagyományban, előzetesen azt hihettük, hogy lehetetlen hagyományos értelemben vett díszletek nélkül előadni – ám ennek épp az ellenkezője bizonyosodott be. Dirk Becker díszlettervező alig egy-két apróságot állított a Bartók Béla Nemzeti Hangversenytér színpadára: emelvények, dobogók, Sachs és Pogner házait jelképező falak, illetve a színpad közepén felvonásonként más-más képzőművészeti alkotás szolgáltatta a látványvilágot, illetve a játékteret. A rendező, Michael Schulz okosan élt a terem bejátszhatóságának eszközével, s nem csak akkor, amikor egyik-másik szereplő a nézők között mászkált (mint az Éji őr), vagy egyenesen közülük érkezett a színpadra (mint Walther a darab elején és Sachs a Festwiese-jelenetben), esetleg a darabot nyitó korálban, amely a valódi orgonával kísérve szinte azonnal bevonta a néző-hallgatót a templomi hangulatba – de a zárójelenetben is. Templomi rítustól (a darabot nyitó koráltól) világi-közösségi rítusig (a dalnokversenyig) ível a *Mesterdalnokok* színpadi cselekménye, és közte is számos rítust találunk: a tabulatúra ismertetését, Walther próbaéneklését, Beckmesser szerenádját, az Éji őr alvásra intő szavait... Természetes tehát, hogy ez az opera is megközelíthető szer-tartásszerű beállításokkal – ám mivel a *Parsifal* szemben itt mégis hagyományos értelemben vett operáról van szó (Wagner műfaji meghatározása is ez), a produkcióban – mintegy konzervatív módon ragaszkodva a szerzői utasításokhoz és az előadási hagyományhoz – a *Parsifal*nál jóval nagyobb hangsúlyt kap a színészi játék, a színészvezetés, mintegy ellensúlyozva a ritualitás statikusságát.

Ez utóbbi tény ugyanakkor bizonyos fokig egy paradoxonra is rávilágít: a voltaképpen realista stílusú színészvezetés megoldja a

Wagner-napok előadási kereteinek és a mű sajátos alkatának ellentmondásából fakadó feszültséget, viszont nem harmonizál a Fischer-interjúban olvasott, a színpadi játékot illető „új dimenziókkal” (elvégre a lehető leghagyományosabb előadásmódhoz való kapcsolódásról van szó), és nem tekinthető „kicsit absztrakt előadásmódnak”. Ha ilyen szempontból vizsgáljuk a fesztivál nagyszínpadi produkcióinak történetét, azt lényegében egy, az absztrakciótól a hagyományos, realista előadásmódon át az aktualizálásig tartó szemléletváltás történeteként is leírhatjuk. Erre a folyamatra Fischer életrajzírója is reflektál már idézett művében:

„[...] ez a kezdeti színpadi koncepció sajnos nem bizonyult hosszú életűnek. Más szavakkal, világosabban szólva: becsvágyó rendezők ragadták magukhoz a kezdeményezést, s így lényegében megghiúsult az eredeti elképzelés. [...] [A]z évről évre megvalósuló produkciók egyre inkább visszacsúsztak a rendezői színház régi sémáiba.”<sup>5</sup>

Ha eltekintünk attól, hogy Oplatka nem csak leírja, de minősíti is a folyamatot (jogában áll, hiszen nem tudományos értekezést, hanem memoárt ír), a folyamatot pontosan látja és láttatja – igaz, a részletekkel adós marad. Az absztrakció valóban a *Parsifal*ban jelent meg a legtisztábban, utána valamelyest kevésbé meggyőzően, de következetesen Hartmut Schörghofer *A nibelung gyűrűje* rendezésében (2007–2008)<sup>6</sup> valósult meg, és esetleg még ideszámíthatjuk Parditka Magdolna és Szemerédy Alexandra másik produkcióját, a *Trisztán és Izoldát* (2010). Ami ezután következett, az valóban rendezői színház, sőt a német vagy németországi isko-

lázottságú rendezők túlsúlya miatt akár azt is mondhatjuk: *Regietheater* – különböző stílusban és különböző színvonalon megvalósítva, de következetesen. Ezen előadások sorát Marton László *Lohengrin*-rendezése nyitja (2011), majd követi Matthias Oldag *Tannhäuser* (2012), *A nürnbergi mesterdalnokok*, mint már említettük, Michael Schulz rendezésében (2013), majd Kovalik Balázs *Bolygó hollandija* (2015). A sort Cesare Lievi bizonyos mértékben az absztrakció felé visszakanyarodó *Trisztán és Izoldája* zárja: ez a „hátraarc” azonban nem bizonyult újabb irányváltás kezdetének a fesztivál történetében, mert ezt követően nem került színre újabb produkció, csupán a régiek *Wiederaufnahméi* alkotják a programot – elsősorban a mindent felülmúló sikerű *Ring* újabb és újabb előadásai.

Ha a *Ring* sikerét most nem a közönség szeretete, hanem a művészi nivó felől közelítjük meg, úgy annak mibenlétét leginkább negatíve írhatjuk le: az egyébként látványtervezői végzettségű Hartmut Schörghofer rendezése következetesen tudta megvalósítani mindazt, amit Fischer Ádám előzetes célkitűzésésként a fesztivál elé állított, és amit a későbbi produkciók rendezői nem tudtak vagy nem akartak hozzá hasonlóan követni/elfogadni/komolyan venni. Csakhogy Schörghofer feladata – ha lehetek szubjektív – nehezebb volt, mint Parditka Magdolnáé és Szemerédy Alexandráé a *Parsifal* esetében: a *Parsifal* ugyanis a leghagyományosabb, a realista tradíciókhoz leginkább ragaszkodó előadás esetében is elsősorban rítus – ezzel szemben a *Ring* színpadi és színpadtechnikai akciókban bővelkedő, cselekménydús operák sorozata. A Wagner által előírt látványvilág megvalósítását megkerülni ugyan lehet, de az lehetetlen, hogy egy előadás valamilyen módon ne reagáljon a mindennapi és a természetfeletti csak a görög drámakéhoz foghatóan természetes együttlétére – magyaráz arra, hogy a *Ring*ben igazán látványos és cseppet sem megszokott dolgoknak

<sup>5</sup> OPLATKA, *Zenekar...*, 171.

<sup>6</sup> Megjegyzendő, hogy Oplatka már a *Ring* egyes darabjainak színre állítása között is érez különbséget e tekintetben. Lásd *uo.*

kell(ene) történnie. Nos, ez az, amire a Müpa színpada nem alkalmas, és amit Schörghofernek – *egyszerre* látványtervezőként és rendezőként – valahogyan meg kellett oldania. A produkció ma már széles körben ismert eszköze, az LCD fal alkalmazása, illetve az a tény, hogy a szereplők „kint is vannak, bent is vannak” – vagyis koncerténekesként, fellépőruhában vannak jelen a színpadon, és inkább illusztrálják, mintsem eljátszák a cselekményt – mindenképpen megoldási javaslat, és mindenképpen újszerű volt másfél évtizeddel ezelőtt – olyannyira, hogy a mértékadó kritika meglehetősen eltérő véleményeket fogalmazott meg vele kapcsolatban.

Koltai Tamás már 2007-ben, az előjáték és az első rész, vagyis *A Rajna kincse* és *A walkür* bemutatója után megírta kritikáját a *Színház* hasábjain, amelyben Schörghofer színpadra állítását a rendezői színház normáival szembesítette, és azok fényében bírálta:

„[...] a jelenlegi előadás zenei és színházi interpretációja nemcsak hogy nincs egymással egyensúlyban, hanem ég és föld távolságra van egymástól. Fischer Ádám lenyűgöző karmester, Hartmut Schörghofer közepes rendező-díszlettervező. Az előbbi megteremti az élményt, az utóbbi nem zavarja meg. Fischer zenedrámát kreál, Schörghofer és csapata meglehetősen egyenetlen színvonalon illusztrálja. A kettős hatás – akár a tévéreklámok svindliszövegeiben – valójában egyetlen forrásból, a zenéből érkezik, a rendezés csupán vizuális asszociációkat kelt, amelyek jobb esetben egy lehetséges változatot képviselnek a képzetársítások végtelenjéből... Koncertelőadás – képi vezérmotívumokkal.”<sup>7</sup>

<sup>7</sup> KOLTAI Tamás, „Vezérképek, avagy: csak”, *Színház* 40, 8. sz. (2007): 13–16, 14.

Fodor Géza egy évvel később, a *Muzsika* folyóirat két lapszámában közölte terjedelmes elemzését, immár a *Ring* színre állításának egészéről. A kritika, vagy inkább tanulmány első része a *Ring* nemzetközi előadástörténetének kontextusába helyezi a Müpa produkcióját – ez azért fontos, mert a világtenenciák számos állomása csak késve vagy egyáltalán nem jelent meg a korábbi magyarországi előadásokban, nem is beszélve azok esetleges színvonaláról –, majd a saját koordinátarendszerén belül értékeli a látottakat. Szó sincs róla, hogy a saját koordinátarendszer elfogadása automatikusan azt jelentené, hogy Fodor Géza a színpadra állítás minden momentumával egyetért (*Az istenek alkonya* első felvonásának jelentős részében negatívan ítéli meg a vetítéseket<sup>8</sup>), de nem utasítja el eleve annak mikéntjét egy másik irányzatra hivatkozva – míg Koltai Tamás lényegében ezt tette egy évvel korábban. „Volt a MÚPa előadásának egy árulkodó mozzanata. Christian Franz mint Siegmund *A walkür* egy »jelenetén kívüli« pillanatában leült a székre, és ivott a széklábhöz állított ásványvizet palackból. Ez mindennapos egy koncertelőadásban, és lehetetlen az operaszínházban” – írja Koltai.<sup>9</sup> A közlésből egyrészt világos, hogy a kritikus nem vesz róla tudomást, hogy ez nem olyan operaszínház, ahol ez lehetetlen; másrészt – ezt csak a történeti hűség kedvéért teszem hozzá – néhány hónappal később mutatta be a Magyar Állami Operaház Richard Strauss *Elektrájának* Kovalik Balázs rendezte előadását, amely minden tekintetben rendezői operaszínháznak volt nevezhető, és amelynek nagyjából kétharmadánál a második szereposztásban a Rálik Szilva által játszott címszereplő Christian Franzhoz hasonlóan iszik egy műanyagüvegből – ez így volt a tavalyi évad általam látott előadásán is (2023. április 29.).

<sup>8</sup> FODOR Géza, „A Gyűrű urai (1)”, *Muzsika* 51, 8. sz. (2008): 6–11, 9–10.

<sup>9</sup> KOLTAI, „Vezérképek...”, 13.

Vagyis az ilyesfajta kilengés még az operaszínházban sem lehetetlen – ha értékeléséről természetesen vitatkozhatunk is. De idekívánkozik a produkció egyik szereplőjének, Evelyn Herlitziusnak néhány mondata is, éppen a „széken ülés” kapcsán: „Alapjában véve játszunk akkor is, amikor a székeken ülünk. Ez persze nehezebb, nincs mibe menekülni, kapaszkodni, nincs hova elbújni, több koncentrációt igényel, de a végeredmény jobb.”<sup>10</sup> Az énekesnő szavai azért is különösen elgondolkodtatóak, mert egy olyan gondolatmenetet kerekítenek le, amely a rendezői színház szellemében fogant *Ring*-előadásokkal szemben a Müpa-előadás színészvezetését dicséri, mondván: az eszköztelenség árnyaltabb színészi játékot tesz lehetővé.<sup>11</sup> Ez különösen annak fényében érdekes, hogy Schörghofer színészvezetését általában azok a kritikák is bírálni szokták, amelyek alapvetően nem kérik rajta számon a rendezői színház eszköztárát (így jelen sorok írója is 2007 óta született kritikáiban).

Fodor Géza írásának második felét a *Ring*ben demonstrált előadási normák, lényegében a Wagner-napok célkitűzéseinek megvalósulásaként létrejött új játékmód jövőbeli lehetőségeinek latolgatásával zárja:

„Azt megvitatni sem vezet most sehová, hogy az az operaelőadási mód, amelyet ez a *Ring* példáz, megmarad-e alkalmi megoldásnak, vagy az operajátszás új útját, jövőjét jelenti. Egyfelől a színház túl gyökeres és szubsztanciális művészet ahhoz, hogy lemondjon akár az operának is autonóm és következetes, pontról pontra való színi interpretációjáról. Másfelől a radikális rendezői operaszínház gyakorlata, az

operák nyersanyagként kezelése deziluzionálja, irritálja a nagyközönséget kedves operáival kapcsolatban, s elképzelhető, hogy egy olyan, a nézőnek szabadságot hagyó, vizuálisan kötetlenül asszociatív előadásmód, amely nem igyekszik arra kényszeríteni, hogy pontról pontra kövesse a rendező logikáját, életképes alternatívának bizonyul. Csak egy biztos: a kérdést *nem a kritika* fogja eldönteni. És a kritikus ne játssza a szakfelügyelőt, aki fölemelt mutatóujjal figyelmezteti az *Opera* főzeneigazgatóját, hogy mit vár tőle a *Musiktheater*.”<sup>12</sup>

Az ma már inkább csak kultúrtörténeti érdekesség – lévén szó két lezárt kritikusi életműről –, hogy Fodor Géza utolsó mondata vélhetően a Koltai Tamás egy évvel korábbi kritikájára adott csípős válasz; úgy tűnik, hogy nem csak egy konkrét produkció vagy egy színházi irány megítélésében, de a kritikusi attitűdöt illetően is különbség volt a korszak e két meghatározó recenzense között. Ennél fontosabb az, hogy a *Parsifal* és a *Ring* által kijelölt irányról végül tényleg nem a kritika mondta ki a döntő szót, sokkal inkább az, hogy Fischer Ádám a továbbiak során nem talált olyan alkotótársakat, akik továbbgondolták volna az első két produkcióból levonható tanulságokat – mint láttuk, Michael Schulz *Mesterdalnokok*-rendezése esetében is inkább a mű sajátos alkata állt közel a helyszíni adottságaihoz, semmint a rendező alakította volna saját eszköztárát a fesztivál művészi arculatához.

Ilyen értelemben a Budapesti Wagner-napok története hanyatlástörténet: egy nagy elhatározásból született, kezdetben jelentős eredményeket felmutató új operajátszási irány fokozatos kifulladásának története. 2018 óta

<sup>10</sup> RÁCZ Judit, „»Innen mindenki valami mást fog hazavinni«: Beszélgetések a budapesti *Ring* alkotóival”, *Muzsika* 51, 8. sz. (2008): 12–17, 17.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> FODOR Géza, „A Gyűrű urai (2)”, *Muzsika* 51, 9. sz. (2008), 13–16, 16. Kiemelés az eredetiben.



már új színpadi produkcióra sem futotta a fesztivál műsorán, s a műsor gerincét alkotó *Ring*-előadások is a rendezői színház beszűremkedése előtti, az *igazi* Wagner-napokhoz való minduntalan visszatérést demonstrálják évről évre – csak az előrelépés nem látszik jelenleg sehol. Mi több, ennek jelen pillanatban már a lehetősége is kétséges: a kézirat lezárásakor, 2023. szeptember 30-án még mindig nem tudni, jövőre egyáltalán megrendezik-e a Wagner-napokat, amely stagnálása és hanyatlása ellenére mégiscsak az elmúlt évtizedek magyar operajátszásának egyik – ha nem a – legjelentősebb eredménye.

### Bibliográfia

- FODOR Géza. „A Gyűrű urai (1)”. *Muzsika* 51, 8. sz. (2008): 6–11.
- FODOR Géza. „A Gyűrű urai (2)”. *Muzsika* 51, 9. sz. (2008): 13–16.
- J. GYŐRI László. „Wagner-ünnep Budapesten: Fischer Ádám karmesterrel J. Győri László készített interjút”. *Élet és Irodalom* 50, 26. sz. (2006): 7.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KOLTAI Tamás. „Vezérképek, avagy: csak”. *Színház* 40, 8. sz. (2007): 13–16.
- OPLATKA András. *Zenekar az egész világ: A karmester Fischer Ádám*. Fordította OPLATKA András. Budapest: Libri Kiadó, 2019.
- RÁCZ Judit. „»Innen mindenki valami mást fog hazavinni«: Beszélgetések a budapesti *Ring* alkotóival”. *Muzsika* 51, 8. sz. (2008): 12–17.

## 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*.<sup>1</sup> 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-

---

<sup>1</sup> 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 mertek 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.”<sup>2</sup>  
 „Ézért ezek a dallamok a legmagasabb művészi tökéletesség megtestesítői. Valósággal példái annak, miként lehet legkisebb formában, legszerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot legtökéletesebben kifejezni.”<sup>3</sup>

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-magyaroként kell kezelnünk, Mosonyinak – egyébként a hangszeres és a vokális

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

<sup>3</sup> 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 Joornal*, *Pester Lloyd* [„etwas unklare Symbolik“], *Vasárnapi Újság*, *A Hét*). A *Pesti*

*Hírlapot* hagymázás látomásra emlékezteti a mű, melyet a szadizmus védőiratának tart. Többen Maeterlinck-utánzást 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* [...].”<sup>4</sup> Talán kevésbé vehemenssen, 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.”<sup>5</sup> Bródy Sándor a főpróbán és a premieren is látta az előadást, s nem győzött a darabról a lehető legőszintébb 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 legközönségesebb 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-

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.”<sup>6</sup>

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.”<sup>7</sup> 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.”<sup>8</sup> 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.”<sup>9</sup>

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 felkértek 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 prologus 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

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

<sup>7</sup> Uo.

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

<sup>9</sup> Szűcs Tibor, „A magyar regös német és olasz prologusa (A kékszakállú herceg vára – A regös prologusa)”, *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*;<sup>10</sup> angolul: *outside – within, is raised – within, is raised – dropped again*<sup>11</sup>). 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 énekbeszédei 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-

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

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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 önmagamat. 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-

<sup>12</sup> 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”.<sup>13</sup> 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*.”<sup>14</sup>

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

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

<sup>14</sup> 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 nézőtérről 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.”<sup>15</sup>

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

<sup>15</sup> 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.”<sup>16</sup> 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,<sup>17</sup> 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-

<sup>16</sup> Uo., o:32–36.

<sup>17</sup> 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 keltem neki, hogy a depressziójából kilábaljon.”<sup>18</sup> 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 krisztológiai<sup>19</sup> 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

<sup>18</sup> PALMER, O, *Fortuna...*, 1:55.

<sup>19</sup> *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 eszkatologikus<sup>20</sup> kihirdetések, a »transzcendens médium« nyelve; a latin az ima, a doxológia<sup>21</sup>, a himnuszok és mindezek negatív megfelelőinek, a gonosz elutasításának és a kiközösítésnek a nyelve; míg végül a német a nép, az írástudatlanok hétköznapi nyelve”.<sup>22</sup>

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

<sup>20</sup> *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.

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

<sup>22</sup> 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 történelemnélküliségnek, 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*<sup>23</sup> dinamikáját, kölcsönös pszichózisát tárja elénk.”<sup>24</sup> A pszichés

<sup>23</sup> *Folie à deux*: „közös pszichózis” (vagyis „kettőn megosztott örület”). A pszichiátriában egy nagyon ritka pszichiátriai 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.

<sup>24</sup> „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 anya, 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 távongó 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.”<sup>25</sup>

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.)

<sup>25</sup> „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.”<sup>26</sup> A klasszikus lélektan – ennyiben Freud felfedezhető az előadás értelmezésében – a személyiség mélyrétegeinek megnyilvánulásaként, a tudatalatti tartalmak szimbólumaként értelmezi a vizeket.<sup>27</sup> A tűz fellobbanása fényt hoz a sötétségbe, a fény pedig melegséget a testnek és léleknek, tudást az elmének.

<sup>26</sup> Uo., 90. (Saját fordítás: G. H.)

<sup>27</sup> 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 Szibilla<sup>28</sup> kihirdeti a világ közelgő végét és az istentelenek örök kárhozátát. Határtalan, elsőprő hübrisz hajtja őket, gyűlölik az emberiséget, s prófeciájuk 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-

<sup>28</sup> *Szibilla*: a név nem csupán egy történeti személyt jelöl, hanem pneumatikus eksztázisban jövendölő papnőket (elsősorban Apollón papnőit). Hosszú századokon át hangzotak 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 „lbunt impii in gehennam ignis eterni, ignis eterni!” (Az istentelenek a pokolra kerülnek, az örök tűzére, az örök tűzére!) sikollyal ér véget.

Ezeket a rettenetes jövődöléseket a második rész (*II. Die Anachoreten*) kilenc anakhórétája<sup>29</sup> – 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

<sup>29</sup> *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 János<sup>30</sup> 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,

<sup>30</sup> 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 mozgató 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.”<sup>31</sup>

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 »kultúrsokkját« [...], 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-

<sup>31</sup> „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.”<sup>32</sup>

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.”<sup>33</sup>

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.

## A tükör másik oldalán Egy város, egy nap, egy beszélgetés

ROMEO CASTELLUCCI – GELESZ HANNAH

### PRELUDIO

*Az Idő szimfóniája*

„A körforgásban nincs megbánás és nincs várakozás. A rajta átfutó *télosznak* nincsenek elvárásai vagy sajnálkozásai, az általa kifejtett időbeliség a ciklikusság tiszta és egyszerű *szabályossága*, ahol semmi sem történhet meg, ami még meg nem történt, és semmi sem jöhet el, csak a már megtörténtekhez igazodva. A ciklikus időben nem létezik olyan jövő, amely a *múlt* tiszta és egyszerű helyreállítása lenne, amelyet a jelen csupán megerősít. Nincs mire várni, csak arra, aminek vissza *kell* térnie. Ezen az időbeliségen belül nincs olyan technikai projekt, amely érvényesíthetné az akaratát, mert nincsen jövő, amelyet ki kellene találni, nincsen nyitott ajtó, amelyen beléphetnénk, nincsen látóhatár a látóhatáron túl.”<sup>1</sup>

A megállított és a mozdulatlan idő, a kimevített, a lelassított és a felgyorsított, a relatív és a valós idő közötti kapcsolat. A prózai és a zenei idő. A beszélt idő és a végiggondolt idő. A lírai idő kötöttsége és a vele párhuzamosan futó, mégis belőle kifakadó és mélyen hozzá kapcsolódó, rendezői idő. Az elveszett és a talált idő. Az idő, amely a történelem, a múlt, a képzőművészet, a filozófia, a költészet – a múlt és a jelen. Az itt és most, amely az időből időnként időtlent fakaszt. Az idő körforgása. Az óramutatók ko-

reográfiája. A mitológia, a rítusok, a letűnt civilizációk időtlensége és a kortárs világ virtuális száguldása, amelyben már nem az órákat mérik, hanem a másodperceket, s minden késésben van. Az összenyomott, kilapított idő. Az idő esszenciája. A (nem) meghatározott idő. Az együtt eltöltött idő.

HANNAH

Mi a legkorábbi emléked?

ROMEO

Két éves lehettem. Apám a karjában tartott. Dohányzott, egy lehulló szikra a karomra hullott és megégetett. Tisztán emlékszem az égés okozta fájdalomra és arra, hogy Apám nagyon szégyellte magát. Hát a tiéd?

HANNAH

Anyukámmal hanyatt feküdtünk a szobám padlóján és az ablakon bámultunk ki. Három éves voltam. Hatalmas ablak volt, amelyet teljesen kitöltött az előtte álló, lilás-rózsaszínes virágokban pompázó Júdás-fa. Tehát tavasz lehetett. Anya azt magyarázta, hogyan találom meg a levelek között kirajzolódó negatív formákat, ahol áttörnek a napsugarak és az eget lehet látni. Emlékszem egy elefánt formájú „lyukra”.

### I. FELVONÁS

*Il Palazzo dell'Archiginnasio  
(Università di Bologna)*

Belépünk az épületbe. Varázslatos hely, a vizuális információ özönlik a látogatóra, szinte már fullasztó mennyiségben. A falakon a világ legnagyobb heraldikai komplexuma, több,

<sup>1</sup> Umberto GALIMBERTI, *Psiche e techne: L'uomo nell'età della tecnica* (Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2011), 58. (Saját fordítás: G. H.)

mint 6000 diákcímer. A vízszintes sávokba vagy ünnepi emlékművek köré helyezett címerek nem csak a diákok nevét és származását jelzik, hanem azt is, mely szülőföld képviselői voltak. Az Archiginnasio palota 1562 és 1563 között épült a bolognai pápai legátus, Carlo Borromeo bíboros és Pier Donato Cesi küldötthelyettes megbízásából, Antonio Morandi – ismertebb nevén Terribilia – bolognai építész tervei alapján. A tridenti zsinat (1545–1563) kulturális légkörében megtervezett és megvalósított komplexum célja az volt, hogy egységes székhelyet adjon az addig különböző helyszíneken szétszórt egyetemi oktatásnak. Hűvös van bent, végre lélegezethez lehet jutni a júliusi forróságban. Fel-sétálunk a széles, kényelmes márványlépcsőn.

1. jelenet  
*Il Teatro Anatomico*

Az első sorban ülünk. Az egész terem cédrusfából épült: az intarzia parketta, a falak borítása, a súlyos kazettás mennyezet, a balusztrádok, a fényűzően kialakított és díszített katedra, a szobrok. A fa bódító illata ránk telepszik, holott egy halott erdőben ülünk. Végül is, a holtak termében vagyunk. Egy apró színház, jellegzetes amfiteátrumforma, három lépcsőjű nézőtérrel – a korai modern egyetemeknek az anatómia oktatásához használt terme ez, ahol nyilvános boncolásokat és előadásokat tartottak. A terem közepén márványlappal fedett asztal. Az Archiginnasio palota főépületében, a kápolna fölött található teátrumot Antonio Paolucci – ismertebb nevén Levanti –, bolognai szobrász és építész, Carracci tanítványa tervezte és építette 1639 és 1649 között. A falak oszlopokkal körülvett fülkéiben életnagyságú szobrok állnak: az alsó sorban a tizenkét leghíresebb orvosé (Hippokratésztól Gaspare Tagliacozziig, a plasztikai sebészet 16. századi úttörőjéig), a felső sorban pedig a hús legismertebb bolognai anatómusé.

ROMEO

Tudod mik azok a *nyúzottak*?<sup>2</sup>

HANNAH

Az olasz nyelvtenban a szó elején álló „s” betű fosztóképző, tehát bőr nélküli emberek?

ROMEO

Pontosan. Látod azt a két szobrot a katedrán? Ők az ún. *nyúzottak*. Két férfialak, csak az anatómiai izomrendszerüket látod, nincsen bőrük.

HANNAH

Gyönyörű szobrok. Képzeld, a második világháború során a palotát bombatalálat érte, szinte az egész terem megsemmisült. A háború vége után azonnal helyreállították. A faépitmények, a burkolatok, a mennyezet mind újak, viszont a romok alól sértetlen állapotban ki tudták halászni az összes eredeti, 17. századi szobrot.

ROMEO

Honnan tudsz minderről?

HANNAH

Most olvastam a terem bejáratánál álló posztamensen lévő leírásban. Észrevetted, milyen rövid ez az asztal?

ROMEO

Igen, valóban. A 17. századi test méreteihez és arányaihoz tervezték.

HANNAH

Sokszor komoly problémát jelent a jelmezki-vitelező operai varrodákban, amikor akár csak negyven-ötven évvel ezelőtti jelmezeket húzunk elő a jelmeztárból. Már senkire sem jók, túl szűkek, túl rövidek.

<sup>2</sup> Olaszul: *gli spellati*. A *pelle* jelentése *bőr*. Az olasz nyelvben a főnév elején álló s fosztóképző. Magyarra lefordíthatatlan nyelvtani szabály.

ROMEO

Az emberi test folyamatosan változik az évtizedek, évszázadok során. Egyre nagyobbakká válunk.

HANNAH

Ha én itt diák lennék, biztosan nem ülnék az első sorba. Képzeld el a szagokat. Életemben először tavaly láttam halott embert. Egy ravatalozóban, a Maestromtól mentem elköszönni.

ROMEO

És milyenek élted meg?

HANNAH

Amikor az ágya mellett álltam, nehezen tudtam eldönteni, jól tettem-e, hogy eljöttem vagy inkább nem kellett volna. Abban az időszakban éppen Milánóban dolgoztam, és ő Milánóban élt. Megbeszéltük, hogy meglátogatom, azonban a látogatásom előtti éjszaka meghalt. Egy úr maradt utána, egy már soha meg nem történő utolsó köszönés, ölelés hiánya. Mai fejjel azt gondolom, sosem bocsátanám meg magamnak, ha nem mentem volna el. De nem tetszenek ezek a bérelhető ravatalozó-suite-ek.<sup>3</sup> Olyanok, mintha a holtak szállodái lennének.

---

<sup>3</sup> *Casa funebre*: Olaszországban, főleg az északi tartományok városaiban intézményesített ravatalozó-komplexumok. Két-háromszintes, modern épületek, szintenként három-négy ravatal-apartmannal. Az apartmanok egy, a vendégek fogadására kialakított társalkodó helyiségből, illetve egy abból nyíló kis szobából állnak, ahol a felravatalozott személyt meg lehet tekinteni, el lehet tőle búcsúzni. Érkezéskor a földszinten, a recepció mellett lehet megnézni egy képernyőn, hogy melyik emeleten, melyik apartmanban ki van éppen felravatalozva.

ROMEO

Én is egy kicsit morbidnak tartom őket. A test a halál után már nem sok mindent jelent nekem.

HANNAH

Én félek a haláltól. Ez is fontos gyerekkori emlékem, amikor először rádöbbsentem – és ez a gondolat egyszerre nyugtázott le és bénított meg –, hogy ha én meghalok, másnap nem fogom tudni, mi történik a világban.

ROMEO

Nos, igen. De kérlek, engedd meg: nem hiszem, hogy érdekelni fog.

HANNAH

Erről egyelőre nem vagyok meggyőződve.

ROMEO

Hidd el, nem fog már érdekelni. A halál mint tapasztalat nem létezik. Létezik a mások halálát megelőző tapasztalat. De nem a tiéd. Már a halál meghatározásából következik, hogy saját magad számára megtapasztalhatatlan. Ugyanaz, mint mielőtt megszülettél. Rosszul érezted magad? Hiányzott valami?

HANNAH

Szerinted a halál előtti utolsó pillanatainkban sem fogjuk felfogni és megélni, hogy mi történik?

ROMEO

Ah, a pillanat! Az átmenet – az egy másik kérdés. Amint az agy kikapcsol, amikor már nincs szinapszis... számomra ott ér véget.

HANNAH

Még lélegzel, de már csupán automatikus, „anatómiai” lélegzetvétel. A szív, az izomsomó-szerv még működik. Te nem félsz a haláltól?

ROMEO

Én a fájdalomtól félek, nem a haláltól. Félek a szenvedéstől. A halál esszenciális része az életnek. Gondolj az ellenkezőjére. Az örök-kévalóságra.

HANNAH

Borzalmas lenne.

ROMEO

Maga a pokol. A testünk nem az örökkévalóságra van tervezve. Az olasz filozófusnak, Galimbertinek igaza van: a technológia, a kozmetikumok nem hosszabbítják meg az életet, csak az öregkort. Annak meg mi értelme? Számomra a szabadság a fejben létezik. A test csak egy emlék, ábrázat csupán.

HANNAH

Egyszer olvastam ezt a mondatot és nagyon szíven ütött: „Az egyetlen igazi és valós tulajdonunk a saját halálunk”.

ROMEO

Ezt Heidegger is így gondolta. Mi a halálra vagyunk „teremtve”. Egy olyan eseményre, amelyre determinálva vagyunk, de nem tudjuk megtapasztalni. Mindent úgy végzünk az életünk során, hogy tudjuk, meg fogunk halni. Az ember azért beszél egy nyelvet, mert tudja, meg fog halni. Az állatok nem meghalnak, hanem elhunynak. Elhullanak. Ők életük során nincsenek annak tudatában, hogy meg fognak halni. Az ösztöneik vezérlik őket. Van halálfélelmük, de az az életben maradáshoz szükséges ösztön. Az elhullás és nem pedig a halál ideája határozza meg őket.

HANNAH

Az állatok számára nem létezik a fikció fogalma. Nem tudnak elképzelni olyan dolgokat, amiket nem ismernek – tehát amiket nem tapasztaltak meg. Etológiai empirizmus. Nem rendelkeznek önreflexióval.

ROMEO

Másfajta kommunikációs formákkal, túlélési információkkal rendelkeznek, s ezeket osztják meg a saját fajukba tartozókkal.

HANNAH

Harari meglátása szerint időnként szándékosan téves információt is továbbítanak. Kérdés, hogy gonoszszágból vagy mert jó a humorérzékük.

ROMEO

Nem hiszem, hogy az állatoknak lenne humorérzékük, mint ahogy a halált is figyelmen kívül hagyják.

## 2. jelenet

### *La Sala dello Stabat Mater*

„Fizika”, „Matematika”, „Zoológia”, „Asztrológia”, „Biológia” – néhány, a falak mellett sorakozó üvegajtós könyveszekrények tetején csillogó feliratok közül. Antik, történelmi, gyönyörű régi könyvek. Rengeteg por, rengeteg szépség. És egy szinte befogadhatatlan terem. Lenyűgözően színes címerek ezrei díszítik a falakat: diákok, iskolák, családok, dinasztiai címerei. A létezés, a büszkeség, a tudás, a méltóság lenyomatai az elkövetkező évszázadok számára. Tüzet okádó sárkányok, lobogó sörényű paripák, kitért szárnyú, kétfejű sasok. Fagyos tekintetű oroszlanok, körben táncoló márványputtók. Minden mozgásban van, mint Michelangelo freskóin a Sixtusi kápolnában, bár az *Utolsó ítélethez* képest sokkal kevésbé drámai ez az örületes mitológiai állatfelhozatal. A pulpitus mögött márványtábla: itt volt Gioachino Rossini *Stabat Mater* című szimfóniájának első nyilvános bemutatója, Gaetano Donizetti vezényletével, 1842. március 18-án.

HANNAH

Ismered ezt a szimfóniát Rossinitől?

ROMEO

Természetesen, de nem olyan jól, hogy tudnék róla beszélgetni.

HANNAH

Azt hiszem, egyszer meghallgattam. Arra emlékszem csupán, hogy végtelenül megrázó és szomorú zene.

ROMEO

Hogyne, ahogy a címe is jelzi.

HANNAH

Mennyi fájdalom... furcsa belegondolni, hogy ugyanaz a zeneszerző írta, aki a *Sevillai borbélyt*. Az az opera számomra egy klasszikus sitcom rengeteg humorral, de egészen elképesztő, milyen találóan és pontosan fejezi ki a zene a szív lüktetését. Tulajdonképpen végig az izgalomtól, a szerelemtől, az idegességtől, a boldogságtól, a titkoktól, a tiltott tettektől felgyorsult szívverés adja a zene ütemét. Az opera hallgatása alatt mindig úgy érzem magam, mintha egy lóverseny tribünjén ülnék, az én pulzusom is felszökik tőle. Megváltoztatja az időérzékelésemet. Pontosan ezért nyugóz le ennyire az opera műfaja. Merev keretrendszere ellenére – hiszen a partitúra és annak reális időtartama adott – fut mellette egy párhuzamos vágányon a relatív és az érzékelési idő síkja. Mondok egy banális példát. Valakit szíven lőnek, s még öt percen keresztül tart az áriája, mielőtt meghalna. Azonban pont a jelenet valóságatlansága által kerül egy következő, elvont síkra az értelmezése – és megélése. A zene a realizmus felfüggesztésének, a világ absztrahálásának a lehetőségét ajánlja fel, hiszen az az öt perc igazából csupán az az öt tizedmásodpercnyi gondolat, amely a golyó becsapódásakor átvillan az agyadon. Tizedmásodpercek az időben kifeszítve.

ROMEO

Pontosan így van. Az egyik leglenyűgözőbb ilyen jelenetet Monteverdi komponálta – te-

hát az opera mint önálló művészeti ág megszületéséről beszélünk. Amikor a *Tankréd és Klorinda párvidalában* Tankréd leszúrja Klorindát, szétnyílik a seb és folyni kezd a vér. Az elvérzés folyamata beépül Monteverdi zenei dramaturgiájába. Minden lelassul. A zene szép lassan elhallgat, pontosan úgy, ahogy Klorinda is. Ez lassú halál, amelyben egy idő után elvész a tér- és időérzékelés, így a lelassulás nem kronologikus, hanem szenzoriális. Már Monteverdi is tisztában volt a lassítás elképesztő erejével a zenei időkezelésben. A zene fut, zajlik a csata, kifejezetten gyors az egész, ta-ta-ta-ta-ta-ta, mintha a vértéken koppannának a kardcsapások. Aztán egyszer csak Tankréd eltalálja, csend, a zene elkezd lassulni, lassulni, lassulni, egészen odáig, hogy elhallgat és megáll. Ez egyszerűen gyönyörű. Ez az idő a zenében. A zene lényegében maga az időkezelés. A rendezőre – akinek a mozgástere erősen korlátozott – pedig az a feladat hárul, hogy belépjen abba az időhálóba, amit a zeneszerző határozott meg. Az idő architektúrája fel lett építve. Nem nyúlhatsz bele.

HANNAH

Mint egy felépített palota. Amihez hozzájön a karmester interpretációja.

ROMEO

Valóban, de véleményem szerint a karmester hatalma limitált a zenei időkezelésben. Tud gyorsítani, lassítani, de a mozgástere őszintén szólva teljesen relatív. A zene architektúráját a zeneszerző írta és határozta meg. A karmester tud élni egyéni megközelítéssel, de csak a szerző által felépített palotán belül. A rendező a vizualitás síkján tud reagálni. Ennek határa van, korlátja, de a szerző által előírt időt a rendezőnek örömteli problémaként kell megélnie. Megélnie és *megoldania*. Amennyiben a rendező megfejtí és megoldja, akkor azt képekkel teszi. A képek szinkronikusak, ám a rendező olyan kompozíciókat hozhat létre, amelyekben viszonyrend-

szert alkot a képek között. Ezek a rendszerek és kapcsolatok struktúrákat hoznak létre, de nem narratív értelemben, hiszen a narratívát is a szerző határozza meg.

HANNAH

Tulajdonképpen mintha egy üres palotába lépnénk be, s tudnánk, mennyi időnk van a felfedezésére. Felsétalunk a lépcsőkön, kinyitjuk az ajtókat, belépünk a termekbe. Felmérjük és megéljük a tereket, a terek léptékét. Nézzük a falakat, megfejtjük a freskókat. Látjuk a fényt, amely betör az ablakokon, megvilágítja a tereket és folyton mozgásban van. A létező terekből újabbakat alkot. Árnyékokat hoz létre. Felfedezzük a sötétségben megbúvó részleteket. Ezt az architektúrát korlátként fogod fel? Szerinted mik határolják, mik határozzák meg a palotát?

ROMEO

Szerintem három dolog. Az idő, az érzelmi paletta és a librettó: a szavak, a mese, a történet, a narratíva, a szereplők és a közöttük lévő viszonyrendszer, amit szintén a zeneszerző és a librettista határozott meg. A rendezőnek ezekkel kell konfrontálnia, de nem illusztratív megközelítéssel. Nem vagy rendező, ha illusztrációkat komponálsz. A rendezés egy művészeti ág, amely Wagner és Appia esetében még nem volt az. Edward Gordon Craig teoretizálta először a rendezést, mint „új művészet”.

HANNAH

Hogyne, a „színház mint a mozgás szimbolizmusa”.<sup>4</sup> Alapja a harmónia, amely a színházat alkotó elemeket: a scenikai apparátust, a színészt és a drámát integrálja, s ezek válnak jelenetté, akcióvá és hanggá. Mindez pedig akkor jöhet létre, ha a rendező egyszemélyben felelősséget vállal érte. Én egyébként Appiát is nagyon bírom, s azt gon-

dolom, hogy bár Craig jóval „messzebb” és – mai színházi értelemben véve – sokkal „közelebb” jutott a kortárs rendező fogalmához, ez egy evolúció. Számomra az első művész Appia – rögtön Da Vinci és Caravaggio után –, aki a fényből alkotott. Felfedezte és megmutatta a terek mélységeit azáltal, hogy a reneszánsz *chiaroscuro*t színházi térbe helyezte, s ezáltal a fény háromdimenziós és szimbolikus értelmezést is kapott.

ROMEO

Igazad van, mindketten nagyon fontosak, hiszen általuk vált a színházi rendezés autonóm művészeti ággá, művészeti nyelvezetté. Amennyiben valaki rendezésre adja a fejét – és nem illusztrálásra –, ezzel a korábban említett három korláttal kell dolgoznia, személyes módon. Mondania kell valamit. Méréselni azt állítani: *mondanivalóm van*. Nem azt, hogy „nézzétek, mit alkotott Mozart” – ez nem elég, azt már ismerjük, felesleges és patetikus azt ismételtetni. „Nézzétek, mennyire hű vagyok Mozarthoz” – ez szintén hülyeség. Soha nem lehetsz hűséges senkihez! Egyszerűen azért nem, mert nem a 17. században születél. Keveset tudunk Mozart világáról, hogy hogyan éltek az emberek, mikkel foglalkoztak napközben, mit láttak, hallottak és éreztek. Hogyan tudnád ezt a nagyon messzi, általad sohasem megtapasztalt világot a magadénak mondani? A hűség a legnagyobb hazugság!

HANNAH

„Mire gondolt a költő” – hangzott el sokszor az iskolai irodalomórákon, Byron verseinek az elemzése közben – hogy egy példával éljek. Sosem érdekelték az életrajzi adatok, mint ahogy az sem, mit sejtünk, mit feltételezünk – vagy még rosszabb, *feltételezhetünk* – Byron életéről. Arról az életről, amelyről igazából semmit sem tudunk, mégis az alapján próbáljuk meg kitalálni a gondolatait, amelyeket a költeményei mögött vélünk felsajteni. A gondolatokat nem kitalálni kell,

<sup>4</sup> Olasz nyelven: *il teatro del divino movimento* (az isteni mozdulat színháza).

hanem el kell olvasni. Engem kizárólag az érdekel, amit írt, s hogy azok a gondolatok milyen hatással vannak rám és a képzelőerőmre. Milyen képek búntak meg a szavak mögött. A szavak képeket alkotnak, a képek pedig gondolatokat.

ROMEO

Pontosan így van. Természetesen minden lehetséges, az illusztrálás is. Miért ne lehetne illusztrálni? Bár nem létezik annál semmi unalmasabb és fájdalmasan kiszámíthatóbb. Egy képnek problematikusnak kell lennie. Kell, hogy hordozzon egy problémát, ami lüktet benne, mint egy élő szív. Az illusztrációban, a reklámvilágban nincsenek képek, nincsenek víziók. Végletekig csiszolt illusztrációik egyetlen célja, hogy megvetessenek velünk – sokszor ráadásul teljesen felesleges – dolgokat. Ugyanez történik veled, amikor úgy jössz ki egy színházból, ahogyan bementél. Semmi nem változott meg benned, semmi nem érintett meg vagy dúlt fel. Semmi nem történik, mint ahogy egy szórázó műsor nézése közben sem.

HANNAH

Ezért tartom veszélyesnek az illusztrált mesekönyveket. Kísérő vizuális magyarázatok, amelyek blokkolják a fantáziát. Nem kell semmit sem elképzelni, mert már mindent elképzelték helyettünk. S ettől semmilyen gondolat nem fog az eszükbe jutni.

## II. FELVONÁS

*Il Vicolo Ranocchi – L'Osteria del Sole  
(A Béka sikátor – A Nap fogadója)*

Tágas, fehérre meszelt falú, egyszerű, szinte már puritán terű fogadó. Meghatározó elemei a hosszú, súlyos faasztalok, kétoldalt egyszerű faszékekkel. A falakon kevés dekoráció, csupán néhány fekete-fehér fénykép a borosüvegektől roskadozó polcok fölött. Jól érzem itt magam. Nem szeretem a zajos kocsmákat – a zenétől, hangzavartól, ag-

resszív vizualitástól zajos helyeket. A Nap Fogadója 1465 óta létezik és azóta üzemel. Időutazás egy pohár bor körül, ahol a világról beszélgetve elfogyaszthatod a magaddal hozott ételeket. Mellettünk éppen egy elegáns hölgy húz elő a kistáskájából vagy fél kiló hajszálvékonyra szeletelt füstölt sonkát és egy vekni kenyeret. Az egyetlen tiltott dolog az ajtó mellett kifüggesztve olvasható: „Énekelni és zenélni TILOS. A zene megtöri az atmoszférát: a fogadóban szerelmek születnek és érnek véget, elárulási-megcsalási őrlődések zajlanak le, üzletek köttetnek, nincs helye műsornak.” (Megjegyzem, ezek a legérdekesebb műsorok.)

ROMEO

Üljünk ide ki, erre a kis udvarra, itt nyugodtan cigarettázhatsz.

HANNAH

Nagyszerű. Talán itt kicsit hűvösebb is van, mint bent. Nagyon emlékeztet egyébként ez a hely Hrabal legendás prágai sörözőjére, az *Arany Tigris Fogadó*ra.

ROMEO

Sajnos nem ismerem.

HANNAH

Legközelebb, ha Prágában jársz, mindenképpen menj el oda. Egy apró, egyszerű söröző, hasonló ehhez. Hosszú, súlyos faasztalok állnak benne, amelyek évtizedek óta tartják a nehéz söröskorsók súlyát. Az asztalok tele vannak karcolásokkal, milliányi történet-heggel. Ott is szinte teljesen üresek a falak, mint itt. Van bőven tér a fantáziának és a vízióknak.

ROMEO

Apropó, víziók. Még az előző beszélgetésünkhöz kapcsolódva: létezik rá mód, hogy az időt megváltoztassuk – belülről. A zenei idő adott. A szavak adottak. Az érzelmi paletta adott, mert Izolda sír, és nem nagyon van



mit tenni. De! A rendező képek segítségével belülről módosíthatja az időt. Ugyanis a képek, a víziók – bizonyos esetekben – ellentmondásosak lehetnek és konfliktusba keveredhetnek a zenével, a szöveggel. A retorikai eszközök – amelyek alatt az arisztotelészi *ars rhetoricát*, a klasszikus ókori retorikát értem, nem a rémes kortárs verziót – csodálatos diszciplínát alkotnak. Az egyik legalapvetőbb számomra az antifrázis.

HANNAH

A beszélő az ellenkezőjét gondolja annak, mint amit mond?

ROMEO

Így van. Mondok egy példát: „Kéz és lábtörést!” vagy „Egy nagy kalappal!”. Mind színházi kifejezések, mi? És mind pont az ellenkezőjét jelentik, vagyis „sok sikert!”.

HANNAH

Az ironia nyílt, agresszív és időnként naiv megnyilvánulása is lehet, nem? „Na, remek benyomást keltettünk” – tehát valószínűleg nagyon felsültünk.

ROMEO

Hogyne! Nagyon ironikussá is válhat, de lehet egy igen költői gesztus is. Mondok egy rendezői példát: *Salome* hétfátyoltánca. Ismerjük a zenét, az adott energiát, a keleti érzékiséget, a ritmust, az elvárásokat... Abban az előadásban, amelyet Salzburgban készítettem, az antifrázis retorikai alakzatát használtam. Salomé szalagokkal összekötözve kuporog mozdulatlanul egy betontömbön. Tökéletesen mozdulatlanul. A tánc az antifrázis formájában jelenik meg, tehát az ellentétes értelmében. Rá vagy kényszerítve – te, mint néző – hogy rekonfiguráld, újraalkosd a tánc látványát és amit hallasz, pontosan azért, mert nincs. Nem látod. Az idő és az érzelmi tónus meg van fordítva, és közben érintetlenek maradnak. Salome mélységes szomorúságot és melankóliát él át. Rá van

kényszerítve, hogy táncoljon, de a tánc mozdulatlan, egy belső tánc. Tulajdonképpen a tánc magának a táncnak az elutasítása – úgy, hogy közben tánc marad. Úgy is mondhatnánk, Heródes akaratának a kritikája. Ez az egyik módja arra, hogyan lépünk be az időbe, az érzelmi hullámokba és a narratívába, s hogyan próbáljuk meg szétfeszíteni ezeket a kereteket.

HANNAH

E közül a három közül számodra melyik a kiindulási pont?

ROMEO

A librettó.

HANNAH

A történet?

ROMEO

Így van.

HANNAH

Ahol a verbalitás csak egy a többi komponens közül, mit gondolsz, milyen súllyal bírnak a kimondott szavak az operában?

ROMEO

Azt kell, hogy mondjam, szerzője válogatja. A szavak interpretálását nagy figyelemmel kell kísérni, de nagyban függ attól, ki írta őket. Mondok egy banális példát: Da Ponte librettói nagyon más súlyúak mondjuk Wagner librettóihoz képest, amelyeket teljesen körülölel a zene.

HANNAH

Ráadásul Wagner maga írta a saját szövegekönyveit.

ROMEO

Naná. Verdi librettói például számomra sokkal nehezebben feldolgozhatók.

HANNAH

Azért különbséget tennék a Boitóval való találkozása előtti és utáni időszak között, mert Verdi két utolsó operájának, az *Othellónak* és a *Falstaffnak* a szövegekönyvei mesterművek.

ROMEO

Egyetérték. Mikor felfedezte Shakespeare-t...

HANNAH

...és megismerkedett Arrigo Boitóval...

ROMEO

...pláne, egy új világ nyílt meg számára. Strauss *Saloméjének* a szövegekönyve fantasztikus, mert Oscar Wilde-tól származik. Azonban a *Daphné-é*, hiába szintén Strauss, katasztrofális.

HANNAH

Nem ismerem jól a *Daphné*t, ki írta a szövegekönyvét?

ROMEO

Joseph Gregor. De úgy rémlik, Strauss nagyon fel volt dűlva, óriási vitákba keveredtek. Nem meglepő, előtte Hofmannsthallal és Wilde-dal dolgozott. A szavak súlya egyébként nagyban múlik a rendező hozzáállásán is. Wagner szavait például különösen elmélyülten tanulmányozom a szövegek filozófiai tartalma miatt.

HANNAH

Ritka különleges alkalom, amikor a szöveg és a zene kvalitásai egyenrangúak. Szerintem sokszor azon is múlik, hogy megtörténik-e valóban két zseni találkozása. A zenész érti a költészetet, a költő pedig a zenét. Ha a szövegekönyv mestermű, számomra zene nélkül is létezik, mint tiszta költészet.

ROMEO

Így van, pontosan, színtiszta költészet. És ott aztán tényleg szabad a pálya. Wagner szava mitológiai értelmű. Mítoszt teremt. Tehát a

rendezői gondolatoknak is mítoszt kell teremteniük. Wagner annál is érdekesebb, mert mitológiája az északi sagákon, az elfelejtett hagyományokon alapszik. Azonban érdekes módon semmi nosztalgikus nincs benne. Gyakran átláthatatlanok, zavarók és ijesztők azok az érték- és jelentésrendszerek, amelyek radikális válságforgatókönyvet nyitnak meg ezekben a rendszerekben. Azért érdekes Wagner mitológiájának az újrafelfedezése, mert kortárs. Kevés olyan művész van, aki ma mítoszt tud teremteni. Hogy egy ne teljesen inkohereus példát kapcsoljak ide a kortárs kultúrából, Matthew Barney jut eszembe. A szavak formája, ami maga a dramaturgia, ennek a mitológiai lénynek a bőre. A bőr reprezentálja a szavak szépségét. Ám a szerkezetet, a narratívát, a történetet, a szereplőket és azok átalakulását alaposan, nagy szigorral kell tanulmányozni.

HANNAH

A szereplők ugyanis változnak, fejlődnek a történet során, megvan a maguk evolúciója. Ez mind a szavakban, mind a zenében tetten érhető. Felfedezhető bennük a zeneszerző stratégiája, aki anno egyszemélyben a dramaturg is volt.

ROMEO

Érdekes, a *Ringben* csupán két szereplő változik. Wotan és Brünnhilde. Vagy ötven szereplője van a történetnek, de csupán ketten meggy végbe belső konfliktus, csak ők ketten változtatják meg a világnézetüket, óriási árat fizetve érte. Ez fontos és elképesztő. A rendezőnek nyomozónak is kell lennie. Ennek a változásnak a filozófiai okait kell felkutatnia.

HANNAH

Filozófiai vagy pszichológiai okait?

ROMEO

Mindkettő. Engem jobban érdekel a filozófiai megközelítés, talán jobban kapcsolódik a ze-

néhez. Meg saját magamhoz is. A pszichológia a színpadon filozófiává alakul. Wotan pszichológiája nagyon összetett. A hatalomról való lemondás óriási filozófiai tett.

HANNAH

Az 1840-es évekbeli Drezdában Wagner igen aktív volt politikailag, a város a német liberálisok és demokraták fellegvárának számított. Az 1849-es májusi felkelés bukása után Wagnert is letartóztatták, ám Liszt segítségével Svájcba tudott szökni. A forradalom leverése után Wagner számára Siegfried, a jövő hőse és szimbóluma megszűnik létezni. Wotan felé fordul, őt teszi felelőssé a hanyatlásért, benne látja megtestesülni a „rég világot”, amelynek összeomlása hite szerint feltartóztathatatlanul és elkerülhetetlenül be fog következni. Wotan filozófiai gesztusa, amellyel elutasítja a hatalmat – ismerve Wagner történelmi kontextusát – ideológiai tette is válik?

ROMEO

Őszintén szólva nem tudom, nem hiszem. Az ideológia mindig egy üzenetet közvetít. Wotannak nincsen egyértelmű üzenete. Ő maga is össze van zavarodva. Egy igazán ügyes dramaturg el tudja rejteni az üzenetet. Követted ezt a szereplőt, nézed, ahogy változik, és igazából nem tudod, hogy mit akar mondani. Ő maga sem tudja! Ezért költészet. Itt nincsenek szándékok. Wotan a radikális belső változás olyan röppályáját futja be, amelyben minden ellentmondásokon alapszik. „Buddhistává” válik. Az opera során, hogy úgy mondjam, vallást vált. Az akarat témájából – mert mindent akar: a Valhallát, a dinasztíát, az aranyat, a nőket, a hatalmat – egyszer csak kilép, s úgy dönt, mint Buddha. Feladja a vágy utáni fékezhetetlen sóvárgást. A véget akarja. Az ürességet. Ez felszabadulás.

HANNAH

Érdekes, hogy a vágyak érzelmekből születnek, azonban a vágyról való lemondás egy határozott döntés, egy intellektuális folyamat, amelynek a végén megszületik a gondolat. Vagy a gondolat születik meg először, már a döntés pillanatában?

ROMEO

Szerintem a döntés maga a gondolat. Éppen ezért kulcsfontosságú. Egyik gondolatból következik a másik. A nagy színházi koponyák mind filozófusok. Számomra a művészet sokkal erőteljesebb, mint az írott filozófia. Ugyanazokról a témákról szól, de a színpadon semmilyen koncepció nincs kőbe vésve. Ott a művek nyitottak maradnak, élők maradnak. Nem értekezések.

HANNAH

Ebben az egészben hol kapcsolódik a filozófiához a zene, amely egy párhuzamos vágyágyon száguld előre? A zene, amely prózai és racionális módon jelöli ki a történetmesélés időkeretét, miközben magát az érzelmi pallettát festi meg. Számodra mit jelent a zene?

ROMEO

A zene olyan, mint egy nagy folyó, amely formákat hordoz és mindent elsodor. A zenének nincsen racionális kapcsolata az emberrel. Csak érzelmi, ahogy mondod. Hegel csodálatos definíciója szerint „a zene az ember éjszakája”. Az éjjel. Amikor az elme kikapcsol, a logika és a számítások már nem léteznek. Mikor hallgatjuk, a zene prédáivá válunk. Rabul ejt minket.

HANNAH

Ettől válunk emberekké. Valós, racionális indokok nélkül hat ránk.

ROMEO

Így van. Zenehallgatás közben sírva fakadhatunk. Miért? Nem tudjuk. Számomra Wagner megértette a zene „éjszakáját”. A zene beléd

költözik, a bőröd alá kúszik, akkor is, amikor nem akarod. Nagyon másképp hat a szöveghez és akár a képekhez viszonyítva is. Azok a racionalitásra hatnak, a kulturális tudásunkra referálnak. Dolgokra, amelyeket már ismersz a nyugati kultúra archívumából. Olyan dolgokra, amelyek megszólalnak benned, mondatokra, amelyeket már hallottál, tárgyakra, formákra, gesztusokra vagy szokásokra, amelyeket újrakomponál az emlékezeted. Felismered őket. Mégis új, összetett kapcsolatokat tudnak teremteni. Min járnak a gondolataid?

HANNAH

Azon az antifrázis-példán töprengök, amit korábban említettél. Salome táncán, amely nem egy tánc. A néző rá van kényszerítve, hogy ő teremtsen meg a táncot. Tudjuk, hogy egy táncot kell elképzelnünk, hiszen az archívumunkból elő tudjuk hívni ezt a zenét, az elvárásokat, a hét fátyol jelentését, a Bibliát. Azt is mondhatnánk, hogy valójában a hiátus maga a jelenlét?

ROMEO

Pontosan. Mert lényegében mi ez? Képekkel történő, költői értelemben vett interpretáció. A képi asszociációkkal való alkotás olyan érzetet kelt, amit nem lehetne máshogy elmondani. A költészet sem leírásra, magyarázatra használja a szavakat. A zseniális T. S. Eliot *objektív korrelatív*nak hívja ezt. Anélkül beszélsz valamiről, hogy megmutatnád. Így működik a költészet – a jó költészet, teszem hozzá. Az olvasó feladata, hogy gondolkozzon, újraalkossa a költemény testét. *Korrelatív és objektív*, tehát egymással kapcsolatban álló dolgokról van szó. A közöttük lévő kapcsolat kelt érzelmeket.

HANNAH

Vagyis felidézni, előhívni képes tárgyakat, helyzeteket, mozzanatokot a konkrét és mindennapi valóságunkból. Lényegében a szavaknak és a képeknek egy olyan konstellációja,

amely pontosan azt a gondolati és érzelmi tartalmat közvetíti, amelyet közvetítenie kell. Ahogy mondtad, nem lehet máshogyan mondani. Tehát ezek a síkok nem egymás mellé kerülnek, hanem olyan tökéletesen illeszkednek, hogy már viszonyban sincsenek egymással. Ez viszont nem egy „expresszív nem-viszony”, hiszen nem fejeznek ki semmit, hanem *azok, amik*. Önmagukban hordozzák a formát és a jelentést.

ROMEO

Brava. Nagyon pontos megfigyelés. Az *objektív korrelatív*ra egy rendezői példa: továbbra is a *Salome* előadás és benne Jochanaan, Keresztelő Szent János személye. Salomé lenyűgözi ez a gyönyörű férfi, s mindenáron meg akarja csókolni. A végén sikerül is neki, mint tudjuk... Nos, hogy megjelenítsem ezt a sötét, komor, veszélyes szépséget – a meztelen Próféta vonzerejét, a fekete haját, fekete szakállát, fekete szemekét, mert hát elhangzik egy elképesztő leírás, amelyet Salomé ad megigézve Jochanaan testéről –, nem akartam a színpadra küldeni egy szép férfit. Semmi hatása nem lett volna. Ehelyett egy óriási, gyönyörű, fekete csődör lépett színpadra. Komor, ijesztő, vad, távolságtartó, veszélyes. Nem egy férfi. Csak egy lovat látunk, akinek a feje a színpad alatt kialakított nagy térből emelkedik ki. Aztán ugyanazt a lófejet látjuk levágva – természetesen nem igazi... Tehát költői – és nem illusztratív – eszközökkel még erőteljesebben meg lehet fogalmazni a szövegekönvben már létező képeket, víziókat.

HANNAH

A festőmesterem mondta mindig: ha egy művész írással foglalkozik, képeket kell néznie. Ha pedig a vizualitással, akkor olvasnia. Így működik az agyunk, a beérkező információ az ellentétes idegpályákat stimulálja, „irritálja”. Mint amiről korábban beszélgettünk, nem igaz? A szavak képeket alkotnak, a képek pedig gondolatokat. De a kreatív folya-

mat egy nagyon hosszú folyamat. Most nekem jutott eszembe Galimberti: „A kreatív intelligencia nem áll ellentétben a fegyelmezett intelligenciával, mert fegyelem nélkül a kreativitás nem érhető el, hanem az ember megmarad abban a gyermekkori szakaszban, amelyet spontaneitásnak nevezünk.”<sup>5</sup>

ROMEO

Milyen igaz. Nagyon fontos tanulni, elmélyülni, olvasni. Folyamatos feladat. Rengetegszer hallgatni a zenét, megállás nélkül. Mert a repetitív hallgatással új dimenziók nyílnak meg, az érzékelés hálói kitágulnak. Mintha a tükör másik oldalán állnánk. Az elménk is megváltozik. Nem könnyű, és nem is mindig működik. Amikor működik, nagyon erős élmény. A sötét részed lép elő. Elengeded a fékeket. Elveszited a kontrollt önmagad felett. Aztán a káoszban való megmártózás után vissza kell térni a rendbe. Neked miről szól a kreativitás?

HANNAH

Számomra az egész a sötétben kezdődik. Mint az emberi élet. Szerintem ez egy teremtési aktus. Azon ötleteim többségében, amelyekkel valóban elégedett voltam, és úgy éreztem kereknek, igaznak őket, ahogy tényleg megvalósultak, mindig volt valami ijesztő. Egy kicsit rémisztő. Talán váratlanok is, és ez az a sötét részem, amiről te beszélsz. Nem számítottam rájuk. Ki tudja, honnan jöttek. Jobb is, hogy nem tudjuk, nem?

ROMEO

Én nem akarom tudni. Bár be kell, hogy valljam, rettegek tőle, hogy egy nap elhagynak az ötleteim.

HANNAH

Ettől rettegsz?

---

<sup>5</sup> Umberto GALIMBERTI, *I miti del nostro tempo* (Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2009), 93.

ROMEO

Igen. Annyira törékeny dolog. Valóban rejtélyes ez az egész...

HANNAH

Maga lenne a pokol. Mint az örökkévalóság. Képzeld el, hogy ülünk az örökkévalóságban és semmi nem jut az eszünkbe. Reméljük, legalább cigarettázni lehet. Talán ezért mondta Artaud, hogy „soha senki nem írt vagy festett, készített szobrot, modellezett, épített, tett felfedezéseket másért, mint hogy kijusson a pokolból”<sup>6</sup>.

### III. FELVONÁS

#### *La Piazza Galvani*

Apró, tiszta terecske bújik meg a monumentális főtéren álló San Petronio bazilika mögött. A tér közepén Luigi Galvani kecses márványszobra, a kezében könyv, azon egy nagy, kiterített béka. Egy görög istenre emlékeztet, kezében elmaradhatatlan attribútumával. Fiziológus, orvos, anatómus, filozófus volt, de mindenekelőtt az elektrofiziológia atyja, az elektromosság, az állati „galvanizálás” jelenségének felfedezője.

ROMEO

Szeretek kijönni erre a kis térre és leülni ide estéknként, amikor üres.

HANNAH

Szép, emberi léptékű tér. Elég nyugodt most is. Megfigyelted Galvani eleganciáját? Hiánytalan 17. századi viseletben feszít: justacorps, mellény, csipkés mandzsetta, zsabó, két ujjal a térdkalács aljáig érő nadrág, díszes csatos cipő és természetesen az elmaradhatatlan copfos paróka masnival. Szép férfi lehetett, finom vonásai vannak, mégis maszkulin.

---

<sup>6</sup> Antonin ARTAUD, „Van Gogh, akit megöngyilkolt a társadalom”, ford. NAGY Andrea, *Átváltozások* 4, 6. sz. (1996): 3–20, 11.

ROMEO

A tudósok, értelmiségiek, művészek nemesi származásúak voltak abban az időben.

HANNAH

Volt stílusuk. Ma az orvosok Crocs-ban járnak. Tudod, miért tetszik ez a szobor? Mert nem egy klasszikus emlékmű, amikor az alak hősi pózban áll és tekint le büszkén a világra. Statikus, mégis mozgásban van. A békát nézi, *de nem mutatja*. Mintha az őt körülvevő világ megszűnt volna létezni, nincs vele kapcsolata. Az elméje van mozgásban. Mintha maga a *figyelem* lenne megfaragva. A felfedezés pillanata márványba vésve.

ROMEO

Ez a szobor koncepciója, más szavakkal, a struktúrája. Az idő adja ugyanis a vázrendszert. Egy előadás az időnek a manifesztálódása. De maga az idő nem kronologikus. Pszichés időről van szó. Mondok egy másik példát: a *Brosban* bizonyos jelenetek szándékosan túl hosszúak. Ez egy döntés. A szándék mögötte pedig az, hogy szétzúzzuk az időt, darabokra törjük. Vagy összezsugorítsuk. Amikor egy előadás jó, egy film jó, egy könyv jó – azt jelenti, hogy az ideje jó. Ha képes vagy széttörni az idő kristályát, új észlelési küszöbököt hozol létre. Tehát kontaktust hozol létre magad és a között, amit nézel, de egy másik síkra helyezvén azt. Mély? Felszínes? Teljesen mindegy, egy másik síkra került, s ez a lényeg. Már nem a valóság szintjén mozgunk. A színház – és a művészet – legnagyobb harca, hogy a valóságot leküzdje. Ez a legelső dolog, amellyel szembe kell nézni. Az egyik legnagyobb kortárs idő-varázsló: Marthaler. Az előadásaiiban az első dolog, amit észreveszel, hogy mit művel az idővel. Elképesztő, mire képes.

HANNAH

Mintha az idő gyurma lenne a kezében.

ROMEO

Ez a „gyurma-élmény” az irodalomban is felfedezhető. Shakespeare *Macbeth*-jében elképesztő az idő strukturálása: annyira össze van nyomva, hogy szinte összeomlik. A mozi világában pedig mindez magától értetődő.

HANNAH

Talán a filmben rejlik a legnagyobb szabadság – gondolok a vágásra, mint eszközre.

ROMEO

Szó szerint, gondolj csak Tarkovszkij könyvére, *A megörökített időre*.<sup>7</sup>

HANNAH

Az idő mint faragott szobor. Megtestesül.

ROMEO

Mert nem reprodukív, kronologikus vagy realiztikus. Pszichés idő. A színházban az idő költészet. Megtöri a mondatokat, megtöri a valóban kommunikatív funkciót. Igaz, amit mondtál, hogy a lírai idő „kész”, megkonstruált. Mindamellet, egy rejtett művelettel, belülről – hogy úgy mondjam – át lehet lökni a képeken. Amikor operával dolgozom, gyakran a retorikai szókincset használom. A metaforát, a metonimiát, a szinekdochét, az antifrázist, az ellipszist...

HANNAH

Mi az az ellipszis?

<sup>7</sup> Tarkovszkij 1984-ben megjelent könyvének olasz címe: *Scolpire il tempo*. A *scolpire* ige jelentése *vésni, faragni*, és a szobrászatban használt alapkifejezés. A könyv angol címe is hasonló: *Sculpting in time*. A magyarul Vári Erzsébet fordításában olvasható kötet címében szereplő *megörökített* kifejezés azonban tágabban értelmezhető, utalhat festészetre, fotográfiára, szobrászatra stb.

ROMEO

Az ellipszis, amikor elliptikusan, retorikai értelemben kihagyásosan beszélsz. Kihagysz egy szót vagy mondatrészt, azonban olyan hiány keletkezik, amely a nyelvi kontextusból rekonstruálható. A néző azt gondolhatja „várjunk csak, itt valami hiányzik”. És ami hiányzik, *maga a dolog*. Az a létfontosságú elem, amely beindítja a néző tudatát. Az ellipszis az általam egyik leggyakrabban használt figura. Nagyon régi, antik eszköz. Továbbá, van az idő és van az időtartam. Sztravinszkij *Tavaszi áldozata* alig ötven perces. Wagnertől *Az istenek alkonya* négy és fél, majdnem öt óra hosszú. Az időtartam befolyásolja az időt. Nem pedig fordítva.

HANNAH

Igen, azonban nagy különbség, hogy az időtartam konkrét, kézzelfogható dolog, az idő pedig elvont fogalom. Nagyon más az értelmezésük, a felfogásuk és a megélésük is.

ROMEO

Természetesen. A tartam objektíve meghatározható. A test öt órán keresztül ülő helyzetbe van kényszerítve, s a kontempláció szintjét vagy fokozatait maga az időtartam befolyásolja. Neked, mint rendezőnek pontosan tisztában kell lenned, milyen időtartamnak futsz neki.

HANNAH

Hiszen az időtartam az emocionális és intellektuális mellett fizikai tapasztalattá is válik.

ROMEO

Hogyne. Új dimenziókat nyit meg. A színházi munkáimban mindig rövid dolgokat igyekszem alkotni. Egy előadás, amit több, mint két órán keresztül tart..., hát nem is tudom. Otthonosabban mozgok egy intenzív, koncentrált formában, mondjuk egy négy-öt órás előadáshoz képest, amely valóban nagyon megterhelő.

HANNAH

Megterhelő alkotni és nézni is. Milánóban, a Piccolo Teatróban láttam két Jan Fabre-előadást 2014-ben. Az egyik hat, a másik nyolc órán keresztül tartott, és felejthetetlen élmény volt.<sup>8</sup> Pontosan azért, mert ennyire kimerítőek voltak. Nehezen adták meg magukat, s számomra – nézőként – ez a szellemi és fizikai kihívás stimulációként hatott. Az új dimenzióba való lépés miatt, amit az előbb említettél. Eltűnsz abban a világban, elengeded a kötel(ék)eket, amelyek a valóságodhoz láncolnak. Dosztojevszkij regényeiben éreztem mindig így magam, meg David Foster Wallace *Végtelen tréfája* jut most eszembe. Természetesen nagyon más szerzői megközelítések, de a hatásuk igen hasonló: lelassulsz és elfelejted a hétköznapokat. Azáltal, hogy egy új világba lépsz be, egészen máshogyan érzékeled a sajátodat.

ROMEO

Ez itt a lényeg. Az időérzékelés megváltoztatása miatt más, új formában tekintesz mindenre. Ez a zenében is így van. Néhány karmester esetében – gondolok itt Pichonra, Currentzusra, Pascalra –, amikor vezényelnek, úgy érzem, mintha életemben először hallanám azt a zenét. Pedig előtte éjjel-nappal azt hallgattam, hónapokon keresztül. Nem véletlen, hogy annyi kritika éri őket az „akadémikusok” részéről, akik halálra izgulják magukat a hagyományok iránti engedelmesség figyelmen kívül hagyása miatt, és túlzásnak érzik ezeket az interpretációkat. Szerintem pedig pont ettől válnak érdekesek. Természetesen az „akadémikusok” egy hangot vagy ütemet sem tévesztenek, vi-

<sup>8</sup> A *The Power of Theatrical Madness* és a *This is Theatre Like It Was To Be Expected and Foreseen* című előadásokról van szó. Mindkét produkció az 1980-as években készült, 2014-ben azonban felújításra kerültek és európai turnéra indultak.

szont nincs ámulat és nincs érzélem sem. Minden helyes, „korrekt”, jól elvégzett.

HANNAH

És meg lehet halni az unalomtól.

ROMEO

Mert nincsen érosz.

#### IV. FELVONÁS

##### *La Basilica patriarcale di San Domenico*

A szentély mellett egy félig nyitva felejtett ajtót fedezünk fel. Az ajtó körül az egész falat éneklő papokat ábrázoló freskók borítják. A félig nyitott ajtón távoli liturgikus ének dallamai szűrődnek ki. Olyan, mintha a freskók énekelnének. A falak énekelnének. A San Domenico bazilika művészettörténeti szempontból Bologna egyik leggazdagabb temploma. Domonkos szerzetesek építették Szent Domonkosnak, a Prédikátorok Rendje alapítójának, aki 1200 körül érkezett Bolognába. A szent földi maradványai a templom Arca di San Domenico elnevezésű gyönyörű szentélyben vannak eltemetve.

ROMEO

Az első meztelen testet, az első fedetlen keblet gyerekkoromban láttam a templomban.

HANNAH

Sokszor olyan meglepő számomra, ahogyan a katolikus egyház a testiségről értekezik. A hipokrizis valóban egy krízis. Mintha nem lenne összhangban a vallás szolgálatában álló művészet magával a keresztény-katolikus didakszissal. Beszélünk róla, de ne tudjunk róla. Hogy jön össze a prűdéria a Vatikán által megrendelt Michelangelo-freskókkal? Vagy egyszerűen Jézus meztelen testével a kereszt?

ROMEO

Szerintem Jézus meztelen teste a keresztben az emberiség és a történelem legszebb tes-

te. Maga a modell és a mérték, még akkor is, ha nem akarjuk, ha ateisták vagyunk. A kereszténység szimbóluma Jézus gyönyörű, megkínzott teste, kitárt karokkal a keresztre feszítve, meztelenségével felszegezve. Persze, egy rettenetes kép, de horrorisztikussága ellenére a szépség modelljévé és mértékévé válik. Az egyház örömmel fogadta be Caravaggio, Michelangelo, Raffaello nagyszerű művészi pályafutását, éppen a test ünneplésének céljából. Ne felejtjük el, hogy a kereszténység a megtestesülés vallása. A testek feltámadásának a gondolatát terjeszti és nem pedig a lelkekét.

HANNAH

Apropó, Jézus. Néhány nappal ezelőtt láttam először élőben Mantegna *Halott Krisztus* című festményét Milánóban, a Brera Képtárban. Vagy egy órát ácsorogtam előtte, le voltam nyűgözve. Mennyire más az a testábrázolás a keresztre feszített testhez képest, s mégsem blaszfém. Sőt, talán még felkavaróbb.

ROMEO

Igen, egy elképesztő festmény. A művészettörténet egyik legmegrázóbb és legforradalmibb alkotása. De vajon, hogy jutott ilyesmi az eszébe?

HANNAH

Egyébként – a művészeti anatómiából kiindulva – szerinted Krisztus feje nem túl nagy? A rövidülési perspektíva szabályait ismervén.

ROMEO

Nem is tudom. Talán. Vagy a lábfejei túl kicsik.

HANNAH

Kell, hogy legyen benne trükk, olyan trükk, amely túllép a festői bravúrán. Amit kvázi ábrázolási „hibaként” veszünk észre, az valójában a művész gondolata. A művész állítása. Hiszen Mantegna a térábrázolás legnagyobb mestere volt a reneszánszban, gon-



dolj csak a *La Camera degli Sposi* freskószobára a mantovai hercegi palotában.

ROMEO

Így van. Különbön csak egy művészettechnikai stílusgyakorlat lenne és nem művészet. Most jut eszembe: tudtad, hogy a keresztény-katolikus vallás az egyetlen olyan vallás, amely a megbocsátáson alapszik?

HANNAH

A megbocsátáson vagy a bűnbeesésen?

ROMEO

Azt hiszem, egyik a másik következménye. De hihetetlen, hogy ha valaki elkövet egy bűnt, megvallja, s minden meggy tovább.

HANNAH

Megint csak a krízis. Meglepően megengedő és nagylelkű vallás. Mintha a bűnbeesés és a megbocsátás ciklikusan követné egymást.

ROMEO

Egy körforgás, valós következmények nélkül. Hallod ezt a távoli éneket? Gyönyörű. A zene ereje. Te hogy lépsz be a zene palotájába? Mit gondolsz te az időről? Számomra konfliktusként működik. Mi a te víziód?

HANNAH

Én a palota falain a lyukakat, hézagokat keresem.

ROMEO

Mármint a saját elmédben?

HANNAH

Nem, a hézagokat a zenében. A csöndekert. Érdekel, hogy megtaláljam őket, és megpróbáljam a hiányokból felépíteni a palotát. Kíváncsvá tesz. Ugyanis egy lyukon „beleshetsz”, ahol hiányzik a tartalom, az anyag. Hiányoznak a téglák. Egy hézag az olyan, mint egy ablak. Egy félig nyitva hagyott ajtó.

ROMEO

Hogyan keresed meg őket?

HANNAH

Amikor egy addig számomra ismeretlen operával találom szembe magam, számomra a kiindulási pont mindig a zene. Engem a zenében létező, a zene által megírt történet érdekel. Utána jön az elmélyülési fázis a szövegkönyvben. De nagyon szeretem magam beleengedni egy teljesen ismeretlen zenefolyamba. Az intellektuális megközelítést megpróbálom minél későbbre tolni. Próbálok egy teljesen emocionális benyomást szerezni, szinte már ösztönöset. Nietzsche ezt Kant nyomán *Ding an sich*-nek nevezi – *a dolog önmagában* –, egy ingernek, magának a lényegnek, amely még szabadon szárnyal, függetlenül attól, hogy bármilyen kulturális, intellektuális, racionális vagy narratív hálóba kerülne. Nem érdekel, hogy értem-e a szavakat. Sőt, az elején jobb is, ha nem értem. Ettől olyan érzésem van, mintha a zenét a lehető legszubsztanciálisabb formájában, a meztelen valóságában tapasztalnám meg. A szövegkönyvet azután veszem elő, amikor már kialakul bennem egy zenei lenyomat, hangok, érzelmek, melódiák, árnyalatok lenyomata. Nem hívnám stratégiának, inkább egy metódus, egy feladat, egy játék számomra. Igaz azonban, hogy időnként a zene narratívája nincsen összhangban a szövegkönyv narratívájával – nem tudom, hogy ez akkor is felfedezhető-e, ha az ember először a szöveget olvassa, s már a szövegértelmezés felől közelíti meg a zenét. Nehéz olyan művel dolgozni, ahol a két vágány elszakad egymástól s a történet meghasonlik.

ROMEO

Melyikben bízol meg jobban?

HANNAH

A zenei narratívában. Mert azzal érzelmi kölcsönhatásba kerülünk, nem pedig intellektuálisba.

ROMEO

Értem. Egyetérték.

HANNAH

Nem hiszek a szöveg kizárólagos erejében, de a szövegekönyv fontosságát elismerem. Pláne, mert érdekes irodalmi műfajnak tartom. Esszenciális – mondjuk egy regényhez képest. Csodálatos, amikor egy szövegekönyv költemény-színvonalú, s öt mondatban egy fél regényt el tud mesélni. Mint ahogy az időt nyomjuk össze, nem? Itt a gondolatokat. A mondatokat. Mondok egy példát: a *Mefistofele* második felvonásának Kert-jelenete. Egy kvartett: Mefistofele, Faust, Margherita és Marta kvartettje. A cselekmény egyszerűnek tűnik, de nem az: két pár megismerkedik és egymásba szeret, miközben a kertben sétálnak. Négy szólamot hallunk, négy gondolati és érzelmi réteget, négy belső monológot, amelyek szép lassan összefonódnak. A gondolatok kerek egész mondatokként indulnak, amelyeket a felgyorsuló szívverés, az izgalom szép lassan szétszakít, szétzúz, és szavakká, majd szótagokká redukál. Pont, mint amikor valaki a szerelemtől már csak dadogni képes. A repetitív szóismétlésben pedig benne van két teljes szerelmi történet. A zene és a szöveg teljes összhangja. Boito zsenialitása.

ROMEO

Egy átalakulás, a szereplők érzelmi és intellektuális evolúciójának a parabolája.

HANNAH

A „gyurma-játék”, amelyről korábban beszéltünk. Érdekes az is, hogy a prózai színházban mennyivel szabadabban játszatsz az érinthetetlennek, „szentnek” vélt szövegekkel – gondolok itt például Shakespeare-re. Halott Hamlettel indulunk, Macbeth boszorkányai minden jelenetben a színen vannak, a dráma végén csak Lear király hal meg, Cordelia túléli stb. Már mindent láttunk. Nem hiszem, hogy még sok újdonságot le-

het kitalálni, inkább csak újravágni, átkomponálni. Hol tartunk, a poszt-posztmodern színház korában? Vagy a neo-pszeudo-posztmodernben? Más kérdés, hogy mennyire jó és eredeti ötlet az ezekbe a narratívákba való belenyúlás, bár való igaz, hogy időnként idáig ismeretlen nézőpontokat és értelmezéseket tudnak felmutatni.

ROMEO

Teljes mértékben egyetérték veled. A prózai színházi szöveg egészen más, sokkal szabadabb műfaj.

HANNAH

Ott a belenyúlás nem minősül botrányos vagy blaszfém tettnek. Természetesen egészen mások a szerzői jogok is. Megvágthatod, kidobhatsz belőle jeleneteket, újakat írhatasz hozzá. A reneszánsz angolt újra fordíthatjuk a kortárs nyelvünkre, akár szlengre is, ehhez képest Verdi *Nabuccójában* a mai napig a nyelvújítás előtti, régi olasz nyelvi kifejezések csendülnek fel. A prózai színházban nincsen – ilyen szempontból – kötött architektúra. Nincsen palota. Egy üres telken állsz, téglákkal a kezeden. Ha állnak is falak, azokon áthatolhatsz. Ezt a zenével nem teheted meg.

ROMEO

A zenével nem. Érinthetetlen. A prózai színházban kiírhatod, hogy *Hamlet Shakespeare-től*. Vagy *Hamlet Shakespeare alapján*. De ha azt írod: *Shakespeare: Hamlet* – a közönség azt mondhatná: de ez nem az. És igazuk is lenne...

HANNAH

Az operában nem írhatod ki, hogy *Trisztán és Izolda Wagner alapján*...

ROMEO

Persze, hogy nem. Nem lehetséges. Nem is jönne el senki megnézni. *Wagner: Trisztán és*

*Izolda.* Abban a pillanatban, hogy megjelenik a kettőspont – a falak már állnak.

### EPILOGO

*Per strada / Az utcán sétálva*

„A ciklikus időhöz képest, amely a természet ideje, a tervezési idő az emberi *szándékok* által keresztezett technika ideje, amelynek a ciklikus időhöz mérten nem lehet másmi-lyen, mint *illúziók* által megkeserített íze, a »tiszta és egyszerű játék« mondaná Nietzsche a »cél nélküli idő« kapcsán. A játékeret itt a *ma* és a *holnap* határozza meg, vagyis az a röpké időszak, amely a jelen helyzetben *megvalósítandó* eszközök megválasztása és a jelenhez szorosan kapcsolódó, egyébként lényegi, jövőbeni célok megvalósulása között telik el, ellenkező esetben az eszközök teljes hatástalansága következne be.”<sup>9</sup>

ROMEO

Biztosak vagyunk abban, hogy az Éj Királynője negatív karakter?

HANNAH

És kizárásos alapon Sarastro a pozitív?

ROMEO

Pontosan. Biztos, hogy így van? Én nem hiszem. Ez egy példa arra, hogyan kutatjuk át mélyen a történet dramaturgiáját. Egészen biztos, hogy Sarastro káprázatos megvilágítása azt jelenti, hogy annyira pozitív? Szükségünk van erre a sok – ráadásul radioaktív-*nak tűnő* – fényre? Szükségünk van egy öregemberre, aki megmondja, hogyan kell viselkednünk? Nem jobb – és őszintébb – egy sértett anya könnyeiben és dühében bízni?

HANNAH

Két egymásnak ellentétes megközelítést képviselnek ráadásul: az ösztönös, érzelmit a racionális, ésszerű megközelítéssel szemben.

ROMEO

Pontosan. Szerintem Mozart őszintén szimpatizált az Éj Királynőjével. Nem véletlen, hogy a legszebb áriákat ő kapta... Ezzel szemben Sarastro a szabályaival és előírásaival rendkívül unalmas. Ez a felismerés akkor következik be, amikor az ember fellibbenti a konvenciók fátylát, és a tükör másik oldalára áll. Más szemmel néz. Nem azt változtatja meg, amit néz, hanem a tekintetét fordítja más irányba. Sarastro Sarastro marad, a Királynő Királynő marad. Nem változik a szerepük. Te változol, mint néző. Nézőpontot váltasz. Senki nem mondhatja azt, hogy „ah, megváltoztattad az operát!”. Nem, semmi nem változott. A tárgy marad ugyanaz, a tekintet más. Most veszem észre, van itt egy nagyon jó kis étterem. Van kedvünk inni, enni valamit?

HANNAH

Persze, menjünk. Tortellini in brodo vagy Tagliatelle al Ragù alla Bolognese?

ROMEO

Éljen a tortellini!

***Lejegyezte, szerkesztette: Gelesz Hannah***

<sup>9</sup> GALIMBERTI, *Psiche e techne*, 59. (Saját fordítás: G. H.)

## 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 énekese. 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 fehérórosz 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 fehérórosz 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 akarás, 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 tizenhét éves 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 operalátogatók, akik mögötte ültek a páholyban, egy halott róka fejét bámulhatták egész előadás alatt, gyémántbrossal a szemei között. Juj.

\*\*\*

Nagymamám soha nem beszélt magyar családjáról. 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 összejött 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 tizenöt-ször 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 zenezámokból 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.

Nagyananyámmal 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 lehetlenyi jazzel is megfűszerezte – de közel sem annyival, mint Ábrahám Pál. Ahhoz viszont épp eléggővel, 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 érdekeltek 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 mindekelőtt 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, számúzták 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 mindekelőtt 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 hangszere-  
lést. 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, stabsztával 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 imádta. Bizonyára azért, mert magyar volt. Egy iskolai barátnője zongoraleckét vett Bartóktól, és később a nagymamámnak ajándékozott egy levelet, amelyben Bartók lemondta a zongoraórát. 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 lélegzetvételnézőként 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 hullámozását, 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 – tehetjük 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**

## Szophoklész, Freud és Robert Wilson Ödipusz posztdramatikus színjátékai

BÓKAY ANTAL

### I. Szophoklész pszichoanalízisben és színpadon

#### Ödipusz<sup>1</sup> szcénája – az én primér teremtődése

Tanulmányomban Ödipusz történetének posztdramatikus szcénikus újrajátszásáról lesz szó. A háttérben inkább csak kezdetként, de megszüntethetetlenül ott van a drámatörténet egyik kiemelkedő alkotása, az *Ödipusz király*. „Szophoklész műve egy egész civilizáció számára lett a tragédia ősképe”,<sup>2</sup> feltehetően azért, mert genetikusan első lét- és énélményként fogalmazta meg az én relációkon keresztül megtörténő létrejöttének már ekkor is láthatóan konfliktusos, traumatikus eseményét. Lehetséges, hogy e mű nemcsak a „tragédia ősképe”, hanem a színi játék<sup>3</sup> primér (ősi és elsődleges) modellje, amelyben megmutatkozik a színház megszületésének

titka is. Kulcskérdés lehet, hogy ha életünk,<sup>4</sup> azaz vágyaink narratívába, saját sorsba artikulálása is „oidipuszi-módon”, színjátékszerűen épül fel, urai vagy csak elviselői vagyunk ennek a színjátéknak? Szophoklész drámájának szokásos színházi megjelenítései ezt az én-konstruációs cselekedetet a szereplők és a történet látványán keresztül csak „megismerni” segítették, születtek azonban olyan posztdramatikus<sup>5</sup> színi prezentációk, amelyek hatására a néző felszívódik az énteremtés oidipuszi aktivitásában és mintegy jelenlétben megismétli, iterabilitásba vonja a primér cselekvéssort. Tanulmányomban két ilyen kísérletet elemzek. Az egyik a pszichoanalízis lényegi értelmében színjáték természetű szembesülése lesz az Ödipusz történet tanításával, a másik pedig az Ödipusz-komplexus posztdramatikus analízise, Robert Wilson fantasztikus (képi és szövegi fantáziában született, ismételt) *Ödipusz-rendezése*.

A pszichoanalízis a Szophoklész-dráma emberi hátterében feltételez vagy éppen általa felfedez – miközben egy színjáték természetű terápiában gyakorol is – egy szcénikus élet-

---

<sup>1</sup> Már a név leírt alakja is problémás. Babits a név latin változatához ragaszkodott és a dráma címét *Oedipus királynak* fordította. A helyesírási szótárban Ödipusznak írják, a pszichoanalitikus szakzsargonban viszont Ödipusz-komplexusról van szó. Általában az Ödipusz szót használom, ha viszont pszichoanalitikus szempont is a háttérben van, akkor az Ödipusz forma szerepel.

<sup>2</sup> André GREEN, *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 188. Green könyve a teatralitás eredetének, forrásának mondja az Ödipusz-drámákat, amely mögött a görögség beláthatatlan kulturális teljesítménye, az európai szubjektum teatralis módú megformálódása állt.

<sup>3</sup> Itt tudatosan kerülöm a „színház” szót.

---

<sup>4</sup> Az „élet” szót nem köznapi értelemben használom itt, azt az önteremtő folyamatot jelenti („vágyom, tehát vagyok”), amelyet Freud a *Halálösztön és az életösztönök* című 1920-as művében definiált és amelyet – Freud könyve nyomán – Derrida *Life Death* című szeminariumában, majd könyvében (Chicago: The University of Chicago Press, 2020) dolgozott ki.

<sup>5</sup> E kifejezést Hans-Thies Lehmann könyve értelmében használom. Lásd Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).



szervezési eseményt, amelyet Ödipusz-komplexusnak nevez. Freud tehát nemcsak nézőként találkozik a Szophoklész-drámával, hanem magát a pszichoanalitikus terápiát is az Ödipusz-konfliktus újra-játszó performanszáként hozza létre, tehát annak aktív cselekvője. A megszületés utáni időben a vágy rendezetlen, befelé forduló (nárcisztikus) fázisából kilépve születik meg az én, amely egyfajta, mindenki életében ismétlődő *mise en scène*,<sup>6</sup> ahol a terápia színjátéki helyzetet teremt, és ahol a pszichoanalízis a színházból születik. Lacoue-Labarthe jelzi is, hogy ugyan „az analitikusi szcéno-morfia problematikus”, de kétségtelen, a „teatralitás modell- sőt mátrixértékű szerepe az analízis kialakulásában”.<sup>7</sup> „Misztikus kapcsolat van a pszichoanalízis és a színház között”,<sup>8</sup> állítja André Green is.

A másik, kiemelt *Oidipusz Rex* transzformációs példám Robert Wilson *Oidipusz* című színjátéka. Wilson nem elsősorban Szophoklész drámáját állítja színpadra, hanem a Freud által olvasott Oidipuszt olvassa újra különleges színpadi eseményként. Az előadás asszociatív képekre, hol dallamos, hol formátlan zenére és az eredeti dráma töredékes, széteső szövegére épül, a szimbolikus háttér elhalványításával erős (Kristeva terminusa<sup>9</sup> felől értett) szemiotikai diszkurzivitással. Ez a produkciót a posztdramatikus színház irányába vezeti. A színrevitel az ödipális szcéna metonímiáin keresztül képek áradatát zúdítja a nézőkre, performatív mó-

don vonja be őket az eseménybe, az előadás létrejötte és hatása alapvetően terápiás jelleget ölt. Wilson egyáltalán nem arra törekszik, hogy a közönség a hagyományos értelemben vett előadást „megértse”, hanem arra, hogy a (nem-megértő) részvétel radikális kényszerét idézze fel. A kérdés persze az, hogy Wilson újraértelmezése mennyiben követi azt a belső, elfojtott emlékezetet (vagy éppen identifikáción keresztüli ismétlést), amely Freudnál az Ödipusz-komplexus fogalmával a szubjektivitás alapító aktusaként funkcionál.

### *Részvétel, befogadás, ráhatás*

2021 szeptemberében a MITEM keretében volt Budapesten látható az *Oidipusz* Robert Wilson rendezésében. Az előadás nekem varázslat volt, csoda, a színi játék addig soha nem látott fantasztikus példája. A megragadó hatás (ennek eseménye az *Oidipusz király* kapcsán, rátérek rövidesen, Freudnál is előkerül) Wilson más rendezései mentén is rendszeresen témává vált. Nem egyszerűen egy jó színházi esemény következményeként, hanem a wilsoni színház elvi, elméleti (posztdramatikus) kvalitásaként kell figyelembe venni. Louis Aragon 1971-ben, Párizsban látta Wilson *A süket pillantása* című rendezését, és őt is, szinte irreális mértékben, elvarázsolta a látvány. Lelkesedésében nekiállt levelet írni az öt éve halott André Bretonnak: „Soha ilyen szépet nem láttam még ezen a világon, mióta megszülettem. Soha egyetlen előadás sem ért ennek nyomába, mert ez egyszerre az eleven s a csukott szemmel látott élet, a zavar, amely a mindennapok világa és minden egyes éjszaka világa között keletkezik, az álommal keletkezett valóság, mindennek a megmagyarázhatatlansága a süket pillantásában.”<sup>10</sup> Az „ős-szürrealista” Aragon lelkes véleménye a poszt-

<sup>6</sup> Lásd erről Patrice PAVIS, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today* (London–New York: Routledge, 2013), <https://doi.org/10.4324/9780203125137>.

<sup>7</sup> Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „A színpad: ősi”, ford. SIMON Vanda, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 313–327 (Budapest: Filum Kiadó, 1998), 314.

<sup>8</sup> GREEN, *The Tragic Effect*, 1.

<sup>9</sup> Lásd Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984).

<sup>10</sup> Louis ARAGON, „Nyílt levél André Bretonhoz”, ford. SEPSI Enikő, *Vigilia* 61, 9. sz. (1996): 701–706, 702.

szürrealistának vett színi eseményről kétség-telenül lényeges wilsoni kvalitásokat érint. Egyrészt a részvétel kényszerét, azt, hogy nem egyszerűen átélésről, hermeneutikai megértésről, hanem *azonosulásról*, a személyes lét transzformációjáról van szó. Az azonosulás egy ősi, preödipális megismerési, leképezési mód, rajta keresztül az, amivel vagy akivel az azonosulás történik, megismétlődik az azonosulóban. Valami ilyen meghatottságról, azonosulásról beszélt ugyanezen színházi performansz kapcsán Susan Sontag egy Arthur Holmbergnek adott interjúban: „Bob munkájával első találkozásom *A süket pillantása* kapcsán történt 1971-ben, Párizsban. Elmentem a bemutatóra, aztán visszamentem minden este. Megbűvölt. A felismerés sokkjával néztem. Sohasem láttam semmi ilyet előtte, de ez volt az, amit anélkül, hogy tudatában lettem volna, mindig látni kívántam.”<sup>11</sup> Ez az identifikáción keresztüli kapcsolat, ez a különös varázslat az, ami miatt Wilson munkáinak terápiás természete jut eszünkbe. Wilson (később erről még lesz szó) nem terápiát végez a színházzal, hanem a terápia szituációját teszi színpadra, együttjátsszik a nézővel, ahogy együtt-játsszik az analitikus az áttétel során az analizálttal. Mindez – ahogyan Aragon jelzi – alapvetően az élet határterületein esik meg, a valóságos élet és a fantázia között, a metaforikus értelemben vett nappal és éjszaka között, azaz az álom és valóság között, pontosan ott, ahol, amerre az ödipális fantázia/történes megesik. Itt még csak sejtés szinten (később még kitérek erre), de mintha végig a pszichoanalitikus terápia performatív működéséhez hasonló történe. Aragon később azt mondja még, hogy Wilson színjátéka „egyáltalán nem szürrealista [...], hanem az, amiről mi, a többiek, akik által a szürrealizmus született, megálmodtuk, hogy majd utánunk

jön.”<sup>12</sup> Wilson rendezései tehát mégiscsak szürrealisták, pontosabban posztzürrealisták, posztmodernekek vagy éppen posztdramatikuskak.

Valami hasonló, privátabb, de a pszichoanalízist elindító részvétel történik akkor, amikor Freud először szembesül (azonosul) a Szophoklész-drámával. 1897. október 15-én történik mindez, amint berlini barátjához Wilhelm Fliesshez írott levelében olvasható:

„önanalízisem igazából most a legfontosabb tulajdonom, és a legnagyobb kincs ígéretét rejti, ha a végére érek. [...] Egyetlen általános értékű gondolat formálódott meg bennem. A saját esetemben is megtaláltam a szerelmet anyám iránt és a féltékenységet apám felé, és ezt most a gyermekkor általános érvényű eseményének tartom. [...] Ha ez így van, akkor érthető az *Oidipusz király* megragadó ereje mindazon kifogás ellenére, amit az ész a sors irracionálisága kapcsán felvet. [...] A nézőközönségben mindenki kezdődő Oidipusz volt egyszer, és elszörnyedve hőköl vissza attól, hogy az álom-teljesülés itt a valóságban történik meg. [...] Tudata a bűn tudattalan érzése.”<sup>13</sup>

Freud a befogadás eseményére hivatkozik, mégsem a dráma hatásmechanizmusa a fontos számára, hanem az, hogy önanalízisében valami olyan önteremtő életesemény-sorozatra figyel fel a darab által, amelyre itt még nincs meg a fogalma – a később ödipális folyamatnak nevezett tipikus élet-szerveződésről van szó, amely már a Szophoklész-dráma háttérében, annak performansz alapjaként is jelen volt.

<sup>11</sup> Arthur HOLMBERG, *The Theatre of Robert Wilson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 6.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887–1904)*, ford. J. M. MASSON (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 272.

Közel egy évtizeddel később keletkezett Freud rövid írása, a *Pszichopata alakok a színpadon*, amely szintén ebből a befogadói, részvételt megcselekvő befogadói pozícióból beszél. Eszerint

„[h]a a színjáték [Schauspiel] célja, amint azt Arisztotelész óta feltételezik, valóban az, hogy »félelmet és részvétet« keltsen, és »az affektusok megtisztulását« idézze elő, akkor ezt a szándékot jellemezhetjük részletesebben is: mondhatjuk úgy, hogy a színjátéknak affektív életünkben, valamint – a komikum, a vicc stb. esetében – értelmi működésünkben az öröm vagy az élvezet bizonyos forrásait kell feltárnia, olyan területeken tehát, amelyek rendes körülmények között sok ilyen forrás útját elzárják.”<sup>14</sup>

Freud Arisztotelésszel kezd, látszólag egyetértésben. De „egy bizonyos ponton felforgatja az arisztotelészi elgondolást”.<sup>15</sup> Ez akkor történik meg, amikor a mimézis, a leképezés folyamata helyett az azonosulás, identifikáció kezd el uralkodni. A néző ezzel bevonódik a színi előadásba, részévé válik. Lacoue-Labarthe Freudot idézi:

„A szín-játék résztvevő szemlélése ugyanazt nyújtja a felnőttnek, mint a játék a gyermeknek, aki ily módon elégíti ki a maga tapogatózó várakozását, hogy utánozhassa a felnőtteket. A nézőt túl kevés élmény éri, úgy érzi magát, mint »a nyomorult, akivel nem történhet semmi nagyszabású«, már rég tompítani, jobban mondva félretolni kényszerült azt a becsvágyát, hogy mint Én a világ forgatagának középpontjában álljon, érezni, hatni akar, mindent

a maga kedvére formálni, egyszóval hőssé akar válni”.<sup>16</sup>

Az azonosulás olyan folyamat, mint a játék, performatív szín-játék természetű (Freud itt használt szava a *Schauspiel*). Lacoue-Labarthe tanulmányában a központi kérdés a reprezentáció és identifikáció különbsége. A színjáték ilyenkor „nem csupán másodlagos funkciót tölt be, hanem hatalmában áll az, hogy minket a valóságossal (a *jelenléttel*) szembe-sítsen, és így vagy úgy eseményt hozzon létre, hogy – kockáztassuk meg – hatásosan hasson [il affecte effectivement]”,<sup>17</sup> azaz részvételre kényszerítsen. Lacoue-Labarthe jelentős terminuspárokkal szembe-sít: a „reprezentáció” és „prezentáció” és/vagy az „utánzás” és „identifikáció” különbségéről van szó. Az identifikáció egy valóságos cselekvéssor ismétlése, Derrida szavával, iterabilitásának feltárulása lesz, az ilyen színjáték-szituációban „jelenlét” történik meg. Jelenlét, nem a derridai logocentrikus értelemben, hanem a „logocentrikussággal élesen szembe menő újfajta teatralitás”<sup>18</sup> esemé-

<sup>16</sup> Uo., 61.

<sup>17</sup> Uo., 57.

<sup>18</sup> EGRI Petra, „A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović 7 *Easy Pieces* performansz-sorozatáról”, in *Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás*, szerk. BÓKAY Antal és EGRI Petra, 6–18 (Pécs: Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, 2022), <https://doi.org/10.15170/olvmod-pte-ikdi-2022.01>. A performansz, például az, amelyet Marina Abramović művel, ugyanezt teszi, olyan „valóságot”, tényleges ottlétet teremt, amely radikálisan a részvételbe kényszeríti közönségét. Lásd erről EGRI Petra, „Egy színpadra állított autobio-hetero-tanatógrafikus elbeszélés: Marina Abramović színre vitt élete és halála Robert Wilson rendezésében”, in *Határok és határátlépések*, szerk. DARÓCZI Jakab, HAJDU Ildikó, NYERGES Csaba

<sup>14</sup> Siegmund FREUD, „Pszichopata alakok a színpadon”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 29, 1. sz. (1996): 34–35, 34.

<sup>15</sup> LACOUÉ-LABARTHE, „A színpad: ősi”, 60.

nyeként, mint egy valóságos ottlét, a lacani Valós kényszerítő (és szenvedésteli, mondhatnánk, kegyetlen) áttörése a különben távolról, jól kezelhető szimbolikus közegén. A pszichoanalízis az Oidipusz-színjátékot olyan performanszá változtatja (ezt alább be is mutatom), amelyben az demetaforizáltan megjelenő, részvételre kényszerítő eseményorként szippantja be, teszi iterábilis részévé áldozatát. Tanulmánya elején Freud Arisztotelészt idézi, azonban elkerüli azt az irányt, amely a katarzis alatt a szenvedélyektől való megtisztulást érti. Nietzschehez hasonlóan Freud sem szenvedélyekről, hanem szenvedésről beszél, „bevezet valamit, ami nincs benne az arisztotelészi 'programozásban' [...] Freud szerint a tragikus élvezet egy lényegileg *mazochista* élvezet, s így valamilyen összefüggéssel magával a *nárcizmus*sal”.<sup>19</sup> A nárcizmus pedig az az életszakasz, az én első struktúrája, amikor az azonosulás uralkodik a világhoz való viszonyon.

Freud következő lépése ebben a történetben az, hogy elgondolkodik a színjáték (és itt már nem véletlenül használja a „dráma” szót) tematikus tartalmán. Arról spekulál, hogy ebben a részvételre épülő együttműködésben milyen természetű események történnek:

„a drámának az a dolga, hogy mélyebben hatoljon az affektuslehetőségekbe s még a baljós várakozásokból is élvezetet csikarjon ki, és ezért a harcoló hőst mintegy a vereség keltette mazochista kielégüléssel mutatja be. A drámát éppenséggel a szenvedéshez és a szerencsétlenséghez való illetően viszonyával lehetne jellemezni, akár csupán felkelti s aztán lecsillapítja az aggodalmat, mint teszi azt középfajú

változatában, akár meg is valósítja a szenvedést, mint a tragédiában”.<sup>20</sup>

A lelki energia, a sajátos, elfojtott ösztönenergia, egy vágy-konstrukció a másodlagos átdolgozással jelenlétből drámai szituációvá formálódik. Mivel a háttérben elfojtott ösztöntartalmak vannak, ezek az életben nem normális, patológikus folyamatokban jelennek meg. A patológia (itt a mazochizmus) egy zseniális felület ebben a másodlagos megformálásban azért, mert képes az amúgy elérhetetlen vágy-mozgásokat is megjeleníttetni és ezzel a néző számára azonosulási lehetőséget felkínálni. Hatalmas azonban a különbség a patológia bemutatása és a patológikus létszituációban való részvétel között. Freud itt semmiképpen sem egy mazochista esemény mimézisét gondolja, hanem a néző mazochista én-komponensének aktiválására, azaz részvételre, azonosulásra gondol. A dráma mazochizmusa (azaz „kegyetlensége”) a vágy sajátos performativitása, egy vágy-realizáló testi beszédcselkvés működése. A modern pszichológiai dráma kapcsán Freud a *Hamletet* idézi, és elgondolása pontosan ráilleszthető az amúgy posztdramatikus nézői részvétel problémájára: valahol mindannyian mazochisták (meg paranoidak, meg neurotikusok stb.) vagyunk. Erre ki is tér Freud: ez történik, ha a dráma, a pszichológiai dráma nem a tudatos szintjén hozza a konfliktus akaratát, lehetőségét. Mert ha

„egy tudatos és egy elfojtott szenvedésforrás konfliktusában kell részt vennünk és benne örömet találnunk, akkor a pszichológiai dráma pszichopatológiává válik. Az élvezetnek ez esetben az a feltétele, hogy a néző egyszer mind neurotikus is legyen, mivel az elfojtott impulzus feltárása és bizonyos mértékig tudatos elismerése csak az ilyen embernek szerezhet örömet.”<sup>21</sup>

---

és PRÓTÁR Noémi, 230–250 (Budapest: ELTE, Eötvös Collegium, 2022).

<sup>19</sup> LACQUE-LABARTHE, „A színpad: ősi”, 61. (A szerző kiemelései.)

<sup>20</sup> FREUD, „Pszichopata alakok...”, 35.

<sup>21</sup> Uo., 36.

Csak említeni tudom itt harmadikként a pszichoanalízis esszenciális teatralitásának jelenetét: a pszichoanalitikus terápiát. A pszichoanalitikus terápia posztdramatikus szcénikus természetének a felismerése, e kétszemélyes színház működésének tudatosítása az 1920-as években történik meg. Freud a *Halálösztön és az életösztönök* harmadik fejeztében ír arról, hogy a „pszichoanalitikus terápia céljai megváltoztak”. Az analitikus és analizált kétszemélyes produkciójában eleinte az volt a cél, hogy a tünetek és álmok megfejtésével „a beteg előtt elrejtett tudattalanra rátaláljanak”, és ekkor „a pszichoanalízis elsősorban értelmező művészet volt”.<sup>22</sup> Ez a kétszemélyes szituáció még egyszerűen csak ismerteti a pácienssel elfojtott ödipális viszonyait. Ez a hagyományos drámai stratégia: az élettörténet, a múlt szövegeken keresztül bemutatása, színtérre helyezése. Az új, valóban posztdramatikus színtér, a cselekvéses terápia akkor születik meg, amikor az analízis centrumába már nem az elfojtott emlék tudatosítása, hanem az egykori események újra-játszása, ismétlése kerül. Ennek háttere az áttétel, amely az analitikus és a páciens között megtörténő intenzív indulati kötődés, egyfajta „szerelmi” kapcsolat. E kapcsolat az Ödipusz-komplexus mozzanatait ismétli, azaz az analitikus is és az analizált is kölcsönös ödipális játékba lép be, az analizált gyermekké regrediál, az analitikus pedig az egykori apa vagy anya szerepébe kényszerítve, lépve reagál.

A neurotikus néző és a neurotikus színjáték, illetve az áttételen keresztül az ödipális múltat kölcsönösen újra-játszó analitikus és analizált kapcsolata egy közel kortárs, szürrealista párhuzamot sejtet, Antonin Artaud színházát előlegezi meg. A neurózis-performansz kétségtelenül a kegyetlenség

színházának eseménye.<sup>23</sup> Ha felidézzük Artaud pestis-tanulmányát a „pestis” szó helyébe könnyen betehető egy másik patológia: a „neurózis”. Ha ezt megtettük, akkor pontosan értjük az Ödipusz-komplexus posztdramatikus-szcénikus természetét, performanszát. A pestis Artaud szerint olyan testi aktivitás, betegség-folyamat, amely, akár a neurózis, „szunnyadó képekkel, láthatatlan felfordulással dolgozik, s egyik pillanatról a másikra a legvégletesebb gesztusokat csiholja ki belőlünk”.<sup>24</sup> Azaz egy performanszt kényszerít ki. A színház ennek a betegség-állapotnak (pestisnek, neurózisnak) performatív újra-játszása, ismétlése, a színjáték az analitikus terápia színtere. A színház, mondja Artaud, de mondhatnánk azt is, hogy a terápia folyamata, „életre kelti a bennünk szunnyadó megannyi konfliktust, és életre kelti a bennünk megbúvó erőket is, az erőknek nevet ad, s mi mindegyik névben egy-egy jelképet üdvözlünk”.<sup>25</sup>

Szophoklész *Oidipusz királya* – Freud véleménye szerint – ilyen terápiás történés: a „dráma cselekménye nem más, mint az egyre fokozódó, emelkedő, művészien késleltetett és a lélekelemzés munkájához hasonló leleplezés”.<sup>26</sup> Oidipusz is egy szimbolikus pestis közepén kezdi el kutatni a gyilkosság, majd (mint kiderül) a szexuális élvezet, azaz az elfojtott bűnök hátterét, azaz önmagát, a saját vágy-szcenírozási módjait. Az ödipális sors felfedezése, akár „az igazi színdarab, felrázza álmukból az érzékeket, felszabadítja

<sup>22</sup> Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. KOVÁCS Vilma (Budapest: Belső Egészség Kiadó, [é. n.]), 23.

<sup>23</sup> Erről bővebben EGRİ Petra, *Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció: Kortárs divatperformanszok* (Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2023), 183–201.

<sup>24</sup> Antonin ARTAUD, „Színház és pestis”, ford. BETHLEN János, in Antonin ARTAUD, *A színház és az istenek: Válogatott írások*, szerk. FEKETE Valéria, 116–132 (Budapest: Orpheusz Kiadó, 1999), 127.

<sup>25</sup> Uo.

<sup>26</sup> Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon Kiadó, 1985), 189.

az összesajtolta tudatalattit, feltámasztja a közönségben a lázadás lehetőségét, az olyan lázadásét, amely addig teljes értékű, amíg lehetőség marad; az igazi színdarab [és terápia] bátorságot és elszántságot követel az összegyűlt közönségtől”.<sup>27</sup>

## II. Robert Wilson Oidipusza

„Oidipusz történetének fő témája számomra a sötétség”, mondta produkciójáról Robert Wilson. Aztán azzal folytatta, hogy e sötétséget igazából a túl sok fény, a vakító fény okozza, hiszen Oidipusz „megfogadja, hogy fényt derít Laiosz meggyilkolására, hogy megszabadítsa Théba városát a pestistől. De vajon képes-e elviselni a fényt, amikor az végre rávilágít? Képes-e szembenézni saját múltjával, származásával? (1. KÉP) Ahogy Teiresziasz, a vak látnok mondja: amíg Oidipusz lát, addig vak. Amikor elkezd látni az igazságot, megvakítja magát. Vajon elviseljük-e ma, hogy az igazságot nézzük?”<sup>28</sup> Wilson korai, hírnevét megalapozó rendezései nélkülözték a szót, a beszédet. A *süket pillantása*, amely elvarázsolta Aragont, Susan Sontagot vagy éppen Pilinszky Jánost, és persze majd minden nézőjét: szótlán. Stefan Brecht 1978-as (tehát még mindig a korai Wilsonról szóló) könyvében azonban már kettős fázist jelöl ki: 1969–1973 között „a víziók virágzását” Wilson rendezéseiben, majd az 1974–1977 közötti időszakot, amely a víziószerűség visszahúzóódását és a beszéd előretörését feltételezi. Vallomásában Wilson nyilván elsősorban Szophoklészre mint ősforrásra, egy drámai beszédre hivatkozik, illetve arra, hogy saját Oidipusz-előadásai (a „perform” szó szerepel itt) hogyan születtek meg az ókori színterekből: Epidaurusz Szophoklészszel kortárs színházi terében, Pompeji

görög mintára épített római színházában, majd Vicenza 16. századi barokk színterétől fel, egészen a mai színházakig (Nápolyig, Szentpétervárig és Budapestig). Wilson számára mindig elsődleges volt a színtér, a fénybe vont tárgyi-természeti környezet, amely felülírja a dobozszínpad sematikus terét. A meghatározó kettősség, a beszéd és a kép kettőse azonban dekonstruktív szó-kép-vízióba olvad Wilson *Oidipusz*ában, és felnyitja a színi teret a kegyetlenség felé, az akció felé. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kegyetlenség színházának forma-víziója született itt meg. Hans-Thies Lehmann találó megjegyzése, hogy Wilson (a koreográfus szó mintájára) „szcenográfus”<sup>29</sup>, szcéna-író, az „íróság” azon értelmében, amelyet az „írás” szónak Derrida adott. Azaz valamiféle ősz-szcénikusság az (és Artaud is ezt kutatta), amit Wilson felfedezett és gyakorol. Ebben az ősz-szcénikusságban pedig Wilson kései (megírt drámákat felhasználó) színi művei idején már a beszéd is fontos, olykor vezető szerepet kapott.

Wilson nem említi, talán (saját élményei miatt) elhallgatja, hogy az ókori, szophoklészi forrás mögött/fölött egy másfajta őselmény is működik: a freudi Ödipusz-komplexus színjátéka. Az *Oidipusz király*ban Wilson által használt, aktivizált textus azonos azokkal a szövegekkel, amelyeket Freud aktivizál az írásaiban. Wilson mindig érzékeny volt a pszichoanalízisre, már 1969-ben megírt és megrendezett egy *Sigmund Freud élete és kora* című darabot, amelyben azonban (Stefan Brechtet idézi Kékesi Kun Árpád) „nem történik semmi, vagy a semmi történi”,<sup>30</sup> és Oidipusz nem említődik. Az egykori *Freud*-darab még Wilson első korszakának produktuma, a „víziók virágzásáé”, amelynek színi logikája még jelentősen más volt,

<sup>27</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 127.

<sup>28</sup> Forrás:

<https://mitem.hu/en/programme/performances/oedipus-1>, hozzáférés: 2023.09.19. (Saját fordítás – B.A.)

<sup>29</sup> Hans-Thies LEHMANN, „Robert Wilson, Szenograph”, *Merkur: Zeitschrift für europäisches Denken* 39, 437. sz. (1985): 554–563.

<sup>30</sup> KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 384.

mint a második, 1974 után kezdődő időszaké, amely „a beszéd letámadása. A vízió színházának hanyatlása”.<sup>31</sup> Arthur Holmberg, egy az én *Oidipusz*-értelmezésében is később oly fontossá váló alcím alatt (*How to do things with words*, amely J. L. Austin nevezetes beszédcselekvés-könyvének címét ismétli) az 1989-es *Orlando*-monológgal Wilson negyedik alkotói periódusába teszi a rendező fordulatát a *Sprechtheater* felé.<sup>32</sup> Az *Oidipusz* már kései produktum, benne egyenest „virágzik” a beszéd, „a színházban senki sem dramatizálta a nyelv krízisét olyan kegyetlen zsenialitással, mint Wilson”.<sup>33</sup> A színi diszkurzus valami abszolút különös beszéd, esemény, cselekvés: formája sokféle nyelv, a hang a zajtól a szóig és vissza, és a jelentés cselekvéssé, performatívummá tett kifordítása. Belülről, elfojtott tudattalan forrásokból épített, de szavakban, tárgyokban, személyekben és viszonyokban külsővé tett fantázia ez. Robert Wilson *Oidipusza* a freudi Ödipusz-komplexuson keresztül olvasva ezt a fantáziát posztdramatikus színházi eseményként hozza létre. A személy, a szelf, az a bizonyos „önmagam” megteremtődése történik ebben a cselekedetsorban. A vágy-ént, önmagunkat életként, személyes sorsként formáló performatív folyamat születik meg. Wilson rendezései „a színháznézés fenomenológiájának és hermeneutikájának egyedülálló provokációi”, írja Kékesi Kun Árpád.<sup>34</sup> Ezt a „provokáció” kifejezést úgy teném fogalmivá, hogy Wilson a Szophoklész-darab dekonstrukcióját cselekszi meg: megbontja egy dramatikus, koherens színjáték minden elemét. Nem színpadra teszi, hanem újratereget, ismétlésbe cselekszi az összöveg történetét.

Wilson bevezetőjében röviden megadja a darab struktúráját is: „Az előadás klasszikus

módon épül fel: öt rész és egy prolóógus, az első rész visszhangzik az ötödik részben, a második a negyedikben. A harmadik rész, egy vad pogány esküvői szertartás áll a középpontban. Az egyes részeket a színpadon használt díszletelemek anyagai határozzák meg: fadeszkák, lomb nélküli ágak, acélpapír és horganyzott fémlemez, zöld ágak, kortárs összecsukható székek, kátránypapír és növényi szövésű, selymes szövetek. Központi szerepet játszik a zene.”<sup>35</sup>

#### *Képi kezdetek – a Prolóógus*

A prolóógus szó nélküli látványban, szimbólumokban adja meg a darab megalapozó lét-és történet-pozícióját. A szöveg, a beszéd azonban már itt is jelen van, nyilván minden néző tudja, ki is volt Oidipusz, mi történt vele, honnan indult és hova jutott. A megértés előzetesség-struktúrája (Gadamer) szükség-szerű komponense a nézői jelenlétnek. A prolóógus képi játéka ezt az előzményt, előzetes ismeretet dekonstruálja.

A játék előtt kezdő színpadkép az ödipális trauma kettős forrását allegorizálja. Az egyik a színpad közepén, sötét háttérben, valamilyen semmiben felgyúló erős fénypont, a nap, maga Apollón, Phoebus, a napisten, a (majd szó szerint is megtörténő) vakító fény forrása, ő az, aki a jóslatot adja, akinek fényében a sokféle, zavaros vágyból egy határozott (itt sohasem teljesülő, csak Kolonoszban, a halálban realizálódó) remény szerint a felelős én születik és tartatik fenn. Freud üzenete szerint e fenntartás heterogén konfliktusossága miatt a következmény szükségszerűen vezet az élet, a személy neurotikus karakteréhez: „A pestishez hasonlóan a színházban is felbukkan valami különösen

<sup>31</sup> Stefan BRECHT, *The Theatre of Visions: Robert Wilson* (London: Methuen, 1994), 5.

<sup>32</sup> HOLMBERG, *The Theatre of Robert Wilson*, 39.

<sup>33</sup> Uo., 41.

<sup>34</sup> KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 382.

<sup>35</sup> Forrás:

<https://mitem.hu/en/programme/performances/oedipus-1>, hozzáférés: 2023.09.19. Saját fordítás.



ragyogó nap, egy szokatlan erejű fény”, írja Artaud.<sup>36</sup>

A kezdő kép másik allegorikus-metonimikus eleme egy karikába formált, megcsomózott, élesen (vakítóan?) megvilágított (fénybe tett) kötél. Az a kötél, amellyel az apa (Laiosz) a jóslat hatására a háromnapos csecsemő lábait átszurta, bokáit összekötötte, hogy lehetetlenné tegye Oidipusz útra kelését, énné válását, sorsperformanszát, azaz életét. Lehet persze a kötélnak más asszociációja is, konkrétan arra a kötéltre, amellyel lokaszté, az anya-szerető öngyilkos lesz. (2. KÉP)

A prologus megtörténése rendkívül lassú, lehetetlen nem belevonódní az eseménybe: nem látvány ez, hanem megtörténés. A fekete részben jelenik meg a fény, a nap, sugarakat vet, elviselhetetlen élességűre erősödik, elvakítja a nézőket. A színi állapotfolyamat háttérében, a felvillanó nap vakító fényei mellett vonós hangszerekből kiadott idegesítő zaj szól, amely a teljes szín besötétedésével, a nap eltűnésével elhallgat, majd finom, ölelő zenévé változik. A kép sötétjében újra felbukkan a nap, majd felbukkan Oidipusz. Abban az életkorban van, amikor azt a bizonyos jóslatot kapja (és a kötél itt még sötétben rejtőzik). Oidipusz a részben (a létezés részében), az ajtó nyílásában jelenik meg, a fény, a nap, azaz az apollói jóslat immár a teljes rész, falhasíték fényében világítja meg, hozza létre énjét, személyét. Az ember, az ember énje így jelenik meg az Ödipusz-komplexus fényének ellentmondásos eseményében, sorsában. Áll a fényben, csak karmozdulatai, lassú gesztusai vannak, öltözéke áttetsző lepel, csak a teste marad sötét vonal, nincs árnyéka, abszolút fényben áll, majd egész felsőteste (bűnökkel terhelt kezei, a szex testi része eltűnik, felszívódik a fényben, marad a két láb, az egykor kegyet-

lenül összekötözött lábak, amelyekről a nevévet kapta (Dagatlábú), és amelyek a trauma kreatív használatának példájaként a Szfinx talányának kulcsához vezették. Ennyi a prologus.

A képi vízió alapvetően figuratív, nagyon kevert retorikai modalitással dolgozik. Olykor hermeneutikai, szimbolikus-metaforikus-allegorikus módon (nap = Apolló, kötél = csecsemőkori trauma képei által) érthető, máskor metonimikus-katakretikus módon, közös, lényegi jelentésre nem utaló, a szó szoros értelmében értelmezhetetlen módon valami másra átcsúztatott, „eltolt” képzet (ahogy a pszichoanalízis mondja). A képek sorozata, a színi vízió úgy működik, mintha Szophoklész drámájának bizonyos részeire, fragmentumaira a rendező (pszichoterápiás módon) szabadon asszociált volna. A szabad asszociáció felbontja a logoszt és megnyitja a szöveg szubjektív, befogadói dimenzióját.

*A beszéd, a nyelv dominanciája –  
a történet megformálódása*

A kép és a nyelv a prologus után párhuzamosan, egymás mellett, egymás ellenében vagy éppen egymásra épülve történik meg, de a képi szint figurativitásával szemben a narráció szintje referenciális, történetmesélő. A beszéd azonban szisztematikusan dekonstruálódik, az egyértelmű jelentés, a hermeneutikai értelem sokféle eszközzel kizáródik.

Eltávolításként, egyfajta epikus színházi gesztussal egy hang, kikiáltóként magának Robert Wilsonnak a hangja kétszer (majd harmadszor a narrátor szövegét megszakítva) bejelenti, hogy indul az első rész, és az *Oidipusz Rex*-ről van szó. Az újabb egységek is bejelentésre kerülnek később, amely a darab formális textuális szervezettségének látzatát kelti: beszédcselekvésként konstruálnak tűnik. Nem magától történik, hanem performatív, A színházi előadásoknak persze szokásosan vannak egységei (felvonásai, színei) és ezt konstatív, igazságértékű információként lehet tudni, ismerni. Judith Butler ír-

<sup>36</sup> Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*, ford. BETHLEN János (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985), 89.



ja, hogy „a különböző konvenciók, amelyek tudunkra adják, hogy »ez csak színjáték«, lehetővé teszik, hogy éles határvonalat húzzunk a performansz és az élet közé”.<sup>37</sup> Wilsonnál ez a külső megszerkesztés a színi folyamatba épül be, materializálódik, performatívává válik és „a »felvonások« (acts) a teljes performanszon belül kijelölt időtartamok, s mint ilyenek a közös tapasztalat és »kollektív cselekvés« tárgyait képezik”.<sup>38</sup> A színjátékot performatívává tevő nyelvi gesztus a rendező, Robert Wilson hangján, beszédében történik. Az egyszerű színjáték-struktúra az elmondás által bevonja a nézőt is az aktusba, és az ödipális életfolyamatot mi mindannyian csináljuk.

#### *A színpad terápiai természete*

A narráció belépésekor a színpadi tér is átalakul: hol egy, hol kettő vízszintes fényvonal választja kettő vagy három részre a teret. (3. KÉP) Ezt a technikát Wilson már korábban is alkalmazta: „a színpadot zónákra osztottuk: egymásra rétegződő, egymás mögött elhelyezkedő zónákra, amelyek a színpad egyik oldalától a másikig húzódnak vízszintesen. Minden zónában másfajta »valóság« érvényesül”, mondja, majd hozzáteszi: „van, akinek erről Freud és a lélekrétegek, a tudatosság különböző szintjei jutnak eszébe”.<sup>39</sup> A fényvonalak képi értelmezést adnak, s egyfajta fenomenológiai szinten a legfelső szín-tér a felnőtt, a nappal szemben, nekünk

háttal álló Oidipusz tere. Oidipusz mintha az égbe költözött volna fel, az epidauroszi romok felett van, együtt létének kényszerével, az isteni nappal. A középső szintér a szereplők, események tere, itt táncol a gyermek Oidipusz, itt jelenik meg a pásztor és lokaszté, innen szólnak a hangok, a zene, az eldobott deszkák zaja, és itt van a csecsemőkori kötél is. Az alsó, a nézőhöz legközelebbi zóna viszont kizárólag a narrátoré. A tér-struktúra mélyebb lét-modalitásokat is jelez: az Ödipusz-komplexus, azaz a személyesség önteremtődésének kínja felől a fenti szint a „neurotikus”, önmagát kutató személy tere, a középső ennek a kutatásnak a képi-tárgyi tartalma, az alsó szint pedig a tudattalan, az elfojtott belső tartalom (Apollón jóslatának) kényszerítő beszéde. Nagyon egyszerűsítve: egy terápia térrendszere ez, a fenti a terápiába lépő, a középső a terápiás beszélgetés közben feltáruló, elfojtott, megbetegítő múlt nyomai, az alsó szint pedig az a vágy-energia, irány, amely az embert léte első pillanatától kezdve hatja, kényszeríti. Az ödipális pozíció és folyamat ilyen színre állítása lehet egyik eleme a wilsoni színház többek által megállapított terápiás természetének.

Kétségtelen, hogy Wilson jóval korábbi rendezéseivel kötődik, de az *Oidipuszra* is érvényes Kékesi Kun Árpád megállapítása, hogy „Wilson színháza a terápiában gyökeres, még ha semmi köze sincs a terápiás színház gyakorlatához”.<sup>40</sup> A már említett lényeg, hogy nem a színház hatása terápiás, hanem maga a színpadi esemény terápiás jellegű. Wilson egy beszélgetésben mondja, hogy „nagyon nagy hatással volt rám Daniel Stern”. Stern a jelenkori pszichoanalízis egyik jelentős figurája, aki folytatja Wilson „filmeket csinált anyákról, ahogy felveszik csecsemőjüket természetes környezetben”.<sup>41</sup> Stern

<sup>37</sup> Judith BUTLER, „Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet”, ford. REICHMANN Angelika, in *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, 153–172 (Eger: Líceum Kiadó, 2015), 154.

<sup>38</sup> Uo., 163.

<sup>39</sup> Robert WILSON, „Beszéd a Freud előtt”, ford. KÉKESI KUN Árpád, in *Színházi antológia: XX. század*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 166–169 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 167.

<sup>40</sup> KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 382.

<sup>41</sup> Robert WILSON és Fred NEWMAN, „A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville: Moderated by Richard Schechner”,

a korai anya-gyermek kapcsolatot kutatta, azt a szcénát, amely ember-létünk első lelki konstrukcióját hozza létre. Azt a színteret, életteremtő játékot, amelyet Oidipusz nem kapott meg lokasztétól.

Egy érdekes, személyes terápiais színi produktum Wilson részéről, ahogyan saját anya-fiú viszonyát, egyfajta önterápiaként beépíti az *Oidipusz királyba*. Röviddel a produkció vége előtt van egy jelenet, ahol Andrea Winkler, a Tanú 2-ként szerepeltetett színésznő, közvetlenül a szó nélküli Oidipusz-lokaszte esküvői jelent után, idősebb nőhöz illő egyszerű, mai ruhában, kis sapkával a fején ül egy széken, és németül elmond egy olyan szöveget, amely nem a jóslatról, hanem a jóslat megtörténéséről, Laiosz megöléséről szól, belefűzve Oidipusz kétségbeesett, Zeuszhoz intézett kérdéseit:

„Laioszt megölték egy hármass kereszttúton.

Kevesen kísérték Laioszt, vagy egy sereg katona, királyhoz illőn?

Öten voltak. Köztük, aki hírt hozott. Egyetlen szekér vitte Laioszt.

Amit mondtál az imént, megrendíti lelkemet.

Ó, Zeusz! Mit tartogatsz még számomra?

Laioszt megölték egy hármass kereszttúton.

Kevesen kísérték. Mindössze öten.

Ó, Zeusz! Mit tartogatsz még számomra?

Egy hármass keresztúton –  
Kevesen – Mindössze öten –

Mit tartogatsz még számomra?”

A szöveg a Szophoklész-dráma lokasztétjától származik, abból a dialógusból, amelyet Oi-

---

*The Drama Review* 47, 3. sz. (2003): 113–128, 116.

dipusszal közvetlenül az igazság kiderülése előtt folytat: amikor elmondja férje halálának történetét. (4. KÉP) Wilson változatában a Tanú a többi jóslatelemtől elválasztás nélkül, a szövegbe keverve mondja lokaszte Oidipusznak adott tanácsát, hogy ne kutasson, csak éljen csendesesen. Anyai-szeretői üzenet ez a férfinek:

„Miért féljen az ember, aki pusztasors rabja,  
s előre semmit sem lát biztosan?  
Az ember, aki sose néz előre  
akinek nincs pontos elképzelése jövőjéről  
[...]  
Bár sohase tudnád meg, ki vagy! Ó, te boldogtalan!”

Idézi Oidipuszt is:

„Mondd meg, ki volt az apám. Ki volt az anyám.

Miért féljen az ember...” (5. KÉP)

A szavakkal párhuzamos képi történésben viszont a színpadon gyűlnek a székek, megvilágítatlan árnyak hozzák be őket, néha ránéznek az ülő nőre, aki nem érzékeli őket, csak mondja a történetet. Pompejiben oldalt megjelenik a sikolyra torzult arcú lokaszte is. És persze kigyullad a nap is a falak közötti résben, és a német monológba belezavar Christopher Knowles szaggatott, rendezetlen hangja, amint angolul ismételteti, hogy „az én nevem Oidipusz...”. Wilsonról tudjuk, hogy „megszállottan gyűjti a székeket fiatal-kora óta”, és anyjára úgy emlékszik vissza, hogy „senki sem tudott úgy ülni, ahogyan ő”.<sup>42</sup> (6. KÉP) Umberto Ecoval történt beszélgetésében Wilson kétszer is visszatér a székekre: „Úgy gondolom, hogy a székek szobrok. Olyan darabok, amelyekre ülni tudsz,

---

<sup>42</sup> GÁSPÁR Ildikó, „(Szem)tanúk – Witnesses”, *színház.net*, 2021.09.28, <https://szinhaz.net/2021/09/28/gaspar-ildiko-szemtanuk-witnesses/>.

vagy látnak rajta ülni vagy elképzelsz valakit, aki ül rajta. Saját személyiséget teremtenek maguknak, asszociációkat és gondolatokat idéznek.”<sup>43</sup> Az *Oidipusz király* utolsó előtti jelenetének végén felbukkan maga Oidipusz is, szétrombolja a szisztematikusan felállított székek sorát, és egy pillanatra mintha öldöklő bosszút is gondolna állni. De (ellentétben Laiosz megölésével) ezt nem teszi meg.

Ez a jelenet Wilson saját, személyes terápiás színtere, önértelmezése. *Oidipusza* tovább viszi és átfogóan kiterjeszti a színpadra a pszichoanalitikus terápia modelljét. A terápiás performansz megtörténik. Az analitikus terápia ugyanis a patológikus én önteremtésének a tevékenysége, az én performativitása, egy olyan élet-aktivitás, amely a személyes létezés alapvető dekonstruktív folyamata is. Erről szól Wilson rendezése, képies-szöveges átírata.

#### A narráció formái

A wilsoni *Oidipusz* szövege nagyon rövid, pedig a rendező szerint ő „Szophoklész tragédiájának színrevitelét”<sup>44</sup> cselekedte meg. A Wilson színpadán elmondott szöveg azonban az eredeti drámához képest nagyon redukált (úgy hat gépelt oldal), kizárólag az apollói jóslat ismétlődik, és ebbe a jóslatszövegbe, illetve az ennek követelményeit jelző mondatokba illeszkedik olykor egy sóhaj, egy könyörgés. Az egész előadásban csak a narrátorok beszélnek. Nincsen dialógus, csak kikiáltó stílusú elmondás, Oidipusz sose beszél, az ő szövegét is, ugyanúgy, mint lokaszté pár mondatát vagy a hozzá szólók szövegét narrátorok mondják. A párbeszéd

meghatározó része a klasszikus színháznak. Nem véletlen, hogy Artaud jelzi, hogy „a párbeszéd még akkor is, ha nem írják, hanem elmondják, nem a színpad, hanem a könyv sajátja”.<sup>45</sup> Ebből a csupasz, narrátori beszédből következik, hogy a darabban a narráció szintjén megszűnik a hagyományos dráma oly fontos komponense, a szereplő.

A narráció aktusának megkezdésével párhuzamosan kivilágosodik a színpad, visszatér a nap és vele szemben Oidipusz, de jól látszik a kötél is (amely persze – mint a traumák általában – nem mozdult, csak a színpad volt körötte sötét), és balra két nőalak is (lokaszté és tanúnak mondott nő). A vízió új alakja a narrátor megjelenése. A pompeji-i és nápolyi előadásban a narrátor a jobb sarokban, a színpad közönség fele eső peremén, az első fényvonalon kívül ül, ő később majd Theiresziásként tér vissza. Epidaurosban és Budapesten is a narrátor egy fekete köpenybe burkolózó, görög színésznő. Halk, dallamos élőzene szól az előadás zenéjéért felelős komponista szaxofonjából, de többféle háttérzaj is keletkezik. Oidipusz is megkettőződik, a csecsemő Oidipusz képében egy félmeztelen táncos lép be, egészen a kötélig kutatva a teret. Balra megérkezik a pásztor, aki a fiút átadta. A színi-képi történekek olykor összefüggenek a narrátor szövegével, máskor semmi kapcsolat sincs, a képi szint önálló, nem könnyen fejthető jelekből áll. A fiú Oidipusz például követelőzően az égnek merevíti jobb karját, amikor lokaszté neve elhangzik, de – a kapcsolat ellenpéldájaként – hermeneutikai szempontból értelmezhetetlen az a nőalak, aki nagyon lassú járással fémlemezekből készült faágat ad át Oidipusznak.

Wilson már formájában is dekonstruálja a narrációt azzal, hogy a nyelv, amelyen a narrátorok beszélnek gyakran visszhangos, zajos, és ami valóban szokatlan: olasz, ó- és újgörög, német, angol és francia nyelven

<sup>43</sup> Robert WILSON és Umberto ECO, „A Conversation”, *Performing Arts Journal* 15, 1. sz. (1993): 87–96, 94,

<https://doi.org/10.2307/3245801>.

<sup>44</sup> Forrás:

<https://mitem.hu/en/programme/performance/oedipus-1>, hozzáférés: 2023.09.19. Saját fordítás.

<sup>45</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 136.

szól.<sup>46</sup> Igazi bábeli helyzet, egyfajta „lefordíthatatlanság” lesz uralkodó. A szöveg jelentős részét a nézők így biztos nem értik. Számukra a kimondott szó materiális hang, amelynek csak hangsúlyai jeleznek hangulatokat. Gyengíti ezt a hatást és segít a szövegértésben, hogy az olasz előadásokon a görög szöveg helyett részben olaszul szól a narráció, Budapesten pedig a színpad felett egy nehezen kivehető felirat hozza a szöveget magyarul és angolul. Lényeges, hogy a narrátorok között (az angol szövegek esetében) ott van maga Robert Wilson is, vagyis részt vesz az ödipális történetben. Narrátori funkciója a cím, majd az egyes részek, esemény fejezetek bejelentésében merül ki. Az elején ő jelenti be az *Oidipus Rex* címet: mintegy állítja, létezésbe hozza az ödipális cselekvéssort. Hangfelvételtől szólal meg Christopher Knowles kiáltásából álló beszéde is.

Patrice Pavis – némi igazsággal, mégis alaptalan Wilson-kritikaként – említi, hogy Wilson „feladta a túl nyilvánvaló jelölt igényét azért, hogy a néma és csendes képekre koncentráljon”,<sup>47</sup> és nála „a szöveg, mint tiszta szonikus anyag” szolgál.<sup>48</sup> Artaud viszont abszolút pártolná Wilson eljárását: „A szó színházi szerepét megváltoztatni már most annyit tesz, mint konkrét és térbeli értelemben alkalmazni a szót olyan mértékben, amennyire összefér mindazzal, ami a színházban térbeli és konkrét jelentésű”.<sup>49</sup> Artaud a *Keleti és Nyugati színház* című írásában és számos más helyen a nyelv olyan tárgyiasulásáról beszél – ezt valósítja meg Wilson –, amely már Freudnál is szóba került. Freud szerint kétféle bensőség-reprezentá-

ciós technika létezik: a tudatoshoz kötődő „Wortvorstellung” (szó-előállítás, szóképzet) és a tudattalan működésére jellemző „Sachvorstellung (dolog-képzet). Patológiás (itt például neurotikus) a lelki működés akkor, ha a szavak tárgyként materiálisan kezdenek el működni. Wilson szövegében hol materiális, hol meg jelentéses a szöveg. Tárgyasítja a nyelvet az is, hogy rengeteg az ismétlés, hosszabb és rövidebb szövegrészek három négy alkalommal is elhangzanak vagy éppen más nyelven (olaszul és görögül) ismétlődnek meg. Wilson így egyfajta bábeli állapotot rekonstruál az előadásban.

#### *A jóslat mint beszédcselekvés*

A narrációk középpontjában a jóslat ténye áll, többszörösen, többféle változatban elmondva. A három narrátor változó kifejezésekkel és hangulattal közli a jóslat tényét és az adott narrátor szempontjából fontos kontextuális jellemzőit. A szöveg majdnem szó szerint azonos azzal az összefoglalóval, amelyet Freud ad Oidipusz történetéről az *Álomfejtésben*: az apollói jóslat és a vele kapcsolatos cselekedet felsorolása van benne. Wilson nem is Szophoklész, hanem Freud metapszichológiai, Ödipusz-komplexusra vonatkozó szövegét követi.

A narrációra jogosultak a színlapon Tanú 1-ként (ő a görög színésznő, illetve az olasz előadások esetén a Teiresziaszt játszó színész), illetve Tanú 2-ként (Angela Winkler) kerülnek említésre, és van egy franciául beszélő fekete színésznő, aki ugyan „Asszony” néven szerepel, de igazából ő is narrátor. Tanú 1 görögül, illetve az olasz előadások esetében nagyrészt olaszul kiáltja ki magát a jóslat tényét és annak következményeit. Tárgyas közlésébe olykor Oidipusz érzéseinek az idézése is belekeveredik, és gyakoriak az ismétlődő felkiáltások (például „lokaszté!” „Fiú!). A kezdő narráció így szól:

„Egy jóslat megjövendölte, hogy Laioszt, Théba királyát, saját fia öli meg.

<sup>46</sup> Lásd erről Enikő SEPSI, „Multilinguality in the work of Robert Wilson (*Oedipus 2021*, Budapest)”, in *Code-Switching in Arts*, szerk. Marianna DEGANUTTI, Johanna DOMOKOS és Judit MUDRICZKI, 89–98 (Budapest–Paris: L’Harmattan Publishing, 2023).

<sup>47</sup> PAVIS, *Contemporary Mise en Scène*, 290.

<sup>48</sup> Uo., 237.

<sup>49</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 168.

Amikor lokaszté, a felesége fiút szült,  
Laiosz átszúrta a fiú lábát.

Laiosz odaadta a gyermeket egy pász-  
tornak, hogy hagyja őt magára a hegyek-  
ben.

Ehelyett

Laiosz odaadta a gyermeket egy pász-  
tornak, hogy hagyja őt magára a hegyek-  
ben.

Ehelyett a pásztor rábízta a fiút egy  
másik juhászra,  
aki Korinthoszbba vitte őt.

Polübosznak, Korinthosz királyának  
nem volt gyermeke, így a sajátjaként ne-  
velte őt fel.”

E szöveg után egy kiáltás, szólítás hangzik el  
(amely a kötéllel táncoló alaknak szól): „Fiú”,  
majd folytatódik a jóslat elmondása:

„Amikor felnőtt, Korinthoszban Oidipusz  
fülébe jutott,  
hogy talált gyermeknek tartják őt.  
A delphoi jós megjövendölte,  
hogy megöli apját, és anyját veszi nőül.  
Akkor úgy döntött, soha többé nem tér  
vissza Korinthoszbba.”

Az eredeti darabban lokaszté mondja el elő-  
ször a jóslatot, és a férjét idézi ezzel, mert  
Laiosz ment el egykor Delphoiba, Apolló ne-  
vezetes jóshelyére. Röviddel utána Oidipusz  
is elmondja a korábban kapott azonos jósla-  
tot, ő származása kétségei miatt ment el  
Delphoiba. Wilsonnál viszont mindent egyet-  
len narrátor, (Epidaurosban és Budapesten  
is) egy görög színésznő (Lydia Koniordou)  
mond el, a színházi tér legalsó, teljesen üres,  
elválasztott részén. A narrátor idézi a drá-  
mában Oidipusz által kimondott könyörgést  
is: „Ó, Zeus! Mit tartogatsz még számom-  
ra?” vagy „Ó, Zeus! Mily tetterre szántál en-  
gem?”.

A jóslat azonban különös, szubjektív nyel-  
vi struktúra. Nem konstatív, nem egy törté-  
netet mond el, hanem történetet teremt,  
megcselekszik valamit, azaz performatív, illo-

kúciós folyamattal kezdeményez megtörté-  
nést. Ahhoz, hogy valami jóslatként, beszéd-  
cselekvésként érvényesen történjen meg,  
megfelelő felhatalmazás, társas kontextus  
kell. Ez a jóslat-jogot megadó kontextus  
Delphoi lesz, azaz Apollon (vagy megbízott-  
ja) jóslataként mondatik ki. Apollón a jóslás  
(és a jövő) egyik nagy birtokosa a görög mi-  
tológiában. Ez a letisztított performativitás  
maga az Oidipusz-történet. Ha úgy tetszik,  
ez az Ödipusz-komplexus Freudnál. A három  
szerző esetében azonban jelentősen más  
természetű ez az ősforrás. Freud és Wilson  
kiemeli a jóslatot a definitív vallási kontex-  
tusból, és a személyes transzcendencia pro-  
duktumaként építi fel. Freud, aki persze nem  
műalkotást, hanem élet-folyamatot kutat,  
feltételezi az Ödipusz-komplexus ősi tetteből  
örökölt antropológiai háttérét (*Totem és ta-  
bu*). Wilson a személyesség retorikai és per-  
formatív (sőt, Derrida kifejezésével: perva-  
rformatív) pluralitását, szétszóródását mutat-  
ja meg. A wilsoni interpretációban a jóslat, a  
beszédcselekvés realizálása, a jóslat iterabi-  
litása, érvényessége lesz Oidipusz felől két-  
séges. Oidipusz a performatívum meghibá-  
sodására játszik, elmondja, hogy neki a ko-  
rinthoszi király és királyné az apja és anyja,  
és hogy Laioszt rablók ölték meg. Oidipusz  
szerint „a nyelvi megnyilatkozást megeleve-  
nítő intenció sohasem lesz teljes ízében jelen  
önmaga és önnön tartalma számára. A meg-  
nyilatkozás szövege az őt szerkezetileg a pri-  
ori meghatározó iteráció miatt mindig felfes-  
lik és megszakad valahol.”<sup>50</sup> Oidipusz ilyen  
vágya, akarata azonban a kutatás során  
semmivé válik, és világos lesz számára, hogy  
az isteni beszédcselekvés érvényes és meg-  
történik. A darab utolsó harmadában a Tanú  
2 és Chris Knowles szavaiban többször idé-  
ződik Oidipusz kétségbeesett kérdése:

<sup>50</sup> Jacques DERRIDA, „Aláírás esemény kon-  
textus”, in *Performatív fordulatok*, szerk. AN-  
TAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda,  
43–69 (Eger: Líceum Kiadó, 2015), 65.

„Oidipusz, Oidipusz – nevémet mindenki ismeri,  
 akik bízhatnak a segítségemben.  
 Kreón, régi bizalmasom, rokoni barátom,  
 kérlek, állj ki a szavak mellett.  
 Nem te találtál engem.  
 Mondd meg, ki volt az apám,  
 ki volt az anyám?” (7. KÉP)

Ez a wilsoni identitáskutatás meghatározó kérdése, a „ki vagyok én” az ödipális történetben az apához és anyához való viszonytal, az önteremtő vágyak apai és anyai irányainak birtoklásában, feloldásában határozódik meg. Oidipusz erre csak majd Kolónoszban lesz képes, ahol már nem scenográfiát, hanem thanatográfiát ír,<sup>51</sup> ott éri el, immár halálában az identikus teljességet.

A jóslat beszédcselekvése kiegészül vagy pervertálódik a trauma narratívájával. A trauma narratívája Freud szerint „nachträglich”, azaz utólagosan működik, amikor a jelen pillanat történése, élménye egy új, a jelenbe nyúló történetet hoz létre az egykori, már elfelejtett, elfojtott esemény- emlékek kapcsán. Wilson nagyon határozottan utal a traumákra, a szülők, lokaszté és Laiosz gyilkos szándékára, az apagyilkosság eseményére és az anyával megtörtént incesztusra. Ezek a jóslat tartalmi vagy következményei, olyan sor-komponensek, amelyek felborítják az isteni akarat moralitását, de amelyek Oidipusz morális tragédiáját, személye, léte szétesését eredményezik.

*A mozgás, mozdulat, gesztus  
 (az introjektivitás)*

Különös és nagyon jellemző a színi mozgások karaktere. Majdnem meztelen test, lassú mozdulatok, nagyon kifeszített, kimerevített gesztusok. Az ilyen mozgás analizálja a cselekvést és gesztusok, testi események sorozataként írja újra. Közvetlen kifejezési tar-

<sup>51</sup> Vö. EGRI, „Egy színpadra állított...”, 230–250.

talmuk mellett a képeknek van egy másféle forrásból fakadó, varázslatos hatása. Ezt az önkifejező mozgáskezelési módot, egyfajta performatív szemiológiai kötést Wilson már nagyon korán, pályája elején kitalálta, alkalmazta.

Wilson 1968-ban találkozott egy tizenegy éves, süketnéma kisfiúval, Raymond Andrews-zal. „Ami a leginkább érdekelt Raymond-dal kapcsolatban, hogy egyetlen szót sem tudott [...], nem szavakban gondolkodott”.<sup>52</sup> Raymond annak ellenére, hogy nem hallotta a történetet, egy vicces történet társasági elmesélése végén, még mielőtt az elmondás véget ért volna, nevetett, azaz valamit hallott vagy inkább érzett. Ha Wilson a háta mögött elkiáltotta a nevét, nem fordult meg, de megfordult akkor, ha Wilson az általa kiejtett hangokat utánozta. Talán mert ismerősek voltak neki ezek a hangviibrációk. A fiú valahogy a testével hallott.

Raymond különös mozgását Wilson és műhelyének tagjai megismételték: különös hintázó mozgást, a kéz és a láb gesztusait, előre mozgást vonalban, hintázást vissza, felfordított tenyérrel, kinyújtott kezekkel.<sup>53</sup> Ez a mozgás aztán megjelent a *Joszf Sztálin kora és élete* című produkcióban. Wilson elgondolása az volt, hogy mi, emberek kettős képernyővel működünk. A külső képernyő a látott és hallott benyomásainkból épül. Másrészt „hallunk és látunk egy testi, „belső képernyőn” is, akkor is, ha nem vagyunk ennek általában tudatában”,<sup>54</sup> és azoknál az embereknél, akiknél a külső képernyő nem működik (vakok, süketek), a belső kifejezetten felértékelődik. A testi-patologikus kielezi az én sajátos képességeit.

<sup>52</sup> Wilsont idézi Bill SIMMER, „Robert Wilson and Therapy”, *The Drama Review* 20, 1. sz. (1976): 99–110, 100, <https://doi.org/10.2307/1145044>.

<sup>53</sup> Cindy Lubart idézi SIMMER „Robert Wilson...”, 110.

<sup>54</sup> Uo., 101.

Wilson különleges, sokszor igen lassú mozgású (slow motion) jelenetei pontosan ezt a belső képernyőt mozgósítják, és ezért tesznek erős hatást a nézőkre minden jelentésnélküliségük ellenére. Az ilyen „test beszél testhez” kapcsolatnak van pszichoanalitikus magyarázata: ősképe a csecsemő és az anyamell kapcsolata. Életünk nagyon korai időszakában a külvilágot tárgyi azonosuláson keresztül, belső világként, saját vágyunkba integrálva érezzük, introjektáljuk. Az ilyen introjektív kapcsolat, amely később, pontosan az ödipális periódusban tárgykapcsolattá válik, a világhoz való új viszony ellenére megmarad bennünk a háttérben. A belső képernyő ennek működése. „A testtel hallani, a testtel beszélni – ez az én színházam alapja, amivel elkerüli, hogy a szöveget illusztrálja”.<sup>55</sup>

#### *A képek funkciója, jellege, paranoia-kritika*

Wilson kimerevített képeinek, a színpadi tér megkonstruálásának van egy további érdekes karaktere, hatásmechanizmusa: „a Wilson-mű poétikai stratégiája egyfajta posztmodern szürrealizmus mentén működik. A belső élmények és érzetek vizuális, tárgyi projekciót kapnak, kivetítődnek.”<sup>56</sup> Wilson ifjúkorában építésznek készült, színpadi rendezéseinek ma is meghatározója a képiség, képszínház művel, színpadi jelenetei olykor képzőművészeti alkotásoknak látszanak. A Wilson-képeket, úgy gondolom, két festő irányából lehet értelmezni. Az egyik az általa is fontosnak mondott, több interjúban emlegetett Cézanne, a másik Salvador Dalí.

Cézanne kulcsfogalma a realizálás, a valóság olyan analitikus-strukturális projekciója, amely elkerüli a felszín könnyed és félrevezé-

tő jelentésességét, koherens értelem/jelentés-közlését, és felfedez e felszín mögött egy sokszor destruktív strukturális mélységet. Wilson is egy strukturált síkot projektál a színpadra. A képiesen megformált, különös, sokszor fehér maszkot viselő, geometrikus burokba, öltözékbe tett figurák kétdimenziós térben játszanak, egymással nem kontaktálnak. A színpad síkjai fényes vonalakkal választódnak el, ezeket senki sem lépi át.

Egy másféle, Wilson színházában érzékelt képi asszociáció: Salvador Dalí, aki elméletben is megfogalmazta ezt a képteremtő technikát, az ún. paranoiakritikai módszert. A paranoia projekció, az az esemény, amikor a belső élmény egy külső tárgy, történés, személy átfogóan szubjektív, mégis teljesen külsőnek tűnő tárgyas rendszerben jelenik meg. Az ilyen képben első látásra uralhatónak tűnik a tér, a világ, a geometrikus perspektíva alkalmazásával. Azonban ebbe a térbe a perspektivikus látásnak teljesen ellentmondó látszólagosságok előállításával és morfológiai átgyúrással egyfajta hiperreális perspektivitás és anamorfizálás lép be. Így sikerül egyrészt a tér „teljesen világos” jellegét és a geometrikusan hangsúlyozott tér hallucinatórikus „görbülését” egyidejűleg úgy megmutatni, hogy a néző a valóságosnál valósabb világba, egy vizuális fikcionalitásba esik. Mivel a hiperreális perspektivitás azt suggerálja, hogy az előttünk álló tér szubjektív mélysége tárgyasán átjárható, és mélységében megannyi megfoghatót nyújt, a létezők mutatójával együtt létre is kelti ezeket. A hasonlóságok alaki homálya hívogat bennünket, és tesz minket a „mi-is-az” titkának felfedezőjévé.

<sup>55</sup> „Testtel hallani, testtel beszélni: Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1, 2. sz. (1998): 69–70, 69.

<sup>56</sup> EGRI, „A testarchívum...”, 232.

## Bibliográfia

10th Madách International Theatre Meeting.

Hozzáférés: 2023.09.19.

<https://mitem.hu/en/programme/performances/oedipus-1>.

ARAGON, Louis. „Nyílt levél André Bretonhoz”. Fordította SEPSI Enikő. *Vigilia* 61, 9. sz. (1996): 701–706.

ARTAUD, Antonin. *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*. Fordította BETHLEN János. Budapest: Gondolat Kiadó, 1985.

ARTAUD, Antonin. *A színház és az istenek: Válogatott írások*. Szerkesztette FEKETE Valéria. Budapest: Orpheusz Kiadó, 1999.

BRECHT, Stefan. *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. London: Methuen, 1994.

BUTLER, Judith. „Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet”. Fordította REICHMANN Angelika. In *Performatív fordulatok*, szerkesztette ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, 153–172. Eger: Líceum Kiadó, 2015.

DERRIDA, JACQUES. *Life Death*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.

DERRIDA, Jacques. „Aláírás esemény kontextus”. In *Performatív fordulatok*, szerkesztette ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, 43–69. Eger: Líceum Kiadó, 2015.

EGRI Petra. „A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović 7 Easy Pieces performansorozatáról”. In *Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás*, szerkesztette BÓKAY Antal és EGRI Petra, 6–18. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, 2022.

<https://doi.org/10.15170/olvmod-pte-ikdi-2022.01>

EGRI Petra. „Egy színpadra állított autobiohetero-tanato-grafikus elbeszélés: Marina Abramović színpadra vitt élete és halála Robert Wilson rendezésében”. In *Határok és határátlépések*, szerkesztette DARÓCZI Jakab, HAJDÚ Ildikó, NYERGES Csaba és PRÓTÁR Noémi, 230–250. Budapest: ELTE, Eötvös Collegium, 2022.

FREUD, Sigmund. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887–1904)*. Fordította J. M. MASSON. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

FREUD, Sigmund. *Álomfejtés*. Fordította HOLLÓS István. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.

FREUD, Sigmund. *A halálösztön és az életösztönök*. Fordította KOVÁCS Vilma. Budapest: Belső Egészség Kiadó, [é. n.].

FREUD, Sigmund. „Pszichopata alakok a színpadon”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 29, 1. sz. (1996): 34–35.

GREEN, André. *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. „A színpad: ősi”. Fordította SIMON Vanda. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 313–327. Budapest: Filum Kiadó, 1998.

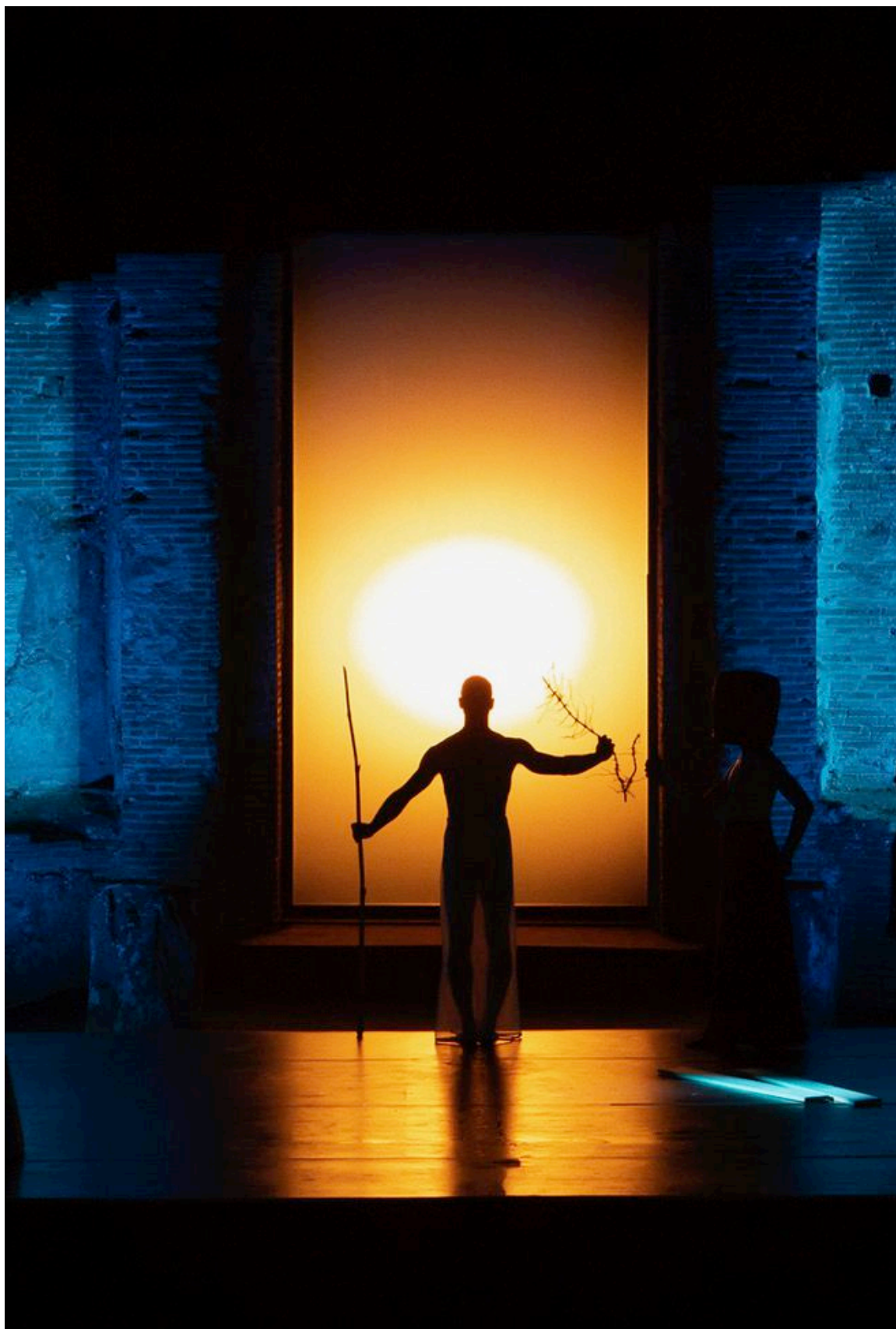
LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

LEHMANN Hans-Thies. „Robert Wilson, Szenograph”. *Merkur, Zeitschrift für europäisches Denken* 39, 437. sz. (1985): 554–563.

KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.



- PAVIS, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. London–New York: Routledge, 2013.
- SEPSI Enikő. „Multilinguality in the work of Robert Wilson (*Oedipus* 2021, Budapest)”. In *Code-Switching in Arts*, szerkesztette Marianna DEGANUTTI, Johanna DOMOKOS és Judit MUDRICZKI, 89–98. Budapest–Paris: L’Harmattan Publishing, 2023.
- SIMER, Bill. „Robert Wilson and Therapy”. *The Drama Review* 20, 1. sz. (1976): 99–110. <https://doi.org/10.2307/1145044>.
- „Testtel hallani, testtel beszélni: Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke”. Fordította Kiss Gabriella. *Theatron* 1, 2. sz. (1998): 69–70.
- WILSON, Robert. „Beszéd a Freud előtt”. Fordította KÉKESI KUN Árpád. In *Színházi antológia: XX. század*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 166–169. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.
- WILSON Robert és Fred NEWMAN. „A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville: Moderated by Richard Schechner”. *The Drama Review* 47, 3. sz. (2003): 113–128.



**1. KÉP** © Lucie Jansch. Az ödipális színtér allegorikus megalapítása. Oidipusz az ember evilági létének (az epidauroszi romoknak) a részében, szakadékában áll, feloldódik Phoebus, a Nap, azaz Apollón átok-természetű jóslatában. Oidipuszt elvakítja a nap, nem a sötét, amibe mered, hanem a túl sok fény. Vakon kezd és vakon végez.



**2. KÉP** © Lucie Jansch. A színtér allegorikus megalapításának másik eleme, a csecsemő Oidipusz és az őt úttalanságba, halálba küldő, lábait átszúró kötél. A csecsemő Oidipusz meztelen, nem beszél, csak „mágikus taglejtéseivel” (Ferenczi Sándor kifejezése) próbálja magát a világba helyezni.



**3. KÉP** © Lucie Jansch. Az ödipális tér teljes struktúrája (itt Vicenzából). A színteret fénycsíkok választják el, alul a tudattalanban jelenik meg a jóslat szövege, a köztés térben, két fénycsík között az én története, tudatelőttés tere. Fölötte a harmadik szinten pedig az isteni örület, Apollón vakító fénye, és a vele szembesülő Oidipusz. Ez a felettes-én. És minden hang a színen van, lokaszté megkettőződve, balra a pásztor, jobbra Tiereisziasz a jós (Apollón embere), középen a napba állított Oidipusz, jobbra a kötéllel a csecsemő Oidipusz. És a zeneszerző, egy mai ember.





**4. KÉP** © Lucie Jansch. A megmutathatatlan, az apa-gyilkosság eseménye. „Öten voltak” meséli lokaszté a történetet. Oidipusz mind az ötöt halálra sújtotta. De itt a képen az ötödik maga Oidipusz háttal nekünk, szemben a nappal, Phoebusszal. A fémlap, amin öten állnak minden tánclépésre ijesztő robbanásszerű ritmusos robajt hallatt.



**5. KÉP** © Lucie Jansch. Oidipusz és lokaszté esküvői jelenete. Az incesztus eseménye benne az epiduroszi rom hasadékában, mögöttük Apollón gyilkos napjával. lokaszté, bár arcát kisebb maszk fedi egy jellemző gesztussal megmutatkozik. Oidipusz arca nem látható, vagy nincs is, csak a kiszáradt föld töredezett maszkja látszik. De az aranyág Oidipusz bal kezében még a győztes önmagában való hitet, Oidipusz személyes erejét jelzi.



**6. KÉP** © Lucie Jansch. Székek, itt Wilson beszél, anyjának és Wilson székgyűjtő fixációjának jelei töltik be a színteret. Két fényvel megvilágított nő. Bal oldalon Andrea Winkler németül narrátor-ként halk hangon, anyai hangsúlyokkal mondja el a jóslatot, a történetet. Közben Ch. Knowles szaggatott hangja a ki vagyok én kétségbeesett kérdéseivel. Középen egy árnyalak van, a jobb oldalon, az anya megkettőződve: lokaszté. Talán épp átadja a pásztornak a halálra ítélt, összekötözött lábú csecsemőt.



**7. KÉP** © Lucie Jansch. Anyagyilkosság dühe, bosszú a kegyetlenségért, a pusztításért. Oidipusz egy pillanatra a passzív anyára emeli a kezét, illetve az allegorikus értelmű széket. Ez se Freudnál, se Szophoklésznél sem szerepel, Wilson indulata teremtette. De nem teljesül, helyette az önvakítás kegyetlen gesztusa következik, de a színpadon már csak a vak Oidipuszt látjuk. A szétrombolt, felborított székek közötti kint.

## Jelentések A mosoly birodalmáról

BÁNKI BERTA

A rendszerváltásig aktív ügynökhálózat működött Magyarországon, amely a kulturális élet képviselőit is megfigyelés alatt tartotta. A hivatalos államszocialista elvárásoktól távoli alkotások a második nyilvánosságba kényszerültek, így a Melis–Jeles alkotópáros operája, *A mosoly birodalma* is, amelyet 1986-ban mutatott be a Monteverdi Birkózókör és a 180-as csoport. Melis László a zeneszerző, Jeles András a rendező és a librettó elkészítője. Kettejük alkotótársi kapcsolatát a rendelkezésre álló levéltári anyagok feldolgozásával is bemutatom; céloom az opera létrejötte körüli kulturális kontextus feltérképezése és a szerzők kapcsolati hálójának feltárása. Ebben a tanulmányban az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában (ÁBTL) található, Melis Lászlóhoz és Jeles András-hoz kapcsolódó ügynökakták anyagait mutatom be.<sup>1</sup>

Melis László teljes nevét csupán egyetlen akta tartalmazza,<sup>2</sup> viszont Melis–Jeles alkotópárosként további két iratban is szerepel a vezetékneve.<sup>3</sup> Jeles Andrásról jóval többet írtak; tizenhárom alkalommal a „sima” jelentések,<sup>4</sup> tizenkilencszer pedig a Napi Operatív

Információs Jelentések (NOIJ)<sup>5</sup> anyagai között találtam vele kapcsolatos információt.<sup>6</sup> A „sima” jelentések közül három ugyanarról a kulturális fórumról számol be, amely a NOIJ-karton anyagai között is szerepel, egy irat pedig azonos azzal a Krassó György rendőri felügyelet (REF) alá helyezése ellen tiltakozó nyílt levéllel, amelyet Melis László is aláírt. A NOIJ-anyagokban is van átfedés;

---

<sup>5</sup> A NOIJ 1979–1990 között működött, célja „az ország biztonságát érintő, az ellenség szándékaira, terveire vonatkozó”, napi rendszerességű jelentések megírása volt, amely a legfontosabbnak tartott állambiztonsági közlésű információkat tartalmazta. Forrás: [https://www.abtl.hu/sites/default/files/raktari\\_jegyzekek/2\\_7\\_1\\_NOIJ.pdf](https://www.abtl.hu/sites/default/files/raktari_jegyzekek/2_7_1_NOIJ.pdf), hozzáférés: 2023.05.14. A jelentésekben található rövidítésekről lásd bővebben:

<https://ugynoksorsok.hu/segedletek/roviditesek-jegyzeke>, hozzáférés: 2023.05.14.

<sup>6</sup> Összesen kilenc különböző eseményről készült a tizenkilenc különböző jelentés, ezek közül kilenc Napi Jelentés, kilenc Napi Operatív Információs Jelentés, egy pedig nincs ellátva címmel, viszont a formai megjelenése alapján a Napi Jelentésekhez hasonlít. Az iratok jelzetei ÁBTL 2.7.1. III/III-172/1980, ÁBTL 2.7.1. III/III-172-241/5/1980, ÁBTL 2.7.1. III/III-25/1981, ÁBTL 2.7.1. III/III-25-36/2/1981, ÁBTL 2.7.1. III/III-212/1984, ÁBTL 2.7.1. III/III-212-220/6/1984, ÁBTL 2.7.1. III/III-234/1984, ÁBTL 2.7.1. III/III-234-235/15/1984, ÁBTL 2.7.1. III/III-178/A/1985, ÁBTL 2.7.1. III/III-178/A-204/1/1985, ÁBTL 2.7.1. III/III-179/1985, ÁBTL 2.7.1. III/III-179/A-205/1/1985, ÁBTL 2.7.1. Vas-21/1986, ÁBTL 2.7.1. Vas-21-128/8/1986, ÁBTL 2.7.1. III/III-30/1987, ÁBTL 2.7.1. III/III-108/1987, ÁBTL 2.7.1. III/III-108-123/1/1987, ÁBTL 2.7.1. III/III-207/1988 és ÁBTL 2.7.1. III/III-207-213/4/1988.

---

<sup>1</sup> Budapest Főváros Levéltárában nem található Melis Lászlóhoz és Jeles András-hoz kapcsolódó írás.

<sup>2</sup> Az irat jelzete: ÁBTL 3.1.5. O-19619/12.

<sup>3</sup> ÁBTL 2.7.1. Vas-21-128/8/1986 és ÁBTL 2.7.1. Vas-21/1986.

<sup>4</sup> ÁBTL 4.1. A-2003/1, ÁBTL 4.1. A-2003/4, ÁBTL 3.1.2. M-39271/3, ÁBTL 3.1.2. M-39472, ÁBTL 3.1.2. M-40723/1, ÁBTL 3.1.2. M-41555/1, ÁBTL 3.1.2. M-41714, ÁBTL 3.1.2. M-41752/1, ÁBTL 3.1.2. M-41877, ÁBTL 3.1.2. M-42073/4, ÁBTL 3.1.2. M-42089/1, ÁBTL 3.1.5. O-19619/12 és ÁBTL 3.1.5. O-19619/13.



összesen kilenc különböző eseményről számol be tizenkilenc irat, valamint minden olyan jelentés, amelyben Melis neve szerepel, megtalálható Jeles Andrásnál is. Kutatásom szempontjából két NOIJ-irat releváns, mert azokban *A mosoly birodalma* előadásával kapcsolatban írtak, viszont a kulturális kontextus feltérképezéséhez a többi anyag is segítségemre volt, melyeket négy csoportra osztottam: lakásszínházi események, filmvetítések, nyílt levelek és Jeles-napok. A kontextus meghatározásakor a második nyilvánosság fogalmát használom:

„Az államszocialista időszakban az avantgárd és a neoavantgárd azon tevékenységek gyűjtőfogalma, amelyek nem egyeztek a párt ideológiájával. Ezt a nem-, vagy félig hivatalos szubkultúrát a szocialista Magyarországon második, vagy párhuzamos nyilvánoságnak nevezték. Az ellenkultúra tagjai a nyilvános közösségi tevékenységektől elhatárolódva, párhuzamos csatornákon keresztül kommunikáltak.”<sup>7</sup>

Magyarországon 1945 és 1989, vagyis a második háború és a rendszerváltozás közötti időszakban a fő irányvonalról – az első nyilvánosságtól – eltérő, az elvárt vagy megengedett kategóriába nem beleilleszthető kulturális történéseket a második nyilvánosság jelenségei közé soroljuk.<sup>8</sup> A második nyilván-

nosság fogalma nemcsak a létrehozott művekre vonatkozik, hanem az alkotókra és a nézőkre is, hiszen a jelenségben mindannyian érintettek. A betiltottság mint állapot a kelet-európai avantgárd művészetben egyben politikai helyzetet is jelöl, épp ezért a második nyilvánosság minden államszocialista berendezkedésű államra jellemző volt.

### *A mosoly birodalma*

„A »Monteverdi birkózókör« elnevezésű budapesti színjátszókör június 27-én a gödöllői művelődési központban előadta a Slawomir Mrozek »Rendőrség« c. drámájából készített »Mosoly birodalma« c. zenés színművet. (Az átdolgozást a MELIS–JELES szerzőpáros végezte.)

A darab egy börtöncellában játszódik, ahol egy rendőrfelügyelő végrehajtja egy 10 évre elítélt személy beszerzését. Beszélgetésük és a közben hallható kórus azt sugallja, hogy jelenleg rendőrállamban élünk és a társadalomban csak a megalkuvók érvényesülnek. Göncz Zoltán műsorszervező közölte a hírforrással, hogy a közönség soraiban több ellenzéki személy is jelen volt, akik az előadókkal együtt érkeztek.

A közönség egy része megdöbbsent az előadás nyílt politikai utalásai miatt.”<sup>9</sup>

tóságok működésével kapcsolatosak, vagyis jelentéseket 1945 előtt és 1989 után is írtak. Ennek ellenére a magyarországi második nyilvánosságot a második háború vége és a rendszerváltozás közötti időszakra vonatkoztatom, mivel a nemzetközi szakirodalom is 1945 és 1989 közé helyezi a kelet-európai művészetben szükségszerűen megjelenő második nyilvánosságot.

[https://www.abtl.hu/iratok/alt\\_tajekoztato](https://www.abtl.hu/iratok/alt_tajekoztato), hozzáférés: 2023.05.14.

<sup>9</sup> ÁBTL Napi Operatív Információs Jelentés, 128. szám. Budapest, 1986. július 2. Az irat jelzete ÁBTL 2.7.1. Vas-21-128/8/1986. A je-

<sup>7</sup> Beata HOCK, „Women Artists’ Trajectories and Networks within the Hungarian Underground Art Scene and Beyond”, in *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]*, szerk. Jérôme BAZIN, Pascal DUBOURG GLATIGNY és Piotr PIOTROWSKI 113–124 (Budapest: Central European University Press, 2016), 115. [A szerző ford.]

<sup>8</sup> Bár az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára tágabb időintervallumot jelöl; azokat az 1944–1990 között keletkezett iratokat őrzi, amelyek az államvédelmi/állambiztonsági tevékenységet végzett magyar ha-

Mi sem mutatja meg jobban a rendszer kettősségét, mint a többes szám első személyben használt „rendőrállamban élünk”;<sup>10</sup> hiába adja a titkos megbízott a fogoly, a rendőrfőnök és a kórus szájába a sugallatot, a jelentés olvasója számára pontosan kirajzolódik, hogy a darabban ábrázolt rendőrállam működése nem áll távol az államszocialista rendszertől. Az, hogy „a társadalomban csak a megalkuvók érvényesülnek”,<sup>11</sup> további két szinten hordoz jelentést: Mrożek szövegében a megalkuvást az aláírás jelenti, amely után a fogoly visszanyeri fizikai szabadságát; a megalkuvás 1986-ban Magyarországon azt jelenti, hogy az érvényesül, aki a hatalom nyelvét beszéli, ezáltal elveszti személyes szabadságát.

A jelentés végén az intézkedés címszó alatt olvashatjuk, hogy a nézők között osztogatott szövegkönyvekből a jelentő személy megszerzett egy példányt, amelyet megküldött a Belügyminisztérium III/III Csoportfőnökségének és a Pest megyei Rendőrfőkapitányság állambiztonsági szervének is.<sup>12</sup> A szövegkönyv gerincét Mrożek *Rendőrség* című, eredeti nyelven 1958-ban publikált drámájának első felvonása adja, amelynek első magyar nyelvű kiadása 1980-ban már megjelent,<sup>13</sup> vagyis hozzáférhető volt az állambiz-

---

lentést Vagyoczký Béla rendőrezredes, titkárságvezető írta alá, viszont ugyanezt a jelentést egy nappal korábban, 1986. július 1-jén Lamperth László őrnagy, értékelő és tájékoztató tiszt készítette el, és Fodor Ottó rendőrezredes, állambiztonsági helyettes neve is szerepel a lap alján, aláírás nélkül: ÁBTL 2.7.1. Vas-21/1986. A NOIJ-jelentés egy kiegészítő mondatot tartalmaz, amely az előző napi „sima” jelentésben nincs benne: „Az információ forrása és tartalma megbízható, ellenőrzött.”

<sup>10</sup> Lásd *uo.*

<sup>11</sup> Lásd *uo.*

<sup>12</sup> Lásd *uo.*

<sup>13</sup> Sławomir MROŻEK, „Rendőrség”, ford. KERÉNYI Grácia, in Sławomir MROŻEK, *Drámák*,

tónsági szervek számára is. Mrożek szövege önmagában is groteszk – például a beszerzés komolysága ütközik a rendőrfőnök értetlenségével, a fogoly racionális érvei az aláírás mellett ellentétben állnak tízévesi lázadásával –, amelyből Jeles András 1986-ban librettót készített. A két szinten beszélő szövegre Melis László zenéje teszi fel a koronát: a barokk opera mint historizáló, fenséges zenei nyelv az államszocializmusban folyamatosan jelen lévő kettős beszéd zenei megfelelője: a recitativo tételek „operai”, képzett hangon és a klasszikustól eltérő, „csúnya” technikával is megszólalnak. A barokk zene a hatalom nyelve, amelyet a képzett énekbeszéd tolmácsol a közönség felé. A jelentésben *A mosoly birodalmára* zenés színműként és nem operaként hivatkoznak, mintha a jelentést készítő személyek nem lettek volna tisztában a „kísérőzene” hangsúlyos szerepével; mintha Melis zenéje csupán illusztrálna egy hangsúlyosan prózai alkotást, pedig a zenei anyag éppoly szerves része a két szinten beszélő előadásnak, mint az áthallásokban gazdag szövegkönyv.<sup>14</sup>

*A mosoly birodalma* még egy alkalommal felbukkan az ügynökaktákban: egy 1987. február 20-án készült NOIJ-anyag egy magánrendezvényre szóló meghívó tartalmát közli, amelyet Jeles András a XIX. Magyar Filmszemle során a külföldi vendégeknek helyezett el a Novotel Szálló portáján.<sup>15</sup> Két előadásra hívta meg a vendégeket: az *Egy munkáscsapat álma* című filmjének háromal-

---

szerk. OSZTOVITS Levente, 5–23 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980). A Melis-hagyaték feldolgozása közben a kéziratos partitúra alapján elkészítettem *A mosoly birodalma* szövegkönyvét, amelyet a zenei elemzéshez fogok használni.

<sup>14</sup> A lehetséges műfajok közül a zenés színművön kívül az opera, a kísérleti opera, az oratórium és a passió is felmerült; a műfaji besorolásról bővebben *A mosoly birodalma* zenei elemzésének keretében foglalkozom.

<sup>15</sup> Az irat jelzete ÁBTL 2.7.1. III/III-30/1987.



kalmas vetítésére, valamint a Szkénébe<sup>16</sup> A *mosoly birodalma* előadására. A jelentés szerint az előadók egy amatőr művészcsoporthoz tartoztak. A géppel írt szövegbe utólag kéziratos javítások, kiegészítések is belekerültek, amelyet zárásként a titkos megbízott személyes véleménye is gazdagít:

„Megjegyzés: Jeles filmje nem került a Szemle programjába, mert bemutatójára az illetékes hatóság nem adta meg az engedélyt; erre az illetékesek figyelmeztették is a készítőt. A hírforrás véleménye szerint a filmrendező cselekedetével azt akarta bizonyítani, hogy a Szovjetunió kulturális reformintézkedéseit a hazai kulturális vezetés nem követi.”<sup>18</sup>

Ahogy a *Mosolyról* szóló első jelentésben, úgy az alkotókról megfogalmazott kritika ezúttal is politikai, és nem művészi jellegű: a rendszert nyíltan vagy közvetetten kritizálni veszélyes, mert jelenteni fognak róla, és a művek a második nyilvánosságba kényszerülnek. A *mosoly birodalmáról* szóló két jelentésben a titkos megbízott „felfedi”, hogy a mű szövege vagy Jeles András cselekedete mire utal, ám ez nem objektív megállapítás. A besúgók a tökéletes befogadó mintái: minden apró részletre figyelnek – sőt, sugallatot, üzenetet látnak benne –, ezáltal hozzák létre a saját olvasatukat.

#### *Lakásszínházak mint a második nyilvánosság kulturális színterei*

Jeles András több alkalommal is helyszínt biztosított saját lakásán különböző összejövetelekhez: a jelentésekben „Kopasz” néven említett személy szerzői estjének is ő adott

otthont 1980. október 11-én,<sup>19</sup> valamint két, 1981. februári 16-i jelentésben is szerepel, hogy „Jeles András filmrendező lakásában kabaré-jellegű felolvasás lesz az 1950-es évekről, Pethő Iván levéltári gyűjtései alapján”.<sup>20</sup> Két, egymást követő napon – 1984. november 29-én és 30-án – megjelent NOIJ-anyag beszámolója szerint pedig Jeles András és Lukáts Andor<sup>21</sup> olyan budapesti lakást keres, amely zárt körű színházként helyszínt biztosítana a második nyilvánosságban bemutatható darabok előadására.<sup>22</sup>

Úgy tűnik, hogy Jeles András lakása<sup>23</sup> a keresés előtt és után is helyet biztosított a második nyilvánosság előadásainak, amelyeket csak zártkörűen hirdetett meg. Az 1985. október 15. és 17. között megtartott Kulturális Fórum második és harmadik napjának egyes rendezvényei is Jeles lakásán zajlot-

<sup>19</sup> Két NOIJ-aktában is beszámolnak a szerzői estről, az iratok jelzetei ÁBTL 2.7.1. III/III-172/1980 és ÁBTL 2.7.1. III/III-172-241/5/1980.

<sup>20</sup> Az iratok jelzetei ÁBTL 2.7.1. III/III-25/1981 és ÁBTL 2.7.1. III/III-25-36/2/1981. Pető Iván történész, politikus:

<https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-cElzRVNQeUFhOThSMoZYzkLS3lxQTog>, hozzáférés: 2023.05.14.

<sup>21</sup> Lukáts Andor színművész a jelentés megírásának idején a kaposvári Csiky Gergely Színház társulatának tagja.

<http://resolver.szinhasztortenet.hu/person/OSZMI2948>, hozzáférés: 2023.05.14.

<sup>22</sup> Az iratok jelzetei ÁBTL 2.7.1. III/II-234/1984 és ÁBTL 2.7.1. III/II-234-235/15/1984.

<sup>23</sup> A lakásszínházakkal kapcsolatos jelentések nem jelölik meg Jeles András lakásának címét, viszont a Krassó-ügy nyílt levelét közlő jelentésben az aláírók névsorában Jeles is szerepel, ahol a többiekhez hasonlóan az ő lakcíme is fel van tüntetve: „Budapest, XI. Bartók B. u. 29.” Az irat jelzete ÁBTL 3.1.5. O-19619/12/263.

<sup>16</sup> A jelentés „BME »Szkéné«” elnevezést tartalmaz. Lásd *uo.*

<sup>17</sup> Lásd *uo.*

<sup>18</sup> Lásd *uo.* A jelentésből a kézirattal utólag javított szöveget idézem.

tak.<sup>24</sup> A jelentés szerint október 16-án 14 és 19 óra között az írói integritás és a cenzúra-ön-cenzúra témájára épülő beszélgetést tartottak nála körülbelül nyolcvan fő részvételével, akik között külföldi vendégek is akadtak: Pavel Kohout, Danilo Kiš, Susan Sontag és egy „izraeli író”, valamint a fórumra akkreditált küldöttek. Az irat arról is beszámol, hogy a beszélgetés után a résztvevők egy része az Artéria Galériába és a Korzó Sörözőbe ment. A fórum harmadik napjának – 1985. október 17. – eseményeiről két, 1985. október 18-i jelentés számol be.<sup>25</sup> Október 17-én folytatódott Jeles lakásán a beszélgetés, ezúttal a kultúra egységének, az önálló európai kultúra lehetőségének és létjogosultságának kérdései kerültek a középpontba. Sok felszólalóról is írnak, akik főleg az előző napi közönség tagjai, kiemelve Bollobás Enikőt, Konrád Györgyöt, Tamás Gáspár Miklóst és Krassó Györgyöt.

Három, egymástól független jelentés is beszámol az Ellen-fórum 1985. október 15. és 17. között megtartott üléseiről, amelyekben ugyancsak megemlítik Jeles András – ezek közül kettő 1985. november 1-jei dátummal szerepel.<sup>26</sup> Ugyanerről az eseményről számol be a NOIJ-anyagok között található jelentés is, ahol Kulturális Fórumnak nevezik a háromnapos programot.<sup>27</sup> A két november 1-i iratban további információkat találunk a történekről, például hogy a találkozót hivatalosan nem engedélyezték, ezért tar-

tották meg az eredetileg az Intercontinental Szállodába tervezett üléseket október 15-én Eörsi István, október 16-án és 17-én pedig Jeles András lakásán. Az utóbbi két napon 80–100 (!) résztvevőről és oldott, családias hangulatról számol be a jelentés, a külföldi vendégek között pedig nemcsak írók, hanem egy televíziós stáb, tudósítók és újságírók is voltak. A harmadik forrás egy „lpoly” fedőnevű embertől származik, aki egy barátja információit továbbította: egy lakitelki grafikai kiállításról számolt be, majd jelentése záró bekezdésében már Európai Kulturális Fórumként hivatkozik az Ellen-fórumra, amelyet szerinte Konrád György és barátai rendeztek.<sup>28</sup> Egy Jeles András lakására Háy Ágnes szervezte rendezvényről is találtam egy 1981. április 1-jei keltezésű jelentést, amely egy április 18-ára tervezett bábelőadásról számol be.<sup>29</sup>

Jeles András lakása a második nyilvánosság eseményeinek egyik helyszínéként főleg beszélgetéseknek adott otthont; filmjeit nagyobb terekben – művelődési házakban – tudta bemutatni. Ahogy a *Mosolyról* szóló jelentésekben, úgy a filmvetítésekről beszámoló iratokban is a művek politikai „utalásai”, áthallásai kerültek a jelentések középpontjába. A filmvetítéssel kapcsolatos iratokban sem írnak Melis Lászlóról, pedig például az *Álombrigád*ban társzeneszerzőként ő is az alkotócsoporthoz tartozik. A rendezői hegemonia a jelentésekben is tetten érhető: Jeles András nevével fémjelzett művekről ír-

<sup>24</sup> Egy Napi Jelentés és egy NOIJ-akta is beszámol a fórumról, az iratok jelzetei ÁBTL 2.7.1. III/III-178/A/1985 és ÁBTL 2.7.1. III/III-178/A-204/1/1985.

<sup>25</sup> Az iratok jelzetei ÁBTL 2.7.1. III/III-179/1985, valamint ÁBTL 2.7.1. III/III-179/A-205/1/1985.

<sup>26</sup> Az iratok jelzetei ÁBTL 3.1.2. M-41555/1 és ÁBTL 3.1.5. O-19619/13.

<sup>27</sup> Egy Napi Jelentés és egy NOIJ-akta is beszámol a fórumról, az iratok jelzetei ÁBTL 2.7.1. III/III-178/A/1985 és ÁBTL 2.7.1. III/III-178/A-204/1/1985.

<sup>28</sup> Az irat jelzete ÁBTL 3.1.2. M-42089/1.

<sup>29</sup> A jelentés egy 1981. március 28-án tartott SZETA rendezvény beszámolója. A „Pécsi Gábor” fedőnevű titkos megbízott adta, a készülő bábelőadásról személyesen beszélt Háy Ágnessel: „Háy Ágnes négyszemközti beszélgetés során elmondta, következő rendezvényt ő szervezi április 18-án Jeles Andrásék lakásán, amely bábműsorból fog állni. Ennek lebonyolításához felkérte barátom segítségét is.” Az irat jelzete ÁBTL 3.1.2. M-41714.

nak. A színházi és filmzene mint alkotóelem nem, vagy csak említés szintjén jelenik meg az iratokban. A *mosoly birodalmában* a ket-tős beszéd technikájának zenei síkon történő leképzése alapvető szimbólum, erről mégsem írnak a jelentésekben, viszont a műre legalább a Melis–Jeles szerzőpáros alkotásként hivatkoznak, ezzel jelezve a zene és a zeneszerző kiemelt szerepét.

### Filmvetítések

A korai jelentések közül az egyik „Rigai” 1980. április 1-jei keltezésű beszámolója, amely egy 1980. április 8-án beadott jelentésben<sup>30</sup> a Marczibányi téri Művelődési Ház filmklubjának eseményeiről tájékoztat. 1980. március 28-án Jeles András *Montázs* című filmjének premier előtti vetítését tervezték, de engedély hiányában mégsem tudták bemutatni – helyette a Gulyás testvérek *Vannak változások* című filmjét játszották le. „Rigai” arról is beszámolt, hogy a főleg diákokból álló, nagyjából ötven fős közönségből többen elmentek, amikor kiderült, hogy Jeles filmjét mégsem tudják vetíteni.<sup>31</sup>

Hét évvel később, 1987-ben a „Tiltott Filmek Mozija” elnevezésű rendezvényről – amelynek az Alternatív Kulturális Központ (ACC) adott otthont – két jelentés is készült. Az eseményen két művet mutattak be: Mész András *Bebukottak* című filmjét, valamint Jeles András *Álombrigádját*.<sup>32</sup> (A zeneszerzők Melis László és Darvas Ferenc.)<sup>33</sup> Az 1987. június 29-i keltezésű jelentésben röviden ismertetik a két alkotást: „az egyik film a tököli börtönben forgatott riportfilm volt, a másik Jeles András alkotása, amit barátom a sok

összefüggéstelen rész bejátszása miatt csak részben látott”.<sup>34</sup> Az 1987. június 24-i NOIJ-jelentés a mintegy 35–40 résztvevőről is beszámol, akik 20–25 év közötti fiatalok voltak, valamint 4–5 kulcsszemély, köztük három fedőnévvel rendelkező résztvevő: „Salamon”, „Dobó” és „Dizőz”.<sup>35</sup> A titkos megbízott a film történetét is összefoglalja, személyes reflexiókkal is kiegészítve a cselekmény leírását:

„Az »Álombrigád« története: egy munkás színjátszó csoport felkészülése A. Gelman: Prémium c. ismert, munkás témájú darabjának bemutatására. Történelmi képdokumentumok váltakoznak obszcén, pornográf beállításokkal. A film összességében élesen antikommunista, az eszmét és a szocializmus gyakorlatát elutasítja, azok képviselőit maró gúnnyal nevetségessé, visszataszítóvá teszi (pl. Lenin a gyárkapunál motozást végez; a párttitkár egy néhány mondatos szöveget képtelen felolvasni stb). A film megkísérli »szemléltetni«, hogy a párt már »nem alkalmas« a munkásosztály hatalmának érvényesítésére, és »nem is vállalja« ezt a feladatot.”<sup>36</sup>

A jelentés tartalma hasonló felépítést mutat az eddig bemutatott iratokéval: az *Álombr-*

<sup>30</sup> Az irat jelzete ÁBTL 3.1.2. M-39472.

<sup>31</sup> Lásd *uo.*

<sup>32</sup> Az iratok jelzetei ÁBTL 3.1.2. M-41752/1 és ÁBTL 2.7.1. III/III-108-123/1/1987.

<sup>33</sup>

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/#%C3%81lombrig%C3%A1d/////1/80000983>, hozzáférés: 2023.05.14.

<sup>34</sup> Az irat jelzete ÁBTL 3.1.2. M-41752/1.

<sup>35</sup> „Salamon” Gadó Györgyöt jelöli, Krassó György „Lidi”, Rajk László „Mérnök”, Petri György „Pintes”, dr. Demszky Gábor „Székes”, Nagy Jenő pedig „Dobó” néven szerepelt azokban az iratokban, amelyeket Melissel és Jelessel kapcsolatban néztem át. A levéltári jegyzetelés közben listát vezettem a fedőnevekről és a hozzájuk tartozó személyekről, de bebizonyosodott: a kutatásom szempontjából érdektelen ez a fajta felfedés.

<sup>36</sup> Az irat jelzete ÁBTL 2.7.1. III/III-108-123/1/1987.

*gád* cselekményének leírásában a titkos megbízott személyes megjegyzései a film politikai mozzanatait emelik ki. Jeles a hatalom képviselőit – Lenint vagy a párttitkárt – nem hatalmi szemszögből mutatja be, hanem a kultúrpolitika hivatalos narratívájától eltérő módon építi fel a filmet. Ezért nem fér bele az *Álombrigád* sem az első nyilvánosságba.

#### Nyílt levelek

Melsi és Jeles neve nyílt levelek aláíróiként is felbukkan az iratok között. A levelek tartalma már nem kapcsolódik művészi alkotásokhoz, kizárólag politikai témájú, nagyobb társadalmi csoportokat érintő ügyekről szólnak.

A *Beszélő* 1984. decemberi számában is megjelent a Magyar Népköztársaság Legfőbb Ügyészenek címzett levél, amelyben Dr. Krassó György közigazdász rendőri felügyelet alá helyezését és indokolatlan meghurcolását nehezményezik az aláírók,<sup>37</sup> köz-

---

<sup>37</sup> Dr. Krassó Györgyöt először szigorú megrovásban részesítették, majd pénzbüntetést is kapott engedély nélküli sajtótermékek folyamatos előállításáért – köztük Bibó István ötvenhatos írásainak, Wiktor Woroszylszki 1956-os *Magyarországi naplójának* és Szász Béla *Minden kényszer nélkül* című visszaemlékezésének megjelentetéséért. Az ezután ismétlődő jogsértő magatartására hivatkozva Krassót rendőri felügyelet alá helyezték. A tiltakozó nyílt levél első bekezdése szerint „A határozat értelmében Dr. Krassó György este 8-tól reggel 6 óráig nem hagyhatja el a lakását, hetenként jelentkeznie kell a kerületi rendőrkapitányságon, nem léphet be nyilvános helyiségbe, beleértve a mozit és a színházat, sőt bármiféle étkezőhelyet is, nem vehet részt rendezvényeken, nem hagyhatja el Budapest területét, és egy sor állampolgári jogát nem gyakorolhatja. A határozat értelmében leszerelik a telefonját, és a hatóság megbízottait bármikor – akár éjjel is – be kell engednie a lakásába.”. Az irat jelzete ÁBTL-3.1.5.-O-19619/12/284.

tük Melis László, Jeles András és még számos művésztársuk, mint például Petri György, Rajk László, Konrád György, Mészöly Miklós, Bródy János, Spiró György, Kukorelly Endre, Szörényi Levente, Tamás Gáspár Miklós, Vargyas Lajos, Iványi Gábor, Kurtágh [sic!] György, Lányi András, Csalog Zsolt, Csengery Adrienne, Czakó Gábor és Háy Ágnes.<sup>38</sup> Összesen 288 ember írta alá a nyílt levelet, a jelentés mindegyikük foglalkozását is közli, de sokuk személyes adatait is feltünteti: születési helyüket, idejüket, édesanyjuk nevét és állandó lakcímüket.<sup>39</sup> A nyílt levél 1984. november 24-i keltezésű, az aláírókat összegyűjtő jelentés pedig több mint fél évvel későbbi, 1985. június 20-i dátummal szerepel.<sup>40</sup> A Krassó-ügyre nyílt levéllel adott reakció az értelmiségi művészcsoport részéről határozott kiállást és szolidaritást fejez ki – ahogy Krassónál a szamizdat kiadványok titkos nyomtatása és terjesztése a második nyilvánosságba kényszerült, úgy a művészeti alkotások is, mint az 1983-as *Álombrigád* vagy az 1986-os *A mosoly birodalma*. A Krassó György elleni nyílt retorziók – a rendőri felügyelet alá helyezés és szabadságjogainak csorbítása – párhuzamba állíthatók a *Mosoly* központi elemével, az aláírással: az szabadulhat, aki egyetért a központilag meghatározott világnézettel.

Gazdaságpolitikai témájú a három évvel később, 1987. szeptember 8-án az országgyűlés tagjainak címzett nyílt levél, amelyről a Rádiófigyelő Szolgálat számolt be.<sup>41</sup> Az

---

<sup>38</sup> Lásd *uo.*

<sup>39</sup> Lásd *uo.*

<sup>40</sup> Az iratok jelzetei ÁBTL 3.1.5. O-19619/12/282 és ÁBTL 3.1.5. O-19619/12/284.

<sup>41</sup> Az irat jelzete ÁBTL 4.1 A-2003/1. A Magyar Távirati Iroda rádiófigyelő szolgálata különböző műsorok – például a Szabad Európa Rádió – anyagaiból készített 1983-tól napi rendszerességű jelentéseket az ország felső vezetésének bizalmas tájékoztató céllal. <http://w3.osaarchivum.org/index.php?option>

aláírók a közelgő gazdasági munkaprogramról való szavazással kapcsolatban fejtik ki aggályaikat, akik között Jeles András mint filmrendező is szerepel.<sup>42</sup> A száz aláíró között vannak írók, költők, irodalomtörténészek, filmrendezők, szociológusok, építészek, közgazdászok, filozófusok, színművészek, egy bibliográfus, egy dramaturg, egy textiltervező és egy levéltáros is. A zenészek közül a névsorban Bródy János mint zenész, Jeney Zoltán mint zeneszerző és Kocsis Zoltán mint zeneművész szerepel.<sup>43</sup>

Ahogy a NOIJ-anyagok között, úgy a „sima” jelentésekben is megtalálható Jeles neve a politikai ügyekkel kapcsolatos nyilvános kiállításban: 1979. november 10-én „Husztai László” titkos megbízott feladatán kívül jelentett a cseh eseményekre reagáló tiltakozó jegyzék aláíróiról is.<sup>44</sup> A polgárjogi harcosok bebörtönzése ellen tiltakozók rövid névsorában Jeles András is szerepel. Az aláírók minél szélesebb körű összegyűjtése fontos volt a hatalom számára: a titkos megbízott további feladata, hogy „lehetőségeihez mérten próbáljon még neveket megtudni, akik aláírták a listákat”.<sup>45</sup>

---

[=com\\_content&view=article&id=88&Itemid=190&lang=hu](https://www.mol.hu/com_content&view=article&id=88&Itemid=190&lang=hu), hozzáférés: 2023.05.14.

<sup>42</sup> Lásd uo. A követelések az eredeti oldal-számozás szerinti 5. oldalon szerepel az 5. pont javaslatai között. Az aláírók a politikai intézményrendszer reformját sürgetik, melynek részeként az érdekvédelmi szervezetek és a sajtószabadság helyzetén is változtatni akarnak, valamint a kultúra bürokratikus irányításának megszüntetését javasolják, „amely évtizedek óta tékozolja a nemzeti értékeket, és a kultúrát pillanatnyi érdekeknek veti alá”.

<sup>43</sup> Lásd uo.

<sup>44</sup> Az irat jelzete ÁBTL 3.1.2. M-39271/3.

<sup>45</sup> Lásd uo.

### *Jeles-napok*

Jeles magánbeszélgetéséről ír egy pécsi keltezésű, 1987. március 16-i feljegyzés,<sup>46</sup> amely Molnár István – a Pécsi Nemzeti Színház akkori segédrendezője – és Rajk László kapcsolatát figyelte meg, és csak mellékesen számolt be arról, hogy Jeles néhány ember társaságában az 1987. április 3. és 5. közé tervezett *Jó napokat* készítette elő.<sup>47</sup> Az eseményt *Jeles-napok*nak nevezte egy 1987. május 12-i, pécsi keltezésű jelentés,<sup>48</sup> amely csak mellékesen számol be arról, hogy semmi említésre méltó esemény nem történt a háromnapos rendezvénysorozaton. Kutatásom szempontjából viszont fontos előadásoknak biztosított helyet a *Jó napok*, amelyről a Pécsi Körzeti Stúdió készített mintegy húszpercnyi összefoglaló anyagot.<sup>49</sup> Melis László kettős szerepben, zeneszerzőként és hegedűművészként is részt vett a programon: játszották *A mosoly birodalmát*,<sup>50</sup> valamint a 180-as csoport is adott koncertet. A televíziós felvételen Melis röviden ismerteti *A mosoly birodalmának* komponálási körülményeit; Jeles librettója alapján, barokk stílusban írta meg, mint egy oratóriumot (!), és miközben haladt a zenei anyag megírásával, a Monteverdi Birkózókör már megkezdte a próbákat az elkészült tételekkel. A darab műfaji besorolása Melis számára sem könnyű, ez a felvételen is tetten érhető: az oratórium megjelölést a barokk stílus dominanciájával kapcsolatban használja, de összességében opera-jellegű darabnak, kísérleti ope-

---

<sup>46</sup> Az irat jelzete ÁBTL 3.1.2. M-42073/4.

<sup>47</sup> Lásd uo.

<sup>48</sup> Az irat jelzete ÁBTL 3.1.2. M-41877.

<sup>49</sup> A műsor két részletben található meg: <https://www.youtube.com/watch?v=qc3g2kl9E54>

és [https://www.youtube.com/watch?v=EKaxoJ\\_pVYo](https://www.youtube.com/watch?v=EKaxoJ_pVYo), hozzáférés: 2023.05.14.

<sup>50</sup> A Monteverdi Birkózókör játszotta még a *Dramai eseményeket* és a *Haikukat* is.

rának nevezi a *Mosolyt*, majd a végén hozzáteszi: „ilyet senki se csinált, az tuti”.<sup>51</sup> A *Mosoly* sikerét bizonyítja, hogy több külföldi városba is meghívták az előadást, a felvételen Melis Berlint és Salzburgot emeli ki, és csak mellékesen jegyzi meg, hogy nagy sikerrel játszóak „itt-ott-amott”. Melis számára a darabban az az izgalmas, hogy klasszikus – európai barokk – stílusú zenét ütköztet stilizált afrikai, cigány, indiai és más távol-keleti népzeneekkel.<sup>52</sup> Az interjú végén egy rövid bejátszást is tartalmaz a felvétel, amelyen a *Dal a vasútról* tétel elejét és az előtte levő prózai átmenetet mutatják meg,<sup>53</sup> a közönség reakciója hirtelen feltörő nevetés, amelyet valószínűleg a szokatlan környezetben megjelenő káromkodás okoz. A *Mosoly* előadásaiból nem készült teljes felvétel – csak egy videóváltozat a Balázs Béla Stúdió gondozásában –, ezért különösen fontos a Pécsi Körzeti Stúdió élő előadást és a közönség reakcióját is rögzítő részlete.

A maradék négy, Jeles Andrásához kapcsolódó egyéb témájú irat mindennapi, apró mozzanatokról számol be, amelyek kutatásom szempontjából nem relevánsak, ezért ezekről nem számolok be.

### Összegzés

Az ÁBTL-akták tanulmányozása után kiviláglik: maguk a jelentések is hozzájárulnak a szerzőség kérdésköréhez, amikor Melis helyett létrehozzák, megteremtik a Jeles-Melis alkotópárost. Kettejük neve már több adattal szolgáltak, bár a találatok egy része csak Jeleshez kapcsolódik; a teljesség kedvéért beszámoltam minden keresési eredményről annak ellenére, hogy emiatt félő volt, hogy a Melishez kapcsolódó események háttérbe szorúlnak. A nyílt levelek – a Krassó-ügyet

<sup>51</sup> Lásd a felvétel első részében 8'02"-nél: <https://www.youtube.com/watch?v=qc3g2kl9E54>, hozzáférés: 2023.05.14.

<sup>52</sup> Lásd uo.

<sup>53</sup> Lásd uo. 8'40"-tól 9'05"-ig.

kivéve – és az egyéb témájú iratok kutatásom szempontjából nem relevánsak, a *Jelesnapokról* is a Pécsi Körzeti Stúdió felvétele alapján kaptam információkat.<sup>54</sup> A filmvételések és a lakásszínházi események a kulturális kontextus feltérképezésében hasznosabbnak bizonyultak, viszont ezekről nem írtak olyan mennyiségű anyagot, amelyből egy kiterjesztett kapcsolati hálót tudnék feltárni.<sup>55</sup> A jelentésekből nem derül ki, hol volt Jeles lakása, ahogy az sem, hogy milyen arányban biztosított helyszínt megbeszéléseknek, illetve előadásoknak. A jelentések kis számát indokolja, hogy Jeles András a nyolcvanas években már a Balázs Béla Filmstúdió tagja volt,<sup>56</sup> amely szervezett keretek között működött, vagyis tagjainak alkotói tevékenysége bizonyos mértékű állami felügyelet alatt állt. A stúdió a fiatal generáció kísérletező műhelyeként is szolgált, ennek keretein belül készült el például *A mosoly birodalma* előadásának videóváltozata is.

Bár *A mosoly birodalmának* előadásaival kapcsolatban készült jelentés, mégsem maga a mű szolgáltatta az iratok központi témáját, hanem az információáramlás körülményei – a titkos szórólaposztás –, vagy a darab szövegének aktuálpolitikai áthallásai – „a [...] kórus azt sugallja, hogy jelenleg rend-

<sup>54</sup> Köszönöm Dargay Marcellnek, hogy felhívta figyelmem a forrásra.

<sup>55</sup> Dargay Marcell javaslatára az ÁBTL-kutatást kiterjesztem Vallai Péter színművész és Petri György költő 1981-es közös estjeire; ezeken az eseményeken a tiltólistára tett Petri verseit olvasta fel Vallai Péter, zenélt a 180-as csoport, melynek Melis László hegedűsként és zeneszerzőként is tagja volt. Ha készült is ezekről jelentés, az Melis nevét nem tartalmazza, amely a titkos megbízott figyelmetlensége is lehet, vagy egyszerűen az, hogy nem Melis neve került fókuszba.

<sup>56</sup> <http://www.filmkultura.hu/archiv/regi/article/s/teaching/bela.hu.html>, hozzáférés: 2023.05.14.



őrállamban élünk<sup>57</sup> –, emiatt merült fel bennem a kérdés, hogy vajon látta-e bármelyik titkos megbízott is az előadást. A hatalmat elsősorban a személyes hálóépítés és a külfölddel való kapcsolat érdekelte, nem pedig maguk a művészi alkotások, amely a *Mosoly* esetében is tetten érhető. Ezét vélelmezhető, hogy talán egyáltalán nem látta egyetlen titkos megbízott sem az előadásokat, különösen az 1986-os bemutatót és az azt követő második előadást, amelyeket az akkori képzőművészeti gyakorlat szerint rendeztek meg: az előadást nem jelentették be előre, performansz jelleggel játszották egy kiállítóteremben – a Műcsarnokban.

Az általam vizsgált ügynökaktákban a hatalomra veszélyesnek vélt közösségeket egy-egy központi személy neve által fémjelzett csoportosulások képviselik; Krassó György mint az értelmiségi ellenzék vezető alakja – akinek a hatalomra veszélyesnek tartott tevékenységéről egy teljes aktányi jelentés készült –, Jeles András neve pedig filmrendezőként más-más személyekkel kapcsolatban tér vissza; nevének egyedüli megjelenéseit tekinthetjük a rendezői hegemonia hagyományának is. Az alkotásban részt vevő többi művész nevét általában homály fedi, így Melis László, a zenész is észrevétlen marad.

### Bibliográfia

ÁBTL-iratok, jelzeteik: ÁBTL 3.1.5. O-19619/12, ÁBTL 4.1. A-2003/1, ÁBTL 4.1. A-2003/4, ÁBTL 3.1.2. M-39271/3, ÁBTL 3.1.2. M-39472, ÁBTL 3.1.2. M-40723/1, ÁBTL 3.1.2. M-41555/1, ÁBTL 3.1.2. M-41714, ÁBTL 3.1.2. M-41752/1, ÁBTL 3.1.2. M-41877, ÁBTL 3.1.2. M-42073/4, ÁBTL 3.1.2. M-42089/1, ÁBTL 3.1.5. O-19619/12, ÁBTL 3.1.5. O-19619/13, ÁBTL 2.7.1. III/III-172/1980, ÁBTL 2.7.1. III/III-172-241/5/1980, ÁBTL 2.7.1. III/III-25/1981, ÁBTL 2.7.1.

III/III-25-36/2/1981, ÁBTL 2.7.1. III/III-212/1984, ÁBTL 2.7.1. III/III-212-220/6/1984, ÁBTL 2.7.1. III/III-234/1984, ÁBTL 2.7.1. III/III-234-235/15/1984, ÁBTL 2.7.1. III/III-178/A/1985, ÁBTL 2.7.1. III/III-178/A-204/1/1985, ÁBTL 2.7.1. III/III-179/1985, ÁBTL 2.7.1. III/III-179/A-205/1/1985, ÁBTL 2.7.1. Vas-21/1986, ÁBTL 2.7.1. Vas-21-128/8/1986, ÁBTL 2.7.1. III/III-30/1987, ÁBTL 2.7.1. III/III-108/1987, ÁBTL 2.7.1. III/III-108-123/1/1987, ÁBTL 2.7.1. III/III-207/1988 és ÁBTL 2.7.1. III/III-207-213/4/1988.

HOCK, Beata. „Women Artists’ Trajectories and Networks within the Hungarian Underground Art Scene and Beyond.” In *Art beyond borders: Artistic exchange in Communist Europe [1945–1989]*, szerkesztette Jérôme BAZIN, Pascal DUBOURG GLATIGNY és Piotr PIOTROWSKI, 113–124. Budapest: Central European University Press, 2016.

<https://doi.org/10.1515/9789633860847-011>.

MROZEK, Sławomir. „Rendőrség.” Fordította KERÉNYI Grácia. In Sławomir MROZEK, *Drámák*, szerkesztette OSZTOVITS Levente, 5–23. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980.

<sup>57</sup> Az irat jelzete ÁBTL 2.7.1. Vas-21-128/8/1986. Lásd a 9. lábjegyzetben.

## A szerző mint dramaturgiai alakzat Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájában

MUNTAG VINCE

Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* (1926) című művének mai szemügre vétele kapcsán a professzionális olvasás abba a tapasztalatba ütközik, hogy a szerző dramatikusan műveinek értelmezésében elterjedt vélekedés szerint ezek a szövegek – amint azt az említett dráma is példázna – a látszat és a valóság fogalmainak vagy létszintjeinek a kettősségére mutatnak vagy játszanak rá. Ennek megfelelően Molnár Ferenc írott fogadtatása a látszat-valóság szembeállításnak számos változatát megfogalmazta, s a gondolatkör *A testőr* ösbemutatója óta közhelyszerűen visszavisszatér a kritikákban és a szakirodalomban.<sup>1</sup> Ugyanakkor a szerző életművét mindig is egy olyan kulturális regiszterben helyezte el az értelmezés, amelyhez hagyományosan nehéz hozzáilleszteni a terminológiai elvárható létfilozófiai háttereket, különösen a populáris jelleg, a könnyedség, a ledérség többé-kevésbé morálisan értett leminősítéseihez képest.<sup>2</sup> Így hát nem meglepő, hogy a

látszat-valóság fogalompár többnyire csupán közelebbről meg nem határozott utalásként jelenik meg a Molnár Ferenc művészetével kapcsolatos másodlagos szövegekben, és ma elsősorban leküzdendő módszertani akadályt jelent az, mire is vonatkozik ez az oppozíció.<sup>3</sup> Nehezíti a helyzetet, hogy az irodalomtörténeti hagyomány a művek színházi mivoltát és erre irányuló utalásait csak szövegiségükben, retorikai alakzatként hajlandó olvasni.<sup>4</sup>

Nyilvánvaló, hogy az imént jelzett értelmezési akadályok egyik legfőbb kárvallottjává vált a *Játék a kastélyban*, hiszen egy olyan drámáról van szó, ahol a cselekménynek nem a társadalmi referencialitása vagy valamifajta filozófiai háttere, hanem a színházi környezete és a teátrális minősége a meghatározó, és ez válik a szövegben a legfontosabb kompozícióalkotó erővé. Elsőrendű fontosságú tehát, hogy az újraértelmezés helyére tegye az említett fogalmi szembeállítást, amely

---

<sup>1</sup> Kosztolányi az elsők között figyel fel erre az aspektusra: KOSZTOLÁNYI Dezső, „Molnár Ferenc: A testőr”, *Renaissance*, 1, 14. sz. (1910. november 25.): 530–531. Az viszont egyértelműnek tetszik, hogy általánosított formában a század második felében terjed el, feltehetően a Lukácstól származtatott realizmus-fogalom tükrözéselvének alkalmazásaként.

<sup>2</sup> Lásd a történeti hátteret ehhez: JÁKFAI Magdolna, „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei”, in „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 31–44 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022), 34–41. MUNTAG Vince, „Az értelmezés kísértete” in „*Ha gitt van, akkor...*”:

---

*Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 45–62 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022).

<sup>3</sup> Két jellemző példa: PUSKÁS István, „A polgárvilág illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”. *Alföld* 43, 3. sz. (1992): 41–46. GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 178–183.

<sup>4</sup> VERES András, „Kötéltánc a Niagara fölött: (Szélgjegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)”, *Kritika* 26, 5. sz. (1997): 30–33, 31–32; GINTLI Tibor, „Molnár Ferenc”, in *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, 837–839 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), 837–838. A problémáról alább bővebben lesz szó.



gátolja, hogy ki lehessen dolgozni a megfelelő interpretációs kereteket.

Első közelítésben úgy tűnhet, könnyű dolgunk van. Az úgynevezett valóság fogalmával szembeállított látszat a tükrözés fogalmán alapuló esztétikák zátonyra futásának jele. A saját megformáltságukról beszélő alkotások esetében az adott mű megkettőzi azt a tükrözési viszonyt, amely ennek az esztétikai hagyománynak az előfeltevésében szerepel, a tükrözés viszonya ezen keresztül láthatóvá válik, vagyis elmosódik a határ a fikció és az azon kívüli tapasztalatok között, s mindez alámossa az eddig stabilnak hitt esztétikai alapvetést. Spekulatív szinten mi sem egyszerűbb, mint ennek a kritikai leépítését elvégezni. Létezik az irodalmi és a színházi metareflexiónak saját szakirodalma, lényegében pontosan arra beállítva, hogy ezeket az esztétikai csapdákat azonosítani lehessen, vagyis elvben néhány jól irányzott elméleti hivatkozással tisztázhatóak lennének az alapkérdések.

A recepció helyzete persze nem ennyire egysíkú, tehát az elméleti probléma és annak megoldása is bonyolultabb ennél a képletnél. Ha annyiból állna a kihívás, mint amit az imént megpendített az értelmezés, akkor a probléma hosszútávú megoldása legalábbis elkezdődött volna az 1990-es években, amikor a magyar irodalomelméleti diskurzusban szakmai divattá vált az öntükrözés alakzatait vizsgálni, sőt a saját megformáltságukat artikuláló műalkotásokból kánont építeni.<sup>5</sup> Márpedig ez a divathullám a közelmúltig láthatólag nem érte el Molnár Ferenc művészetét,<sup>6</sup> aminek bonyolult és tanulságos okai vannak. Nyilvánvalóan szerepet játszik ebben az, hogy a magyar irodalomtörténet kanonizációs mintázatai csak közvetve és megkésve hatnak a dramatikusan kánonra – ha egy-

általán, hiszen a drámaelemzés sztenderdjei a színháztudománynak az irodalomtudományhoz képest értett hazai presztízshátránya miatt korántsem elfogadottak kellően széles körben. Ezen felül Molnár Ferenc művészetének értelmezése mintha a legutóbbi időkig különösképpen ellenállt volna bizonyos elméleti impulzusok alakító erejének.<sup>7</sup> Ez már konkrétan a *Játék a kastélyban* újraolvasása szempontjából is tanulságos, hiszen az értelmezéshagyomány immunitásának az elméleti belátásokkal szemben elsősorban az előadáshagyományban gyökerező okai vannak. A hermeneutikai kiindulópont itt nem a dráma keletkezésének időszaka, hanem az a periódus, amikor a játékhagyomány újraindul az 1948 és 1956 közötti nagy csend, azaz az itthoni Molnár-játszás nyolc évnyi szünetelése után.<sup>8</sup> Bár Berényi Gábor 1957-es debreceni rendezésében Márkus László harmincéves Turaija valószínűleg új szintet jelentett az addigi hagyományhoz képest, mégsem ez a

<sup>7</sup> Ez még a magyar színházelméletnek az irodalomelmélet említett vonulatával párhuzamos kérdéshorizontjára is igaz. Lásd KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000); JÁKFAI Magdolna, *Alak, figura, perszonázs* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001). Utóbbi kötet egyszer említi Molnár Ferencet, amikor a dramaturgiai alapinformációk közlésének hagyományos, noha ironikus realista konvencióteljesítéseként utal a *Játék a kastélyban* bemutatkozási jelenetére. (Az említés helye lapszám szerint: 14.) Az avantgárd tapasztalata által meghatározott elemzői horizont ugyanakkor nem lát keresztül azon a játéktradíción, amely lefojtja a mű minden mozzanatát átjáró meta-dramaturgiai felforgató erőt, s ezért a kezdőmotívumon túl a szöveg nem kínálkozik párhuzamként.

<sup>8</sup> Lásd erről JÁKFAI Magdolna, „Molnár félrenézve...”. MUNTAG Vince, „Az értelmezés kísértete...”

<sup>5</sup> Lásd ehhez például az *Újraolvasó* című konferenciasorozat anyagait a Miskolci Egyetem és az Animus Kiadó gondozásában.

<sup>6</sup> Az egyetlen ellenpéldát alább részletes bírálattal illetem.

produkciónak jelentette a Molnár-diskurzus rekonstrukciós szakaszának a kezdetét, hanem Benkő Gyula 1961-es vígszínházi *Játék a kastélyban*-rendezése. Az a mód, ahogyan ez utóbbi rendezés Molnár Ferenc művészetét a szöveget körülvevő történeti atmoszférával azonosítja, hatástörténetileg rendkívül jellemző gesztussá vált.<sup>9</sup> Egyrészt ez a hozzáállás váltja ki azokat a mondatokat a dráma recepciójában, hogy a mű nem egyéb, mint „a tökéletesre szőtt semmi”,<sup>10</sup> vagy hogy Molnárnál vagy „kiderül, hogy nem történt semmi”, vagy „bebizonyítják, hogy nem történt semmi”,<sup>11</sup> másrészt a háború előtti játékhagyományba való kapaszkodás hosszú időre hozzákapcsolja Molnár Ferenc műveinek, köztük a *Játék a kastélyban*nak az értelmezését egy olyan nosztalgikus kulturális beállítódáshoz, amely a lehető legtávolabb esik attól, hogy az értelmezés során bármiféle absztrakcióra legyen hajlandó, vagy pláne a művészet önmaga esztétikai oldalát felmutató törekvéseit problematizálja. A 20. század második felében ennek nyomán Molnár Ferenc műveinek önreflexív aspektusa értelmezői vakfoltnak bizonyul, mert az államszocialista időszak realista színházi alapszólama nagyon kevésbé hajlamos rá, hogy a saját esztétikai előfeltevéseire rákérdezzen, és így egyre nehezebb belátni a háború előtti játékhagyomány helyreállítási kísérleteinek és az ezzel Molnár Ferenc esetében együtt járó kommersz iránti félig elismert lenézésnek a hatástörténeti torlaszai mögé.

Egy mostani új *Játék a kastélyban*-olvasatnak tehát a művészi önfelmutatás és a re-

<sup>9</sup> MUNTAG Vince, „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról: Benkő Gyula: *Játék a kastélyban*, 1961”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 10–12.

<sup>10</sup> HEGEDŰS Géza, „Molnár Ferenc”, in HEGEDŰS Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, 2. köt., 499–502 (Budapest: Trezor Kiadó, 1992 [1976]), 501.

<sup>11</sup> OSVÁTH Béla, „A Molnár-legenda”, *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46, 45.

alista reprezentációs törekvések esztétikai problémáját a történeti távolságot áthidaló módon és a hatástörténet nehézkedései ellenében kell újragondolnia, ezért ebben az esetben különösen fontos azoknak a dramaturgiai jelzéseknek a megfelelő elméleti keretben történő hangsúlyozása, amelyekre az önreflexió iránt nagyrészt érzéketlen játékhagyomány nem fordított kellő figyelmet. Másfelől lényegessé válik, hogy milyenek mutatja az önreflexiós problémafelvetés a dráma konvencionális előadói olvasatait, és hogy ez általánosságban mit mond el a magyar színházi hagyomány adott rétegeiről. Az alábbiakban ez a tanulmány arra vállalkozik, hogy megvizsgálja a dramaturgiai önreflexió hatáslehetőségeit a Molnár Ferenc által képviselt kulturális regiszteren belül a *Játék a kastélyban* dramaturgiájában. Általánosságban ehhez az jelenthet elméleti kiindulópontot, hogy az adott mű esetében nem a meta-teatralitás vagy általában a metafiktív teoretikus megközelítése lehet irányadó,<sup>12</sup> hiszen ez vagy döntően textuális, retorikai önfelmutató alakzatokat elemez, vagy példaszövegként alkalmazza a drámákat a színház egyes történeti korszakaiban a teatralitás önreflexiós formáinak a megragadására. Molnár Ferenc itteni megközelítéséhez inkább az lehet a kérdés, hogyan kérdez rá a játékhagyomány előfeltevéseire az önreflexió dramaturgiai módja.<sup>13</sup> Úgy tűnik, hogy a *Játék a kastélyban* olyan mű, ahol a szöveg és a já-

<sup>12</sup> Lásd például Lionel ABEL, *Metatheatre, a New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1966); Nick HORNBY, *Drama, Metadrama and Perception* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1986); Patricia WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Routledge, 1984), <https://doi.org/10.4324/9780203131404>.

<sup>13</sup> Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „Bevezető”, in KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: A színház nem-dramatikus megszakításai*, 7–30 (Budapest: Ráció Kiadó, 2015).

tékhagyomány egyidejűleg kölcsönösen értelmezi egymást.

#### *A szerző mint dramaturgiai alakzat*

Molnár Ferenc a *Játék a kastélyban* magyarországi ősbemutatójának egyik ajánlószövegében így nyilatkozik a *Magyar Színpad* című lapnak: „Nem tudom pillanatnyilag pontosan idézni a »Hamlet«-ből az a másfél vagy két sort, amikor Hamlet a színészekkel beszél és megkérdezi tőlük, hogy meg tudnának-e tanulni másnap estig egy kis dialógot, amelyet ő szeretne beleszöni az általuk játszott darabba. Ezek a sorok az én könyvemben kék ceruzával vannak megjelölve, s akárhányszor a »Hamlet«-et olvastam, mindig arra gondoltam, hogy erre a két sorra fel lehetne építeni egy egészen könnyű modern komédiát, amely alkalmat adna arra, hogy a színészek után a szerzőket is bemutassam már egyszer a kulisszák mögött...”<sup>14</sup>

A nyilatkozatnak elméleti szempontból legalább két olvasata lehetséges. Az egyik, hogy Molnár itt saját személyes írói gyakorlatát tárná fel, vagy legalábbis a praxis alkotáslélektani oldalára koncentrálna. Ily módon a mű dramatisztikus vallomástételként lenne olvasható, amelyben az addig rejtett háttér felfedésének élvezete maga jelentené a poétikai hatást. A másik lehetőség, hogy itt a szerző az esztétikai folyamatnak csupán egy állomásaként jelenik meg, vagyis az írói státuszának nem annyira a személyes, mint inkább az általános, ha tetszik, az elméleti oldala nyerne hangsúlyt. Az első olvasat tehát a szerző mint személyiség természete iránt érdeklődik; a második a szerzőt mint pozíciót vagy mint poétikai tényezőt kívánná láthatóvá tenni. A mű eddigi recepciója magától értetődőnek vette, hogy az első lehetőségéből induljon ki, azaz a *Játék a kastélyban*

<sup>14</sup> [n. n.], „»Játék a kastélyban«: A szerző és a hét szereplő a Magyar Színház mai Molnár-újdonságáról”, *Magyar Színpad*, 1926. nov. 1., 1.

mint szerzői vallomást olvasta, noha a fenti beharangozót az eddigi értelmezések nem idézik sehol. A műről szóló írásokban általánosnak tekinthető az a vélekedés, hogy a korábbi évtizedekben csodaként ünnevelt molnári sikerdramaturgiát mestere és szerzője itt feltárja, és művészi formában önként átnyújtja saját közönségének.<sup>15</sup> Az önfelmutatás gesztusának személyes jellegét egyrészt a mű központi írófigurája, Turai és szerzője, Molnár Ferenc néhány személyes attribútumának hasonlóságára lehetett alapozni,<sup>16</sup> másrészt az alak közvetlen referencializálását megerősítette a darab keletkezéstörténeteként elhíresült életrajzi anekdota.

A részleteiben több változatban ismert történet szerint Molnár 1926-ban, Bécsben egyszer meghallotta, amint újdonsült felesége, az akkoriban sikeressé vált színésznő, Darvas Lili a szomszéd szobában szerelmi vallomást tesz egy német férfinak. Amikor az író lélekszakadva feltépte az ajtót, szembesült vele, hogy a szenvedélyes szavak egy megírt szerep részei, amelyet felesége éppen gyakorol egy rendező jelenlétében.

Az anekdota, bármily tetszetős is, nem valószínű, hogy a mű valódi inspirálója lett volna.

<sup>15</sup> Lásd például KÁRPÁTI Aurél, „*Játék a kastélyban*: a Magyar Színház szombati Molnár-bemutatója”, *Pesti Napló*, 1926. nov. 28., 13; SCHÖPFLIN Aladár, „*Játék a kastélyban*: Molnár Ferenc »anekdotája« a Magyar Színházban”, *Nyugat* 19 (1926): 2:971–973. Lásd még az olvasat továbbélését az irodalomtörténeti szakirodalomban: VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 90–92; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Kiadó, 2001), 110; GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 178–180.

<sup>16</sup> „És őszintén megvallva, én életemben annyit loptam a franciáktól – illik, hogy végre én is adjak nekik valamit.” MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban* (Budapest: Franklin Társulat, 1926), 71.

na, még ha esetleg történt is hasonló. Mindhárom közvetlen forrás, amely tanúk idézésével beszámol a történekről, a magyarországi ősbemutató után keletkezett.<sup>17</sup> Mivel Molnár bemutatóit ekkoriban jelentős előzetes figyelem kísérte, nem valószínű, hogy ha a történetet előzetesen is fel lehetett használni reklámcélokra, azt Molnár ne tette volna meg. Ehhez képest a *Színházi Élet* című bulvármagazin és a *Magyar Színpad* című műsorújság csak a már említett *Hamlet*-párhuzamról számol be.<sup>18</sup> Ennek alapján majdnem bizonyos, hogy a történet hoax.

A keletkezés e hagyományos hipotézisének hitelvesztése viszont meggyengíti azt az olvasatot, amely Turait Molnárral azonosítaná, és ennek nyomán személyes vallomásként tekintene a *Játék a kastélyban* szövegére. A darab dramaturgiája és az Egérfogó-jelenetre való hivatkozás az idézett beharangozóban inkább a szerzőség másik értelmezését állítja előtérbe, vagyis amely funkcióként, az esztétikai struktúrában elfoglalt helyként tekint a szerző alakjára. Ennek a szerzőség-fogalomnak a két alapvető elméleti referenciája Roland Barthes *A szerző halála* című esszéje,<sup>19</sup> a másik Michel Foucault

*Mi a szerző?* című írása.<sup>20</sup> Az értelmezés kiindulópontjánál a Barthes-féle megközelítés lehet segítségünkre.

Mint ismeretes, *A szerző halála* című esszé a szerző pozíciójának és jelentőségének a túlzó misztifikálásba hajló felnagyítása ellen írott kiáltvány, amely kimutatja, hogy a szerzőre mint az eredet tekintélyére való hivatkozás a kritikai gyakorlatban az aprólékos szövegolvasás vesződése alól való önfelmentés bevett formája. Egy szöveg értelmét tehát nem az adja és garantálja, hogy azt konkrétan valaki valamilyen szándékkal írta meg. Bármekkora közhely is lett Barthes gondolatmenete, és bármennyire iskolás itt ezt elismételni, elnézve a *Játék a kastélyban* jelenleg hozzáférhető szakirodalmának meghatározó hányadát, egyáltalán nem tűnt feleslegesnek. A mű középpontjában álló író alakját ugyanis a kritikák jelentős része és a monográfiák fenntartás nélkül azonosítják Molnár Ferenc személyével, és így az olvasatok nagy része megnyugvást talál abban, hogy a mű által megjelenített fikatív világon belül találja meg azt a szerzőfigurát, akinek a véleményén az egész – ily módon szükség-szerűen impresszionisztikus – műolvasat alapulhat.<sup>21</sup> Nem csak az a kérdés, hogy Turai

<sup>17</sup> Louis RITTENBERG, „Introduction”, in *All Plays of Molnár*, ed. LOUIS RITTENBERG, xii (Garden City Publishing Co., 1929); MOLNÁR Erzsébet, *Testvérek voltunk* (Budapest: Magvető Kiadó, 1958), 112; DARVAS Lili, „Ludas Matyi emlékkönyvébe”, *Ludas Matyi* 27, 27. sz. (1971): 4.

<sup>18</sup> BALLA Ignác, „Molnár Ferenc bevallja, hogy a »Játék a kastélyban« alapötletét Shakespeare *Hamlet*-jéből merítette: »Molnár plágiuma« címmel közölt cikket a *Secolo Illustrato*”, *Színházi Élet* 17, 30. sz. (1927): 6–7. Lásd még a 14. lábjegyzetet.

<sup>19</sup> Roland BARTHES, „A szerző halála”, in Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. BABAR-CZY Eszter, 50–55 (Budapest: Osiris Kiadó, 1996).

<sup>20</sup> Michel FOUCAULT, „Mi a szerző?”, ford. KICSÁK Lóránt, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, 119–146 (Debrecen: Latin Betűk, 1999).

<sup>21</sup> Turainak a Molnár Ferencel történő akadálytalan azonosítása már a magyarországi ősbemutató idején megjelenik a kritikákban, például Kárpáti Aurélnál. KÁRPÁTI Aurél, „*Játék a kastélyban*: a Vígszínház szombati Molnár-újdonságáról”, *Pesti Napló*, 1926. nov. 28., 13. A gesztust a monográfiák felülvizsgálatlanul átveszik. Érdeemes megtenni azt a kiegészítést, hogy Schöpflinék nemzedéke még személyesen ismerte Molnár Ferencet, az ő számukra tehát valóban az esztétikai hatás része lehetett a Turai és Molnár személye közti hasonlóságon alapuló játék. Lásd

alakja azonosítható-e Molnár Ferenc életrajzi személyével – sőt, ennek voltaképpen nem is lenne szabad kérdésnek lennie – , hanem elsősorban az, hogy hozzárendelhető-e a szerzőség kompetenciája és pozíciója egyetlen alakhoz. Mivel Turainak a történetben van egy társszerzője, aki ugyan nem vesz részt a fölmerülő probléma megoldásában, de jelentős hatással van az eseményekre, a gyanúnk az lehet, hogy erre is nemleges módon kell válaszolnunk. Márpedig ha már a kezdeteknél sem világos, kihez és milyen mértékben tartozik hozzá a szerzőség státusza, akkor a mű értelmezésében ebből a szempontból az lesz az értelmezés vezérfonala, hogy hogyan alakul a szerzőség kompetenciaegyüttesének a megjelenése az alakok viszonyrendszerében. A *Játék a kastélyban* dramaturgiája egy olyan szerzőségfelfogás felé mutat, amely közelebb áll a Foucault-féle megoldáshoz, vagyis a szerző a diskurzusnak az a helye, ahonnan a mű keletkezését egy hagyomány eredezteti, és ezért ruházza fel hatalmi potenciállal. Egyszerűbben fogalmazva a szerző nem más, mint egy eredet megszemélyesítése. A dráma szempontjából ez azért nem magától értetődően megközelíthető, mert nem világos, hogy egy bulvárvígjáték vonatkozásrendszerébe hogyan illeszkedik a modern kori esztétika egyik alapkérdésének a kibomlása a maga terminológiai árnyaltságában. Voltaképpen ezt láttuk a korábban idézett Molnár Ferenc-nyilatkozat értelmezésének nehézségeinél is.

A *Játék a kastélyban* itteni interpretációjának elméleti szempontból az a hipotézise, hogy a mű dramaturgiailag szétszórja a színházi íráshoz kötődő kompetenciákat és körülményeket a dráma kommunikációs rendszerének a szintjein és ezen belül az alakok között, és a szerzőség létrejötte voltaképpen az az átmeneti állapot lesz, amikor ez a körülményrendszer és kompetenciahalmaz adott

pillanatban egyetlen alak, Turai körül összpontosul. A szerzővé válás három legfontosabb paramétere a környezet referenciális részleteinek esztétikai mivoltukban való szemlélése, a dramaturgiai helyzetnek mint megoldandó problémának a felismerése és a nyelv performatív irányítása. Ennek a háromnak az összekapcsolódása hozza létre azt az együttállást, amelyben Turai az adott pillanatban hiteles szerzőként meg tudja alkotni a megoldáshoz szükséges színházi helyzet feltételeit.

A mű elején például teljesen bizonytalan, kiből és hogyan válhat szerző ebben a történetben, már ha ez egyáltalán fölmerül. Mikor Turai, Gál és Ádám belépnek az olaszországi kastélyszálló számukra kijelölt szobájába, még nem tudjuk fölmérni a három férfi közti valós erőviszonyokat. Gál ül le bal oldalt, azaz a tér olvasásának európai irányulása szerint őt figyeljük meg először, Ádám kapja középütt a kanapén a legnagyobb helyet, tehát kerülhetne akár ő is a fókuszba, és Turai beszél hármójuk közül a legtöbbet az első jelenetben, ami a dominancia egyik hagyományos dramaturgiai jelzése.<sup>22</sup> Az indítás után hamarosan Turai és Gál dominanciaharcává változik a jelenet, de még mindig nem világos, kit kellene tartanunk a helyzet valódi irányítójának, szerzőjének, hiszen a beszélgetés kontrollja egyértelműen Turai kezében van, ám kettejük közül Gál tűnik józanabbnak, aki joggal teszi szavá, hogy ugyan mi értelme van a drámaírás szakmai problémájáról társalogni egy vakációra érkezés éjszakáján egy egésznapos utazás végén. Már itt felbukkan Turai gondolkodásának néhány olyan vonása, amely az ő esztétikai látásmódján keresztül meghatározó lesz abban, hogy a cselekmény bonyodalma mint szerző lesz képes megoldani. Egyelőre ebből csak annyi látszik, hogy Turai folyamatosan esztétikai sémák szerint érzékeli az őt körülvevő valóságot. Egy új térbe belépve ráveszi

---

az azonosítást még GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 179; NAGY, *Molnár Ferenc...*, 111.

---

<sup>22</sup> MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban* (Budapest: Franklin Társulat, 1926), 5–8.

két társát, hogy egy elképzelt közönség előtt (?)<sup>23</sup> egy esetleges színdarabkezdés dramaturgiai követelményeinek megfelelően mutatkozzanak be, aztán a helyzetet, ahová megérkeztek, a *Szentivánéji álom* Pyramus és Thisbe-betétje alapján foglalja össze, sőt a vakációs úticéljukig vezető utat is a környezet szépségei, és nem az utazás gyakorlati kényelmetlenségei felől szemléli. Már ekkor, rögtön a mű első jelenetében tézismondatokat lehet idézni Turaitól, mennyire meghatározó számára az, hogy esztétikai kódok szerint olvassa a világot.

TURAI: [...] Aztán szeretem ezt a finom gazdag világot itt, amely annyira nélkülözhetetlen a legrosszabb operettszövegben is. [...] És nyár van, és szép az éjszaka, és előttünk a kék tenger, és remek volt a vacsora...<sup>24</sup>

Bár az esztétikai jellegű alkotói kompetenciák láthatólag megvannak Turaiban ahhoz, hogy professzionális valódi szerzőként is el tudjuk képzelni őt, itt még csak a csírája látszik annak, hogy egyszer majd ténylegesen azzá is válik. A mű elején, bár látszólag ő alakítja az eseményeket, hiszen ő intézi el, hogy az Annie-ével szomszédos szobát kapják meg,<sup>25</sup> a körülmények esztétikai összhatása (a kastély tere, az atmoszféra)<sup>26</sup> még egyér-

<sup>23</sup> A szöveg indításának nyíltan metaleptikus volta miatt az, hogy ez a közönség csupán Turai képzeletének szüleménye volna, csak az egyik értelmezési lehetőség. A problémáról alább még lesz szó.

<sup>24</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 10.

<sup>25</sup> TURAI: „[...] ez a szoba itt, ez a szoba itt az angyalé mellett, evvel az átjáróajtóval (Ádámhoz, erősen hangsúlyozva) evvel az átjáróajtóval, hála régi barátságomnak a főkomornyikkal, számunkra kijelöltetik.” Uo., 12.

<sup>26</sup> TURAI: „A hotel előtt a parton még táncolnak... reflektorokkal világítják meg a táncoló párokat... Jó színpadi kép volna ez egy ope-

telműen a környezet sajátja és nem Turai teljesítménye. Ezen kívül feltűnő, hogy Turai mennyire képtelen kontrollálni az eseményeket, hiszen a helyzet előzményeinek az értelmezésében is folyamatosan küzdelemre kényszerül Gállal, még ha ez a civódás megszokott is közöttük, de emellett még szembeötlőbb, hogy arról, hogy Almády a kastélyban tartózkodik, ráadásul ugyanazon az emeleten száll meg, mint a három általunk megismert szereplő, Turainak Gáltól és a Lakájtól kell értesülnie.<sup>27</sup> Alulinformáltságából az derül ki, hogy nem méri fel a veszélyt, amelyet Almády közelsége jelenthet Ádám és Annie házasságára és az elkészült operett sorsára, és jellemző, hogy ezt a lehetőséget is olyan formában utasítja el, mint ami egyszerűen nem illik az általa vázolt esztétikai képzetek közé.

TURAI: Ugyan erigy. Olyan sokat nem jelent... Istenem... Hát leckéket adott neki, tanította a színiiskolában... lélegzetvételre tanította, meg mint mondani szokták: előre hozta a hangját... Ugyan kérlek! A híres hősszerelmes és a kis színinövendék! Megszokott história. Magától értetődik. Eltart pár hónapig. Ugyan! Ennek már rég vége. És Annie sokkal okosabb. És menyasszony. Van neked arról fogalmad, milyen szenvedélyesen tud egy színésznő menyasszony lenni, ha valaki tényleg el akarja venni? Én ugyan nem vagyok elragadtatva ettől a gondolattól, de engem csak az érdekel, hogy a fiú boldog-e vagy nem. Ugyan kérlek! Majd bolond lesz avval a komédiással... még ha itt is van... ugyan erigy! Egy négygyerekes családapával. Annál már igazán több esze van.<sup>28</sup>

rettben, a fináléban... tudod, ezzel a szép kék csillagos éggel a háttérben... a tenger, csupa kis színes fénypontokkal... gyönyörű díszlet!” Uo., 18.

<sup>27</sup> Uo., 25.

<sup>28</sup> Uo., 20–21.

Ennek fényében nem meglepő, hogy miután Ádám, Gál és Turai végighallgatták a falon túlról áthallatszó légyottot Annie, Ádám menyasszonya és Almády, a nő egykori szeretője között, Gál átmeneti fölénye a Turai által addig felemlégetett esztétikai képzetek retorikai szétforgácsolásával valósul meg.

GÁL: [...] Most itt az eredmény. Nincs menyasszony, nincs szerelem, nincs valcer, nincs operett, nincs primadonna. De viszont a kutya életben maradt, a kávé jó volt és a szobát megkaptuk. Na, minket jól kikészített ez a péntek.<sup>29</sup>

Turai itt mindenkori pozíciója mélypontján találja magát. Esztétikai látásmódja, amely eddig legalább szórakoztatóvá tette a jelenlétét, most romokban hever, és a lehető legtávolabb áll attól, hogy kontrollja legyen az események fölött. Ahogy Gál összefoglalja: „Nem szabad a legjobbat akarni. Elég a jó is.”<sup>30</sup> Gál kritikája a történetek kapcsán egyúttal azt is megmutatja, hogy Turai elképzelésének csődjén kívül mi változott meg a körülményekben esztétikai szempontból is. Annie félrelépésével ugyanis történt valami, ami nélkül az események esztétikai olvasata egészében lehetetlen volna: létrejött egy dramaturgiai értelemben vett szituáció, amelyet akár bonyodalomként is lehet tekinteni. Ezzel pedig lehetővé vált az, hogy potenciálisan megképződjön az alkotó, az előadó és a befogadó funkciója. Mégpedig nem úgy, hogy ezek a státuszok kompetencia alapján előre ki lennének osztva az alakok között, csupán a viselkedésformák egy lehetséges olvasataként, amelynek pontos megoszlása dramaturgiai folyamatossá mozog a viszonyrendszerben. Például könnyen lehet érvelni amellett, hogy a megoldást jelentő betétdarab érdemi részét voltaképpen a két színész írja meg, (ne feledjük, Almády a lejegyzésben is részt vesz azzal,

hogy elkészíti a sűgópéldányt).<sup>31</sup> Ezen kívül az is igaz, hogy a falon túlról hallott jelenet idején Turaiékat befogadói helyzetben látjuk. Végül, hogy visszatérjünk a Turai szerzősége körüli problémákhoz, az sem feledhető, hogy Gál közvetlenül inspirálja a mentőötletként szolgáló betétdarab megírását.

GÁL: [...] Most már igazán kíváncsi vagyok: ha összetépi a zenét, és megöli a primadonnát, hogy lesz ebből premiér?  
TURAI: *kissé gondolkodik, majd lendülettel mondja:* Hát lesz premier. Muszáj, hogy legyen.<sup>32</sup>

A *Játék a kastélyban* szélsőséges formában képviseli Molnár Ferenc dramaturgiájának azt a jellegzetességét, hogy csak akkor használ instrukciót, amikor a szükséges dramaturgiai információkat végképp nem tudja a dialógusba ágyazva közölni. Ezért is lényeges az a pillanatnyi megállás, amely Turai itt idézett választát az instrukcióban jelölten megelőzi, és amely arra utal, hogy ez lehet az egyik pillanat, amikor Turainak eszébe juthat a helyzet megoldása. Ez egyúttal azt is kijelöli, hogy esztétikai értelemben miért indokolt Turainak az a döntése, hogy Gált kizárja a megoldásból. A társszerzőnek ugyanis nem sajátja az a látásmód, amely a környezet szenvedésében folyamatosan az esztétikai potenciált észleli, és amely előhívja a nővel kapcsolatban az „angyal”, vőlegényével kapcsolatban az „ártatlan gyermek” kifejezéseket, és amely itt, a premier szó kapcsán is nemcsak egyszerűen a jogilag és gazdaságilag is bebiztosított tényleges operettbemutatóra tud asszociálni, hanem arra a lehetséges majdani premierre is, amely az imént hallott dialógust egy performatív helyzetbe transzponálja. Turai nem mulasztja el a ket-

<sup>29</sup> Uo., 39.

<sup>30</sup> Uo.

<sup>31</sup> „TURAI: [...] Maga pedig azonnal másolja le a darabot, hogy senki rá ne ismerhessen az írásomra. Írja le.” Uo., 71.

<sup>32</sup> Uo., 40.

tejük közti látásmódbéli különbséget társ-szerzője orra alá dörgölni.

GÁL: Kérlek. Hódolattal és alázattal kérdezem tehát, mi a megoldás?

TURAI: Majd az orrodra kötöm. Elég jó ötletemet rontottad el azzal, hogy társ-szerzőmmé lettél. Ezt majd magam intézem. Társ nélkül. *Az asztalhoz lép.* Pár felvilágosítást kérek tőled. Adatokra van szükségem. *Ceruzát vesz elő.*

GÁL: Erre jó vagyok.

TURAI: Csak erre.<sup>33</sup>

Turai átesztétizált világszemlélete továbbra is uralja a viselkedését, csak éppen a korábbiakkal ellentétben most már van egy konkrét helyzet, amelyben ez érvényes lehet, és egyre inkább képes átvenni az irányítást az események fölött. A helyzet megítélésének eddig tőle és Gáltól származó foszlányai, valamint Annie és Almády jelenetet produkáló teljesítményének hozadéka Turai elhatározásában összegződik, ezért ő írja meg a betétdarabot, és válik így az adott helyzetben a konkrét színházi kihívás ideális szerzőalakjává. A kompetenciák érvényessége szempontjából a minőségi váltást jelzi, hogy míg az első felvonásban az Annie érkezése előtt megrendelt pezsgő a fordulat következtében óhatatlanul rosszkor érkezik („TURAI: [...] Na, az régen volt. – Az nagyon régen volt. Azóta nagyot változott a világ.”<sup>34</sup>), a szintén a Lakájtól megrendelt improzálás reggeli már előrelátásra utal, amennyiben Turai megjuttalmazza az írásért önmagát az étkezés gyönyörével, másrészt annyi ételt rendel, hogy az bőven elég legyen hármuknak Gállal és Ádámmal.

Turai befolyása az események és a többi alak viselkedésének alakulására fokozatosan épül ki a második felvonásban. Először is lényeges, hogy a cselekménynek az első két felvonás között zajló idejében a könyvtárban,

tehát a nézők szeme elől elzárva íródik meg a betétdarab. A hatásnak bizonyos rétegei így még a közönség számára is rejtve maradnak. Másrészt a második felvonás folyamán Turai zárt ajtók mögött közli a két színésszel, hogy mit vár tőlük, azaz dramaturgiailag is külön hangsúlyt kap, hogy az előkészületek a lehető legnagyobb titokban zajlanak, és így a néző a mű keletkezésének a folyamatát mint titkot lesi ki. Az információk visszatartása, mint a kontroll biztosítása Turai részéről egy végletekig kiszámított manipulációsorozatban ölt testet, egyfelől a két színész, másfelől Gál és Ádám felé.

A manipuláció technikája már annak a telefonbeszélgetésnek a megkomponálásából kiderül, amelyet Turai folytat Annie-val a második felvonás elején. A Mohácsi János által rendezett 2010-es előadásban a dialógusnak ez a karaktere még nyilvánvalóbb és nyersebben komikus hangsúlyt nyert azzal, hogy a Kovács Zsolt által játszott Turai már azelőtt kihangosította Annie-nak az általa pontosan elképzelt reakcióit, mielőtt a nő felvette volna a telefont: „TURAI: Keljen má' fel... Morcogunk egy kicsit... Hiszti a kispárnával... Rrrrepül a váza. – Halló.”<sup>35</sup> A Molnár Ferenc által megírt szövegben Turai többször is áttételesen utal arra, hogy hallotta mindazt, ami előző éjjel szobájában történt. Először nagyon általánosan, hátha megszólal a primadonna lelkiismerete („TURAI: De igen. Va-

<sup>33</sup> Uo., 43.

<sup>34</sup> Uo., 46.

<sup>35</sup> MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban*, a kaposvári Csiky Gergely Színház előadása, rendezte MOHÁCSI János, 2010. A Magyar Televízió az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet audiovizuális archívumában őrzött felvétele alapján, jelzete: 3511/1–2. Az idézett szakasz időhatárai: 1:03:10–1:03:31. A dramaturgia öngerjesztő ironiájáról ebben a rendezésben lásd Kiss Gabriella, „[Mohácsi János: Játék a kastélyban, 2010](#)”, in *Philther: A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, szerk. JÁKFAI Magdolna és mások, 2010–, hozzáférés: 2023.01.07,



lami baj van.”)<sup>36</sup> Aztán miután áthívta a saját szobájába, valamivel konkrétan („TURAI: [...] Nyissa ki azt az ajtót, amelyik ebbe a szobába nyílik.”),<sup>37</sup> végül konkrétan a meztelenségre célozva, hogy teljesen egyértelmű legyen, miről van szó („TURAI: Vegyen magára valami pongyolát.”).<sup>38</sup> Ez utóbbi utalást Annie csak másodszori ismétlésre tudja kezelni (az nem derül ki, hogy megértette-e), csak akkor tud a párbeszéd folytatódni, amikor Turai kihagyja a mondatból a „pongyola” szót. Elsőre az öltözék említéskor Annie még megpróbál úgy tenni, mintha nem hallaná, amit Turai mond („ANNIE: Gyalázatos ez a telefon. Olyan rosszul hallani.”),<sup>39</sup> mire Turai a kagylót letéve, cigarettával a szájában, közelebb állva a falhoz ismétli el, amit mondott, hogy az áthallás még egyértelműbbé váljon. Ebből világos, hogy amikor Annie megjelenik, és Turai személyesen is közli, hogy az előző éjszakának fültanúi voltak, ez már mind társalgási kerülő, vagy legalábbis az kellene, hogy legyen. A mentegetőzés egymásba érő és közben regiszttert váltó rövid mondatait Turai néhány szavas kíméletlen beszédaktusokkal vágja el („TURAI: Citrom. *Szünet*. Felhőkarcoló. [...] Na látja. [...] És mégis megcsalja.”).<sup>40</sup> Amikor később Almády is megjelenik, akkor ugyanez a konkrét, nyers beszédaktusokra épülő stratégia már nyelvi agressziót jelent, s részben már azt is képes szabályozni, hogy Almády testi gesztusokban hogyan viselkedik. (Almády közvetlenül a Turai által mondottak hatására ül a székbe, és gondolja meg magát azzal kapcsolatban, kér-e konyakot).<sup>41</sup> A szabályozás igénye mögötti hajlandóság az erőszakra abban is jelentkezik, hogy Turai pattogó, rövid beszédaktusai arra is alkalmasak, hogy

erővel elnyomják Almády késztetéseit a viszatámadásra.

ALMÁDY: Én harsogok? Az én pianómra ezt mondod?

TURAI: Tegye el a pianóját! Örüljön, hogy kihúzom ebből a bajból. Nős ember! Családapa! Négy gyerek! Kis citromok otthon! Majd adok én magának! Még egy szó és feladom azt a sürgönyt a feleségének, ami ott fekszik megírva.<sup>42</sup>

A legitimációt ehhez az agresszióhoz az a tény szolgálja, hogy Turai addigra már megírta a megoldást jelentő darabot, és ezzel lényegében kényszerhelyzetbe hozta Annie-t és Almádyt. Innentől kezdve Turai birtokában van az a potenciál, amellyel nyelvileg irányítani tudja a körülötte lévők viselkedését. *A Játék a kastélyban* ezt a kompetenciát azonosítja a szerzőség pozíciójával, ez jelenik meg abban az önbejelentő monológban is, amelyet Turai akkor mond el, amikor a két majdani előadó elé tárja a helyzet megoldásának a módját.

TURAI: [...] Amint hallottam, rögtön megírtam. Az ember vagy színműíró, vagy nem színműíró. Egy rövid kis egyfelvónásos darab, nem is ostobább, mint a többi. A felét hallottam a falon keresztül, a másik felét hozzáköltöttem. Ki-ki a saját fegyverével harcol az életben. Én a tollammal harcolok. Úgy érzem magam most, mint egy cirkuszi akrobata, aki az ügyességét véletlenül egyszer életmentésre használja fel. Ennél tisztességesebb szándékkal még ember darabot nem írt. Kár, hogy ezzel a mi közös operettünket is megmentem, mert ez anyagi hasznot jelent. De nem bánom, elszenvedem ezt is. Ha csak két ember boldogságáról volna szó, szebb volna az ötlet. De így se csúnya.

<sup>36</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 54.

<sup>37</sup> Uo., 55.

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Uo., 57–59.

<sup>41</sup> Uo., 63.

<sup>42</sup> Uo., 64.

És most: nem bámulni, hanem rögtön átvenni, kivinni, megtanulni és eljátszani.<sup>43</sup>

A szakirodalom valószínűleg ebből a szöveghelyből kiindulva hajlamos abszolutizálni általánosságban Turai fölényét a többi alakkal szemben.<sup>44</sup> Ebben az írott recepció a játék-hagyományt követi, ahol Turait mindig a társulat első számú sztárja játssza, az abszolút férfiideál, a Turait az ősbemutatók révén az Ördög alakjával összekapcsoló Hegedűs Gyulától Góth Sándoron, Páger Antalra keresztül egészen a pályáját ezzel záró Márkus Lászlóig, vagy később Kern Andrásig. Máté Gábor rendezői választása, aki 2000-ben Lukáts Andorra osztja a szerepet, tulajdonképpen ezt a konvenciót igyekszik szatirikusan aláásni, de az alakításban felépített slamposságérzet a rendezésben túlságosan Lukáts saját színészi atmoszférájához kötődik, semhogy valóban kontrasztba tudna kerülni a Molnár-színreviteleket addig meghatározó úri eleganciával.<sup>45</sup> Ami Turai fölényét illeti, az említett szerepköri hagyomány dramaturgiailag valamelyest megtévesztő, hiszen az írófigura önaffirmációja már annak születésekor alapjaiban ironikus. Egyrészt lelepleződik, hogy a helyzet megoldásához Turainak anyagi érdeke fűződik az operett sikere vagy kudarca miatt, vagyis legalább részben saját érdekből cselekszik, másrészt érezni a mentegetőzést a szövegben az elkészült darab színvonalával kapcsolatban. Harmadrészt az önmagára alkalmazott hasonlat esztétikai státusza is jellegzetes. Turai cirkuszi akrobatához hasonlítja magát, akinek a sikeréhez kiemelkedő mesterségbeli tudásra van szüksége, de teljesítménye ritkán vált ki egyéni, saját elismerést, mert a tudása a közfelfogás szerint kimerül a tekhnében. A meg-

fogalmazás jelentőségét Molnár Ferenc szövegével kapcsolatban akkor érthetjük igazán, ha mellé tesszük, hogy a Molnár-recepció visszatérő metaforája az életművel kapcsolatban a bűvész, aki az illúzió megteremtésében sokkal inkább a művészet kreatív oldalához tartozik a kritika szemében, mint amit az akrobata konnotál.<sup>46</sup> (Jellemző, hogy az *Egy, kettő, három* című Molnár Ferenc egyfelvonásos Norrisonja Turával ellentétben meri magát bűvészhez hasonlítani, azaz Molnárnál egy drámaíró alacsonyabb presztízst tulajdonít a saját szakmájának, mint egy bankigazgató.)

Turai fölényének a fokozatos kiépülése és viszonylagossá válása Gállal és Ádámmal szemben is folytatódik. Abban a tudatban, hogy a megoldás folyamata már elindult, Turainak van alapja kitérni Gál újabb leckéztetései elől, különösen úgy, hogy a társszerzőnek nincs ötlete arra, hogyan lehetne Ádámot megvigasztalni, mármint az evésen mint figyelemelterelésen kívül, amely persze nem túl meggyőző stratégia.

GÁL: Gyere, fiam... egyél valami könnyűt... ilyen esetekben hideg csirke nagyon ajánlatos. Nézd ezt a szép fehér mellett.

ÁDÁM: *mosolyogva ül le*: Ne beszélj szép fehér mellről... így nagyon nehéz lesz a felejtés.

GÁL: Jó. Hát nézd ezt a szép, nagy vastag lábát. Egy kis forró tea... konyakkal?

ÁDÁM: Köszönöm.<sup>47</sup>

A jövőt illetően Turai már valamivel konkrétabb útmutatással tud szolgálni, bár ez sem meggyőzőbb, mint saját, bonyodalom előtti

<sup>43</sup> Uo., 66–67.

<sup>44</sup> VÉCSEI, *Molnár Ferenc*, 90–92; NAGY, *Molnár Ferenc...*, 110; GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 179.

<sup>45</sup> MOLNÁR GÁL Péter, „Játék az alagsorban”, *Népszabadság*, 2000. ápr. 17., 10.

<sup>46</sup> GAJDÓ Tamás, „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei”, in *A modern színház születése*, szerk. P. MÜLLER Péter, 209–247 (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004), 210.

<sup>47</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 84–85.

megszólalásai, és csak azért tűnhet indokoltabbnak, mert ekkorra a néző már tudja, amit Gál és Ádám nem, hogy mindez csak haladék a maradéktalan feloldásig. („TURAI: [...] Semmi sírás. Erő és önuralom. Holnapután elutazunk. És akárhogy fáj is, fiam, evvel a nővel, erre az életre te végeztél.”<sup>48</sup>)

Miután a szerelmi bonyodalom megoldásának előkészületei ezzel véget értek, Turai érkezettnek látja az időt a továbblépésre. A mű kezdetekor felvetett kérdést, mely szerint „milyen nehéz egy színdarabot elkezdeni”, itt azzal egészíti ki, hogy ezúttal a felvonás befejezéséről kezdeményez beszélgetést. Bár Gálnak az a hozzáállása, hogy hozzákösse Turai ötleteit az adott helyzet referencialitásához, itt is megjelenik, és van is alapja („GÁL: Gyere inkább enni.”<sup>49</sup>), Turai felvetésének ezúttal a cselekmény világán belül több alapja van, mint az előző metadramaturgiai fejtegetésnek. Egyrészt Gál és Ádám a botránnyal fenyegető légyott óta még nem találkozott a két színésszel, márpedig a terv szempontjából kulcsfontosságú, hogy ha véletlenül összefutnak, egyik oldal se szólja el magát. Másrészt, bár Ádám racionálisan elfogadta, hogy el kell felejtkeznie a menyasszonyáról, valójában még nem jutott túl az éjszaka átélt sokkon. Ezért Turai létrehoz egy olyan keretet, ahol tervének ezt a két kockázati tényezőjét semlegesíteni lehet. Emellett persze kihasználja, hogy kiélheti saját szakmai monomániáját. A három felvonásvég-változat, amit a három férfi külön-külön létrehoz, a köztük lévő dramaturgiai viszony szempontjából és a szerzőség felől is igen jellegzetes.

Gál megoldása, amely során asztalhoz ülteti a másik kettőt, és egy aforizmával kívánja lezárni a felvonást, tulajdonképpen ugyanazt a hibát követi el, amiért Turai nem volt alkalmas szerzőnek az első felvonás nagyobb részében. Az esztétikai látásmód és a stílusérzék, amely a felvonás befejezéséhez szük-

séges, megvan, az események irányítása és főleg az a dramaturgiai helyzet, amely egy igazi szerzőt igényelne, nincs meg, ezért Gál variációja nem meggyőző. Ádám megoldása bizonyos értelemben pontosan komplementere a Gál-féle viszonyulásnak. Létrehoz egy konkrét dramaturgiai helyzetet az öngyilkosság fenyegetésével, amelyet nagyrészt még irányítani is képes, hiszen fegyver van nála, viszont a jelenet stílusa és cselekménybeli helyzete teljesen elkülönül az előzményektől, ezért nem alakítja az eseményeket, hanem ráerőlteti a saját helyzetértékelését az adott pillanatra, ami Turai esztétikájában addigra nyilvánvalóan hamisnak tűnik fel. A jelenetben tapasztalható stílustörés és dramaturgiai inkonzisztencia abban jelenik meg, hogy egyrészt Ádám zsebéből előkerül egy revolver, amelyet a vakációra való megérkezés alaphelyzete felől nem lehet indokolni,<sup>50</sup> másrészt hogy a két író úgy tudja csak megakadályozni az öngyilkosságot, hogy erővel lefognak a zeneszerzőt, ami teljesen idegen korábbi viselkedésüktől. (Jellemző, hogy Mohácsinál ez a pillanat parodisztikus pank-

<sup>50</sup> A pisztoly motívuma többszörös allúzióként is tekinthető itt Molnár Ferenc életművén belül. A megjelenő, de el nem sülő fegyver a várakozáskeltés metaallegóriájává válik *Az ördög* szövegében. Ezt továbbírja a *Marshall*, ahol a pisztoly elsül, és így a cselekmény aköré szerveződik, vajon a lövés halálos sebet okozott-e vagy sem – metaszinten tehát létrejön a kapcsolat a színházi reprezentációnak az életművön végigvonuló tematikus kérdésével. *A Játék a kastélyban* ezt az utat folytatja. Gál a falon túli jelenet hallatán kijelenti, hogy „Ez egy fejlövés” (uo., 33.). Ádám öngyilkossági kísérlete ebből kiindulva ennek a metaforának a megerősítése, vagyis a cselekmény ebben az értelemben allegorizálható úgy is, mint egy ismételt lövés, amely azért nem végez Ádámmal, mert Turai vak-töltényre cseréli a golyót.

<sup>48</sup> Uo., 83.

<sup>49</sup> Uo., 85.

rációba fordul, amelynek a végén a két író einstandolja a pisztolyt.<sup>51</sup>)

Turai a saját felvonásvég-variációjában tulajdonképpen összefoglalja mindazt, amit a voltaképpeni szerzővé válás során megtapasztalt. Áthívja a két színészt, és elindít egy társalgást ötük között, amely nem kapcsolódik semmi módon ahhoz, ami előző éjjel történt, és ezzel végletekig fokozza a feszültséget, mivel sem Gál és Ádám, sem Annie és Almády nincs tisztában azzal, hogy miről tud a másik oldal. Turai azonban még egy szinttel tovább lép, és saját szándéka előrevetítésével a nézőt is kimozdítja mindentudó helyzetéből.

ANNIE *erőltetett jókedvvel, de ijedten:* Nahát, ilyen meglepetés!

TURAI: Bocsánat, hogy zavartam önöket és most talán elrontom a viszontlátásnak ezt a napsugaras hangulatát, de nekem nagyon fontos mondanivalóm volna.

ANNIE: Na! Csak nem komoly?

TURAI: De igen. Sőt talán több is, mint komoly.

ANNIE: *ijedten ül le.*

TURAI: *Almádyhoz* Tessék leülni.

ALMÁDY *ijedten:* Nem! Köszönöm, nem.

TURAI: Hát kérem. Mi megérkeztünk ide ma éjszaka. *Nagy szünetekkel beszél.* És most... hárman... együtt ültünk itt a reggelinél. *Gálhoz.* Ugyebár?

GÁL *kíváncsian:* Igen...

ÁDÁM: Na és?

TURAI Csak nyugodtan, kérem. Itt ülünk ugyebár, kedélyesen... *hangot változtatva, nagyon komolyan.* Bocsássanak meg, de mindnyájukat határozottan arra

kérem, hogy amit most mondani fogok, azt fogadják nyugodtan, és ne veszítsék el a hidegvérüket.

ANNIE *ijedten:* De hát az Istenért...

ÁDÁM *nyugtalanul:* De hát mi az?...

TURAI: Kérem! *Hallgatást parancsoló mozdulatot tesz. Halotti csend.* Amit én most itt végre ki fogok mondani, az valószínűleg mindnyájunk, mind az ötünk élete további folyására döntő jelentőségű lesz. De hát, most már el vagyok szánva! *Ünnepélyesen.* Kedves, Annie! Én önt ezennel... *Abbahagyja. Halotti csend.* *Aztán nagyon egyszerűen, Gálhoz.* Ez csak érdekes pillanat?

GÁL *nagyon izgatottan:* Igen. Nos?

TURAI *nagyon egyszerűen:* Hát... most menjen le a függöny! *mosolyogva nyújtja karját Annie-nak ...tudniillik felvonásvégekről vitatkoztunk... lassan a bejáratajtó felé vezeti Annie-t, mialatt a megrémült társaság fellélegzik...*<sup>52</sup>

A feszültség csúcspontja itt a mű dramaturgiájában egy különleges egyensúlyt teremt meg. Turai ezen a ponton a viszonyrendszeren belüli aktuális pozíciója alapján bármit megtehetne, viszont semmi olyasmit nem tehet, ami ne rombolná le mindazt, amit addig létrehozott. A második felvonás folyamán megszerezte azt a nyelvi képességet az irányításra, amely őt legitimálta szerzőként, viszont mivel a helyzet a betétdarab létrejöttén keresztül elvben megoldódott, ez ebben a pillanatban korlátozza is a hatókörét. Ezt foglalja össze az a gesztus, hogy a legnagyobb horderejűnek szánt és a feszültség tetőpontján elhangzó beszédaktus félbeszakad, és ez világossá teszi Turai hátralépését. Sokatmondó, hogy a játékhagyomány tulajdonképpen egyetlen esetben sem merte maximalizálni a várakozás és a beszédaktus félbemaradása közti feszültséget, hanem vagy előre hozta a feloldást mint csattanót, vagy kitöltötte a szünetet valamilyen néma akció-

<sup>51</sup> MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban*, a kaposvári Csiky Gergely Színház előadása, rendezte MOHÁCSI János, 2010. A Magyar Televízió az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet audiovizuális archívumában őrzött felvétele alapján, jelzete: 3511/1–2. Az idézett szakasz időhatárai: 1:41:10–1:42:07.

<sup>52</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 92–94.

val, vagy eltolta a hangsúlyokat a feszült-ségteljes pillanatról a lezárás elnyújtásával.<sup>53</sup>

A harmadik felvonásban a betétdarab színházi próbáját látjuk, ahol Turai pozíciója és általában a szerzőség jelentősége alapvetően átalakul. A csel leplezésére Turai Victorien Sardou nevét használja. De nem csak ebben tartja magát a második felvonás végén megfigyelt hátralépéshez. A próba elejéről elkésik (nem tudni, hogy véletlenül-e, vagy szándékosan), és ezzel kérdésessé válik, hogy az általa elindított folyamatok az ő személyes jelenlétének híján is úgy működnek-e, ahogy ezt eltervezte. A próbára való belépésének a pillanata jól mutatja a kockázatokat: a sűgőpéldány némi veszekedés után Ádámhoz kerül, és a betétdarabban megjelenő gróf Ádám által sűgött mondata a próbán olyan hatást kelt, mintha a zeneszerző számonkérné Almádyn az éjjel történeteket.

ALMÁDY: [...] Persze, ön azt hiszi rólam, hogy én... én...

ÁDÁM sűg: „...én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni...”

Turai és Gál frakkban belép.

ÁDÁM: Almádyhoz Na, miért nem mondja? Hangosabban sűg, ezáltal azt a benyomást keltve, mintha valóságban beszélne Almádyhoz. „...én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni, nekem bármit be lehet adni!”

TURAI rémulten közeledik hozzá: Mi az?

ÁDÁM: Csend! Ismét sűgva. „Én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni...”

TURAI fellélegzik: Ja úgy! Elveszi tőle a fűzetet. Add ide.

ÁDÁM: Miért? Annie-hoz Nem jól sűgök?

ANNIE ÉS ALMÁDY egyszerre: Nem!

ÁDÁM: Nahát ez hallatlan!

TITKÁR: Velem se voltak megelégedve.

ÁDÁM: De hát mi volt a hiba?

TURAI: Ne kérdezz annyit. *Leül Ádám helyére.* Átveszem a munkát.

ANNIE *nagyon idegesen:* Ez mind azért van, mert maga nem pontos. Azért van az egész.

ÁDÁM: De hát, mi van? Miért ez a nagy izgalom? Nem történt semmi!

TURAI: Hadd, fiam, ahhoz te nem értesz. A színész ideges, mikor próbál. Neked ez a szöveg új, de ők már tudja Isten hányadszor mondják.<sup>54</sup>

Itt tulajdonképpen annak a fordítottja történik, amilyen hatást Turai kívánt Ádámokra gyakorolni a megírt szöveggel. Jellegetes, hogy a félreértés lehetőségének a hatása annyira erős, hogy Turai figyelmét elkerüli az a mondat, amely egyértelműsíti, hogy Ádám itt csak sűg („ÁDÁM Almádyhoz. Na, miért nem mondja?”). Annak, hogy Turai figyelme átsiklik a jelzés felett, nyilván az az oka, hogy a mondatokkal párhuzamosan az van a szemelőtt, hogy Ádám a kezében tartja a szövegpéldányt, amelynek nem lenne szabad nála lennie. Ebből a dramaturgiai megoldásból világos, hogy itt már sokkal erősebbek a nyelv és a látvány saját jelentései, mint az egyéni szándékokból következő akciók. Turai műve önjáróvá vált.

Innentől kezdve a betétdarab írójának a feladata arra korlátozódik, hogy valamelyest felügyelje az események menetét. Ez azonban már nem arra irányul, hogy a szöveggel mi történjék, hanem arra, hogy milyen célt szolgál a darab a színházi eseményen kívüli valóságban. Turai célja egyrészt az, hogy felszínre hozza a bűntudatot a színészekben a félrelépés miatt az előadás érzelmi vagy akár artikulációs nehézségein keresztül (lásd például az Almády számára előírt hosszú francia tulajdonneveket és az azok kapcsán kialakuló alkudozást a szöveg egyszerűsítésére). A másik feltétlenül elérendő cél, hogy Turai ne lepleződjön le, és ezt az író úgy oldja meg,

<sup>53</sup> Az első megoldásra Lengyel György 1984-es, a másodikra Marton László 2009-es, a harmadikra Mohácsi János 2010-es megoldása jellemző példa.

<sup>54</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 105–106.

hogy a látszat kedvéért védelmébe veszi a Gál által folyamatosan bírált szöveget.<sup>55</sup> A szövegnek ez a rétege Gál szólamában annak a látásmódnak a továbbvitele, amit már korábban is meg lehet figyelni Turai alkotói ötleteinek stiláris túlkapásaival szemben.<sup>56</sup> Mivel a Turai által megírt betétdarab a dramaturgiai túlrtságnak és a képzavaroknak egészen szélsőséges mértékét és mennyiségét képviseli, Gál kritikája ebben az értelemben elevenbe talál. Ebből a szempontból lényeges kiemelni, hogy az általános művészi tehetség szempontjából könnyen elképzelhető, hogy Gál egészében véve jobb drámaíró, mint Turai, csak alkalmasint az adott helyzetben a körülmények jobban illeszkedtek Turai szerzői attitűdjéhez. Ebből a szempontból tanulságos a Mohácsi-rendezésnek az a dramaturgiai módosítása, mely szerint Gál egy tőle származó aforizma felismerése révén rájön Turai cselére, és ezzel az előadás a két társszerzőt esztétikailag egyenrangúként kezeli. Mindenesetre a drámában, bár a Molnár Ferenc által megírt cselekményben Gál nem jön rá, mi történt valójában, mégis ő segíti hozzá Turait a végső felismerés ki mondásához a szerzőség kapcsán.

GÁL *Turaihoz*. Ne szégyelld azért magad, öregem, mert másképp történt, mint ahogy te gondoltad. Régi dolog, hogy sok jó drámaíró van a világon, de a leg-

jobb drámaíró mégiscsak maga az élet. *Karját nyújtja Turainak.*

TURAI *belekapaszkodik és indul vele*. Már csak azért is, mert nem veled írja a darabjait.<sup>57</sup>

A szerző tehát általánosságban is egy osztott pozíciót jelöl a dráma koncepciójában, ahol a nyelvi teljesítmény nem köthető egyértelműen alkotóhoz vagy alanyhoz, és a színlapon szereplő név a szerző helyén cserélhető. Az a színházi bravúr, amit Turai létrehoz, egy olyan állapotból kiindulva bomlik ki, ahol többek közt ő volt néhány brutális performatív erővel használt mondat áldozata, amikor a falon túli dialógust kellett hallgatnia. Később ugyanezt a nyelvi erőt fordítja azok ellen, akik vele szemben használták, és képes megalkotni ebből egy olyan feltételrendszert, amely esztétikailag szabályozni tudja a személyek közti viszonyokat. Ez a főlény azonban szükségképpen csak átmeneti, mert csak adott helyzetre vonatkozik, és mert a kialakulása és a fenntartása a befogadó legitimációjától függ.

A nyelvi performatív erőnek a viselkedést szabályozó hatása – különösen a Foucault-féle szemléleti kereten belülről tekintve – magától értetődően vet fel hatalmi és morális kérdéseket. A drámának ez az a jelentésrétege, amely a legprovokatívabbnak bizonyult a fogadtatás története során.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Például: „GÁL [...] Azt súgtam neki, hogy ezt a citromhasonlatot ostobának tartom. TURAI Én nagyon jónak tartom. Egy buta gyümölcstenyésztő, aki onnan veszi a hasonlatait, ahol az élete eltelik: a gyümölcssei közül. Ne tanítsd te Sardou-t darabot írni.” Uo., 125.

<sup>56</sup> „GÁL [...] Te, én már egy év óta veszem észre, hogy ijesztően csökkennek a szellemi képességeid. A legutóbbi operettünk is azon bukott meg, hogy lélektant írtál bele. Azonkívül megfigyeltem, hogy beszéd közben a mássalhangzókat folyton összecseréled. Veled baj van. Te költő kezdesz lenni.” Uo., 79.

<sup>57</sup> Uo., 137–138.

<sup>58</sup> Ennek oka lehet egyrészt a mű által képviselt kulturális regiszterrel szemben működő előítélet, hiszen a művészet eredendő magasröptűségét előfeltételező bármely ideológia felől nehéz magyarázni egy olyan alkotás közönségsikerét, amely cselekményében egy házasságtörő affér kétes háttérű elsimításával szórakoztat. Másfelől a szöveg valóban érzékelhető morális kétarcúsága művészet- és morálfelfogáson alapszik, amely nem érthető egy tisztán referenciális olvasat szempontjai felől. A megközelítés persze 1945 után erősödik fel, amikor az elsődleges

Nem nehéz észrevenni, hogy Turai a saját érdekében is dolgozik a házasság és ezzel együtt az elkészült operett megmentésén.<sup>59</sup> Jól követhető a felelősség háritása, a lelkiismeret-furdalás leplezési kísérlete és az ezekből adódó szükségszerűen ironikus attitűd egyrészt Gál felé, másrészt a mentőötlet bejelentése kapcsán a színészek irányában. Az idevonatkozó retorikai jelzésekre utalt is a mostani elemzés a megfelelő passzusoknál. A kétség alapja nyilvánvalóan az, hogy Turai a betétdarabba foglalt dialógus eredeti befejezéséből pontosan tudja, hogy a megcsalás megtörtént, tehát a siker érdekében félre kell vezetnie barátait. S az is világos, hogy a titokkal végül úgy marad magára, hogy Annie-nak és Almádynak legalább van esélye feledni vagy vigaszt lelteni a történet végén.<sup>60</sup> Eddig a pontig a mű követi a vígjáték dramaturgiai konvenciót a huszadik század első harmadából, amely kettős morális olvasatot alakított ki ezekben a szövegekben: egy olyat, amely maradéktalanul megfelel a boldog végkifejlet elvárását és egy olyat, amely ezt legalábbis megkérdőjelezi, esetleg teljesen aláássa. A *Játék a kastélyban* különlegessége, hogy metadramaturgiai okból mindez egy harmadik referenciális réteggel is bővül.

Nemcsak a szerzőség funkciójának kiépülése miatt lényeges Turai életszemléletének esztétizáló jellegét hangsúlyozni, hanem azért is, mert úgy tűnik, számára az emberi viselkedés megítélése elsősorban esztétikai kérdés, egyúttal a mindenkori művészi teljesítmény színvonalának morális értéke van, vagyis végső soron az esztétikum és a morál átjárhatónak vagy felcserélhetőnek bizonyul egymással. A mentőötlet lehetne „szebb”,<sup>61</sup> a két megbírált felvonásvég „rossz”,<sup>62</sup> Ádám szenvedése „csúnya”,<sup>63</sup> Almády végső soron „ordináré”,<sup>64</sup> és bár ezek a metaforák köznyelvi, következetességük mégis feltűnő. Turai számára valóban mentség, hogy hatásos művet írt, hiszen a hatás elsősorban esztétikai természetű. Ha pedig az esztétikumot is bevonjuk a morális jelentésréteg megítélésébe, akkor „[a] hazugság dramaturgiája”<sup>65</sup> helyett egy olyan koncepció kerül elénk, amelyben Turai az igaz és a hamis között megalkotja a lehetségest.<sup>66</sup> A dráma egy olyan szerzőségfelfogást fogalmaz meg, amely tehát implicit módon a művészi hatás és szórakoztatás morális apológiájának tekinthető. Ez a jellegzetesen esztétizáló felfogás nyilván problematizálható, de csak akkor, ha a dramaturgiai megformálás figyelembe vételével történik meg, ami a mű fo-

---

kontextus széthullása felerősíti a kételyeket. Ezen alapul a hatvanas évek diskurzusa a műről, például OSVÁTH, „A Molnár-legenda”, 45. HEGEDŰS, „Molnár Ferenc”, 501.

<sup>59</sup> Az olvasatnak az itteninél részletesebb kifejtését lásd MUNTAG Vince, „A szerző mint morális intézmény avagy egy intrika esztétikája: Összefüggések a *Játék a kastélyban* két értelmezése között”, *Irodalomismeret*, 26, 5. sz. (2015): 32–39, 33–35.

<sup>60</sup> „TURAI Azt tudtam, hogy a végén mindenki gentleman, csak én leszek a gazember. Nem, Annie. Én egy fiatalembert megmentettem sok-sok csúnya szenvedéstől. Én nagyon meg vagyok magammal elégedve.” MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 137.

---

<sup>61</sup> Uo, 67.

<sup>62</sup> Uo, 88–89.

<sup>63</sup> Uo, 137.

<sup>64</sup> Uo, 133.

<sup>65</sup> OSVÁTH, „A Molnár-legenda”, 45.

<sup>66</sup> Vö. „Az elmondottakból az is nyilvánvaló, hogy a költő dolga nem az, hogy olyan dolgokat mondjon, amelyek megtörténtek, hanem hogy olyan dolgokat, amilyenek megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek.” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, fordította RITÓÓK Zsigmond, 51a 36–37 (Budapest, Pannon-Klett, 1997, 45).

gadtatásának döntő hányadára mostanáig nem volt jellemző.<sup>67</sup>

### Bibliográfia

- ABEL, Lionel. *Metatheatre, a New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1966.
- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította RITÓÓK Zsigmond. Budapest, PannonKlett, 1997.
- BALLA Ignác. „Molnár Ferenc bevallja, hogy a »Játék a kastélyban« alapötletét Shakespeare *Hamlet*jéből merítette: »Molnár plágiuma« címmel közölt cikket a *Secolo Illustrato*”, *Színházi Élet* 17, 30. sz. (1927): 6–7.
- BARTHES, Roland. „A szerző halála”. In Roland BARTHES. *A szöveg öröme*. Fordította BARCZY Eszter, 50–55. Budapest: Osiris Kiadó, 1996.
- DARVAS Lili. „Ludas Matyi emlékkönyvébe”. *Ludas Matyi* 27, 27. sz. (1971): 4.
- FOUCAULT, Michel. „Mi a szerző?”. Fordította KICSÁK Lóránt. In Michel FOUCAULT. *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerkesztette SUTYÁK Tibor, 119–146. Debrecen: Latin Betűk, 1999.
- GAJDÓ Tamás. „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei”. In *A modern színház születése*. Szerkesztette P. MÜLLER Péter, 209–247. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004.
- GINTLI Tibor. „Molnár Ferenc”. In *Magyar irodalom*. Főszerkesztő GINTLI Tibor, 837–839. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- GYÖRGYÉY Klára. *Molnár Ferenc*. Fordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2001.
- HEGEDŰS Géza. „Molnár Ferenc”. In HEGEDŰS Géza. *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, 2. kötet, 499–502. Budapest: Trezor Kiadó, 1992. [1976]
- HORNBY, Nick. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- JÁKFAI Magdolna. *Alak, figura, perszonázs*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- JÁKFAI Magdolna. „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei”. In *Ha gitt van, akkor...”: Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*. Szerkesztette BENGÍ László és IMRE Zoltán, 31–44. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.
- KARINTHY Frigyes. „Molnár Ferenc »Játék a kastélyban«-jának kritikáiról és néhány szó általában”. *Nyugat*, 20, 12. sz. (1927): 218–219.
- KÁRPÁTI Aurél. „*Játék a kastélyban*: a Magyar Színház szombati Molnár-bemutatója”. *Pesti Napló*, 1926. nov. 28., 13.
- KÉKESI KUN Árpád. *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.
- KISS Gabriella. „Mohácsi János: *Játék a kastélyban*, 2010”. In *Philther: A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*. Szerkesztette JÁKFAI Magdolna és mások, 2010–, hozzáférés: 2023.01.07, <https://theatron.hu/philther/jatek-a-kastelyban/>.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. „Molnár Ferenc: A testőr”. *Renaissance*, 1, 14. sz. (1910. november 25.): 530–531.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Bevezető”. In KRICSFALUSI Beatrix. *Ellenálló szövegek: A színház nemdramatikus megszakításai*, 7–30. Budapest: Ráció Kiadó, 2015.
- MOLNÁR Erzsébet. *Testvérek voltunk*. Budapest: Magvető Kiadó, 1958.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Játék az alagsorban”. *Népszabadság*, 2000. ápr. 17., 10.
- MOLNÁR Ferenc. *Játék a kastélyban*. Budapest: Franklin Társulat, 1926.

<sup>67</sup> A mű által felmutatott horizont a lehetséges esztétikájának morális következményeire nézvést annyira szokatlan, hogy a hazai ősbemutató fogadtatásának legárnyaltabb változatában is tanulságos zavart okoz. KARINTHY Frigyes, „Molnár Ferenc »Játék a kastélyban«-jának kritikáiról és néhány szó általában”, *Nyugat*, 20, 12. sz. (1927): 218–219.



- MUNTAG Vince. „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról: Benkő Gyula: *Játék a kastélyban, 1961*”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 10–12.
- MUNTAG Vince. „A szerző mint morális intézmény avagy egy intrika esztétikája: Összefüggések a *Játék a kastélyban* két értelmezése között”. *Irodalomismeret*, 26, 5. sz. (2015): 32–39.
- MUNTAG Vince. „Az értelmezés kísértete”. In *„Ha gitt van, akkor...”: Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*. Szerkesztette BENGÍ László és IMRE Zoltán, 45–62. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.
- NAGY György. *Molnár Ferenc a világsiker útján*. Fordította KÁLMÁN Judit. Budapest: Tinta Kiadó, 2001.
- [N. N.]. „»Játék a kastélyban«: A szerző és a hét szereplő a Magyar Színház mai Molnár-újdonságáról”, *Magyar Színpad*, 1926. nov. 1., 1.
- OSVÁTH Béla. „A Molnár-legenda”. *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46.
- PUSKÁS István. „A polgárvilág illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”. *Alföld* 43, 3. sz. (1992): 41–46.
- RITTENBERG, Louis. „Introduction”. In *All Plays of Molnár*. Edited by Louis RITTENBERG, xii. Garden City Publishing Co., 1929.
- SCHÖPFLIN Aladár. „*Játék a kastélyban*: Molnár Ferenc »anekdotája« a Magyar Színházban”. *Nyugat* 19 (1926): 2:971–973.
- VERES András. „Kötéltánc a Niagara fölött. (Széljegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)”. *Kritika* 26, 5. sz. (1997): 30–33.
- VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.  
<https://doi.org/10.4324/9780203131404>.

## E számunk szerzői

**BÁNKI BERTA**, fuvolaművész-tanár, a Magyar Állami Operaház zenekari művésze, a Zeneakadémia Doktori Iskolájának hallgatója és a SZÍKE (Színházi Kreativitás Eszközök) kutatócsoport tagja. Kutatásának középpontjában jelenleg Melis László színházi zenéinek vizsgálata áll.

**BÓKA GÁBOR**, zenekritikus, az operavilag.net szerkesztője, a Szent István Gimnázium tanára. Zenés színházi előadásokról és komolyzenei koncertekről szóló kritikái és tanulmányai többek között a *Muzsika*, a *Jelenkor*, a *Revizor* hasábjain jelennek meg rendszeresen. A MÁO Opera Corpus sajtódíjának, a Müpa Hans Sach-díjának és a Stádium-díjnak is birtokosa.

**BÓKAY ANTAL** (1951), irodalomtörténész, kritikus, egyetemi tanár. Tanulmányait az ELTE-n végezte, majd Pécsen kezdett tanítani a főiskolán, később egyetemen, ahol tanszékvezetőként, dékánhelyettesként és rektorhelyettesként is tevékenykedett. Kutatási területe a modern angol és magyar nyelvű költészet, a jelenkori irodalomelmélet és a pszichoanalízis elmélete-története.

**CASTELLUCCI, ROMEO** (1960), olasz rendező, látvány-, fény- és kosztümtervező, színházi gondolkodó. A bolognai Képzőművészeti Akadémián diplomázott festészet és scenográfia szakon. 1981-ben Claudia Castelluccival és Chiara Guidivel közösen alapították meg szülővárosában, Cesenában a Societas Raffaello Sanzio nevű társulatot. Előadásait egyszerre jellemzi a képi gazdagság és a mélységes humánus. Az összművészeti épülő, gyakran radikális színpadi alkotásait a legnevesebb színházak, operaházak és nemzetközi fesztiválok mutatják be.

**GELESZ HANNAH** (1991), szabadúszó operarendezőként, színházi díszlet- és jelmeztervezőként, vizuális művészként dolgozik nemzetközi (főleg olaszországi) operaprodukciókban. Képzőművész tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, az operarendezőit pedig Olaszországban, a veronai Opera Academy-n folytatta. Kétlaki életet él Budapest és Milánó között.

**GERÉB ZSÓFIA**, prózai színházi és operarendező, 2019 óta a Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin intézményében oktat színészmesterséget operaénekeseknek, illetve 2022-től az NRW Opernstudio színészmesterség oktatásának (Szenischer Unterricht) vezetője.

**HEGYI DÁNIEL TIBOR**, a Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem csembaló szakán szerezte alapszakos diplomáját 2016-ban. A Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán diplomázott 2019-ben. Jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatási területe a zenés színház és az opera, valamint Jeanne d'Arc alakjának megjelenése a színház- és irodalomtörténetben.

**HIEKEL, JÖRN PETER** (1963), zenetudós, a drezdai zeneművészeti főiskola professzora és a zürichi művészeti egyetem zeneesztétika-tanára. Kutatásai elsősorban a 20–21. századi zene egyes irányzatait, jelenségeit és szerzőit érintik. Legújabb könyvei *Helmut Lachemann und seine Zeit* (2023), *ÖFFENTLICH-privat: (Zwischen-)Räume in der Gegenwarts-musik* (szerk., 2020), *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit* (2019), illetve *Klang und Semantik* (szerk., Wolfgang Mendével közösen, 2018) címmel jelentek meg.

**KÉKESI KUN ÁRPÁD** (1972), a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának oktatója, a *Theatron* színháztudományi periodika (1998–) és a Philther-kutatások (2010–) egyik alapítója. Az 1990-es évek közepe óta rendszeresen publikál elméleti és történeti tanulmányokat a magyar és az európai színházról. Kutatásai előterében az ezredforduló színházi folyamatai, a rendezés színházának története, a zenés színház múltja és jelene, különféle formációi, illetve a második világháború utáni magyarországi színháztudomány állnak.

**KOSKY, BARRIE** (1967), ausztrál származású operarendező. Melbourne-ben született, nevelkedett és tanult a helyi egyetem zongora és zenetörténet szakán. 1989-ben kezdett rendezni prózai és zenés színházi előadásokat Ausztráliában, majd Európában, 2001 és 2005 között pedig a Schauspielhaus Wienben dolgozott. 2012 és 2022 között a berlini Komische Oper intendánsa és főrendezője volt, ahol operák mellett operettek és musicaleket is színre vitt. 2014-ben elnyerte az International Opera Awardot az év rendezője kategóriájában, színháza pedig 2015-ben az év társulata díjat. Önéletrajzi könyve idén tavasszal jelent meg az Insel Verlagnál.

**MORABITO SERGIO** (1963), német-olasz dramaturg, rendező. Alkalmazott színháztudományt tanult Gießenben Hans-Thies Lehmannnál, és szakmai gyakorlatát a frankfurti operában végezte. 1993 és 2018 között a Staatsoper Stuttgart dramaturgja (2013-tól fődramaturgja) és rendezője volt, ahol Jossi Wieler rendezővel és Anna Viebrock tervezővel együtt számos komoly szakmai elismerésben részesített operaelőadást vittek színre. Rendszeresen dolgoztak Európa és Észak-Amerika jelentős operaházaiban is, több alkalommal a Salzburger Festspielén. 2020 óta a bécsi operaház fődramaturgja.

**MUNTAG VINCE**, a HUN-REN Magyar Kutatási Hálózat Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, Bécsy Tamás-díjas színháztörténész. Doktori disszertációját 2023-ban védte meg az ELTE-n. Kutatási területe Molnár Ferenc dramatikusan életműve, a dramatikusan szöveg általános létmódja és működése a színházi és az irodalmi határfolyamatban. Publikációi, előadáselemzései, kritikái többek között a *Literatúrában*, a *Színházban* és a *Theatronban* jelennek meg.

**RISI, CLEMENS**, jelenleg a Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg színháztudományi tanszékének vezetője. Erlangeni kinevezése előtt a Freie Universität Berlin adjunktusa (Juniorprofessor) volt az opera és zenés színház szakterületén. Mainzban, Münchenben és Rómában tanult zenetudományt, színháztudományt és üzleti menedzsmentet. 2008 tavaszán a Brown University, 2010 tavaszán a University of Chicago vendégprofesszora volt. Publikációi átfogják az opera és zenés színház történetét a 17. századtól napjainkig, érintik az előadáselemzést, a ritmus és az észlelés problematikáját. Könyvei: *Auf dem Weg zu einem italienischen Musikdrama* (Tutzing, 2004), *Oper in performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen* (Berlin, 2017). Utóbbi 2022-ben angolul is megjelent a Routledge-nél.