

BOLOND Neidhart nejével férje hált!  
 Ha volna itt, ki másra várt,  
 szelídebb szóra s tette tán,  
 bocsássa meg, az én hibám.  
 De hát ki bolond vagy paraszt,  
 nem kell azért még ütni azt.  
 Mondja, mit lát, az esztelen,  
 nem fesztelen, csak meztelen.  
 Farsangkor, persze, más dukál,  
 de játékunknak vége már.  
 „Jövőre tán majd jót mondhatsz”  
 – biztatja jómagát Hans Sachs.

*A fordító utómottója „az Romhányi nótájára”*

BOLOND Van önök közt, ki félsüket?  
 Nincs? – Akkor elnézésüket!

Kroó György

## **BAYREUTH, 1994**

Wagner zenés színházi műveiben – eltekintve a XVIII. századi francia zenés színpadtól és az 1820 körüli német romantikus operától örökölt pantomimikus szimfonikus tablók típusától – semmivel sem szorosabb, szervesebb szöveg, színpad és zene kapcsolata, mint Mozart, Verdi vagy Muszorgszkij operáiban. Szövegíró és zeneszerző perszónaluniója, Wagner kivételesen erőteljes színészi tehetsége és színház-, színpadismerete érdemben semmit sem módosít ezen a tényen. Hogyan egyeztethető össze ez a vélemény a Gesamtkunstwerk fogalmával, amely a Wagner-apológéták mai használatában szöveg, színpad, zene egyedülállóan szoros, organikus kapcsolatára utal?

A Gesamtkunstwerk fogalmát Wagner életében kétszer használta. Egyszer 1849 júliusában A MŰVÉSZET ÉS A FORRADALOM lapjain, az antik dráma hanyatlásával kapcsolatban („*Mint ahogy a közösségi szellem ezer egoisztikus irányzatra hasadt szét, feloldódott mint nagy ösztönzési alkotás a tragédia is azokban a művészi alkotórészekben, amelyeknek a foglalata volt*”), majd néhány hónappal később a Feuerbachnak ajánlott A JÖVŐ MŰALKOTÁSA című írásában, amikor a jövő költőjének feladataként jelölte meg, hogy az a cselekvénynek rendelje alá a három testvérművészetet, a zenét, a nyelvet és a táncot. A Gesamtkunstwerk fogalma ebben a fejtegetésben egyrészt éppúgy jelenti a művészetek együttműködését, mint a közreműködők kollektíváját vagy minden művész

szövetségét (Genossenschaft) – ebben „a cselekvény művészi reprodukálását célzó szenvedélyes törekvésében” a színész is költő lesz. Másrészt utópisztikus jellegű, amennyiben általa a közösségi gondolkodás zsenijére céloz, aki majd megteremti a jövő műalkotását (Gesamtkunstwerk der Zukunft). Ha ezekben az összefüggésekben olvassuk, a Gesamtkunstwerk fogalmából nem következik a zene, szöveg, színpad viszonyának semmiféle új esztétikai vagy dramaturgiai követelménye.

A problémával kapcsolatban gyakran idézett, de ugyancsak félreértett, félremagyarázott fogalom, a zenedráma a műfajjelöléssel kapcsolatos. A Musikdrama kifejezést a Sturm und Drang egyik jeles képviselője, Theodor Mundt használta 1833-ban, KRITISCHE WÄLDER (KRITIKAI BERKEK) című művében, méghozzá a hagyományos operaműfaj szinonimájaként. Wagner hívei és ellenfelei ezzel szemben Wagner LOHENG-RIN utáni műveinek műfajmegjelölésére használták, annak ellenére, hogy Wagner nyomatékosan tiltakozott a szerinte minden értelmet nélkülöző terminus ellen (A „ZENEDRÁMA” ELNEVEZÉSÉRŐL, 1872), s hogy elkerülje a zavart, 1852 és 1882 között írott operáinak műfaját a Bühnenfestspiel, illetve a PARSIFAL esetében a Bühnenweihfestspiel szóval jelölte. A zenedráma szó ma az analízisekben egyes zenés színpadi alkotások esetében a teljes tematikus-motivikus átkomponáltság tényére vonatkozik, és használata nem perdöntő a színpadi, a szövegi, a zenei kifejezés elsőbbsége körül folyó vitában.

Amióta a II. világháború után Wagner unokái új előadói stílust kezdeményeztek a folyamatos Wagner-tradíció s a műhöz való teljes és feltétlen hűség fellegvárában, Bayreuthban, amely mint építészeti létesítmény, mint a szerző tervei szerint megvalósult színház is – akusztikájával, játéktér és nézőtér közvetlen kapcsolatával s a benne akkor mindössze nyolcvan évvel korábban a szerző által betanított, ellenőrzött első előadások emlékével együtt – a világ számára az autentikus, mondhatni a „letzter Hand” akarátát is magában foglaló Wagner-interpretáció letéteményese volt, szakadatlanul folyik a vita a látvány, a színpad szerepéről, funkciójáról, értelméről, jelentéséről Wagner esztétikájában és dramaturgiájában. Az, amiben minden felkészült hozzászóló egyetért, Wagnernek az a mértékadó akarata, többször megfogalmazott meggyőződése, hogy művei az antik görög színház, az antik görög tragédia értelmében színpadi alkotások, mutatis mutandis azt mondhatnánk, hogy nem könyvdramák és nem rádió- vagy hanglezemoperák, tehát hatásuk kizárólag a színpadról érvényesül, a közönséggel való találkozásuk csak „von der Bühne herab” jöhet létre. Interpretáció tárgya lett azonban, hogy mit értett Wagner a színpad fogalmán. A vizuális elem mibenléte ugyanis a legkevésbé körüljárt, végiggondolt, meghatározott eleme a Wort-Ton-Drama műfajesztétikájának és dramaturgiájának. Szöveg, zene és színpad szövetsége, ötvözete, egyesülése más-más értelmű lehet és más-más hierarchiára utal Wagner különböző írásaiban.

Az OPERA ÉS DRÁMA szerzője 1851-ben azt vallja, hogy a zene, amelynek funkciója, hogy a költői szándékot az érzelmek számára megjelenítse, és hogy felvázolja a látható scenikai és gesztikus akció körvonalát – ebben a kompozíciótechnikai értelemben –, a dráma megvalósításának eszköze. Következésképpen a dráma szót itt a fogalom mimikai, scenikai értelmében használja, a dráma lényegét a valóságos, láthatóan cselekvő emberben ismeri fel, a dráma szó helyett ebben a jelentésben él Wagner nemegyszer a Handlung (cselekvény) kifejezéssel. Három évvel később, mint általában vélik, Schopenhauer A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET című művének hatására, Wagner a zenét nevezi meg, mint a dráma szubsztanciáját, ennek megfelelően a cselekvény, a folyamat

belső oldala a zene, az fejezi ki a lényegét, a színpad ezt csak látható megjelenéshez segíti. A zene ebben az összefüggésben Wagner számára esztétikai, metafizikai jellegű: mint az anyaöl éppen azt az „áhitatot” szüli meg, amely a reális látvány jelentőségét lefokozva a külső megjelenítés helyett a belső látomás fokán képes megvalósítani a költői szándékot, azaz a drámát. A Liszt szimfonikus költeményeiről írott 1857-es tanulmányában ismét azt hangsúlyozza, hogy a zenének, ahhoz, hogy létrejöjjön, tehát a kompozíciótechnikai értelmében vett zenének formáló motívumra van szüksége, s ez a Formmotívum nem lehet más, mint a szó (a nyelv) vagy a mimikus, színpadi megjelenítés. Az 1870-es Beethoven-tanulmány írója ugyanebben a szellemben arról értekezik, hogy a voltaképpen művész a színpadi megjelenítő, azaz a színész; az ő számára ad anyagot a költő és a zenész, hogy annak segítségével tegye láthatóvá és átérzhetővé a valóságos emberek drámáját. Am ugyanekkor azt is állítja Wagner, hogy a színpadi cselekvény legbensőbb lényegét a zene oly közvetlen érthetőséggel mondja ki, hogy mihelyt teljesen megtelünk a zenével, noha látóképességünk a cselekvény érzékelésére kevésbé intenzív, a lényegét végül is, anélkül, hogy látnánk, megértjük. Végül 1872-ben a műveire ragasztott zenedráma műfajmegjelölés ellen tiltakozó írásában (A „ZENEDRÁMA” ELNEVEZÉSRŐL) ebben az utóbbi értelemben fogalmazza meg a híressé vált formulát, miszerint az ő drámái nem egyebek, mint a zene láthatóvá lett tettei („*ersichtlich gewordene Taten der Musik*”), s ez nemigen érthető másképp, mint a zene meghatározó szerepének deklarálásaként.

A szót, a nyelvet, a szöveget a maga konkrétságában Wagner sohasem tartotta a „zenedráma” lényegének, annál inkább hangsúlyozta az általa hordozott gondolat jelentőségét, amely viszont, szerinte, az érzelmek által válik megfoghatóvá, amíg azokat a zene és a színpad „mozgatja”. A Wagnernél többször olvasható *Worttonsprache* kifejezés értelmét is leginkább akkor ragadhatjuk meg, amikor a mozdulatok kimondhatatlan nyelvvel azonosítjuk. Így használja az OPERA ÉS DRÁMA szerzője, amikor arról ír, hogy a zenekar a cselekvény drámai mozdulatait fejezi ki. Bizonyosságot azonban mindebből csak abban a tekintetben nyerünk, hogy a dráma szcenikai vetülete vagy rétege hangsúlyosan magában foglalja a gesztusokat is, s hogy a zenekar és a színpad összefüggésének is ez a legfontosabb mozzanata, láncszeme. A Wort-Ton-Drama szóösszetétel harmadik tagja, a színpadi cselekvény az előzőek értelmében – kibékítve, interpretálva a kétféle zenefogalmat, mondhatjuk, hogy – egyszerre születik a zenével, a kettő egymással terhes. Így lehetséges, hogy mint a zeneszerzőnek a TRISZTÁN ÉS IZOLDA befejezése utáni esztendőben írott AJÖVŐ ZENÉJE című esszéje tanúsítja, Wagner a *Handlung* fogalmát nemcsak a látvány, a cselekvény, a színpadi gesztus körében értelmezte, hanem beletartozónak érezte a lelki motiváltság, a lelki folyamatok kifejezését is.

Nem kevésbé zavarbaejtően különböző lehetőségeket kínál a válasz, ha a műfajesztétika mély vizeiről a filológia szárazföldre felé indulva azt a kérdést tesszük fel magunknak, mennyiben szerves tartozéka a mű textusának a partitúrába írott s a színpadi megjelenítésre vonatkozó szerzői utasítás. Lényeges vagy járulékos része-e a műnek? Bonyolítja a kérdést, hogy a „rendező Wagner” keze nyoma nem korlátozódik az életmű első feléből származó partitúrákra. A zenét és a mimikát, a színpadi mozgást és a lélek gesztusait nemcsak A BOLYGÓ HOLLANDI és A TANNHÄUSER szerzője kezeli – kottaként és színpadi utasításként egyaránt – mint elválaszthatatlan egységet, hanem A WALKÜR és A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK alkotója is. Csakhogy a francia melo-dráma és a német romantikus opera pantomimhoz kapcsolódó „leiró” zenekari tétel-

típusainak jelenléte az Auber-, Halévy- és Weber-mintákon nevelkedett fiatal Wagner operáiban a rájuk vonatkozó szerzői színpadi utasításokkal együtt a textusnak a hangmagassághoz és időtartamhoz hasonlóan szó szerint veendő szerves része; sőt feltételezhetően nemcsak a pantomimikus szakaszokra, hanem a hanghordozásra, a színpadi gesztusokra is gondol a zeneszerző, amikor A SZÍNÉSZEKRŐL ÉS ÉNEKESEKRŐL szülő 1872-es értekezésében a TANNHÄUSER-re és A MESTERDALNOKOK-ra egyként vonatkoztatva egyértelműen kijelenti, hogy egy tökéletes drámai előadás számára a partitúra technikailag rögzített modellként szolgál, vagyis, mint Dahlhaus értelmezi: a partitúra a mimikus improvizációt textusként integrálja a műbe. Mégis A NIBELUNG GYŰRŰJÉ-től kezdve a színpad, a *Handlung* vizuális megjelenítése Wagner számára mindinkább a lelki történések, a belső motivációk és összefüggések, mondhatni a gondolatok vizióját jelenti. Elsősorban műveinek konkrét színpadi előadásaival kapcsolatos, nemegyszer kiábrándult nyilatkozatai utalnak a szerzői szándéknak ilyen természetű öninterpretációjára. „Egy túl realiztikus megjelenítés elvonná a főjelenet intimitását”, írja a TRISZTÁN ÉS IZOLDA első felvonásával kapcsolatban Eduard Devrientnek, aki az opera 1861-es, Karlsruhe-ban tervezett előadásának előkészülete idején azon tűnődött, hogyan ábrázolja a tengert és a hajót. A RING bayreuthi bemutatója előtt „a valóban művészi fantázia működéséről és ennek új stílust teremtő lehetőségeiről” álmodozott, s hogy ezt az újat mennyire nem egy illúziószínpad értelmében gondolta, azt a jelmeztervező Doepler professzornak mondott szavai tanúsítják: „itt minden tapasztalattól távol eső kultúrkorszakból való, teljesen személyes folyamatokról van szó, ami tág teret enged a szelleműs kompilációnak és a szabad fantáziának”. Tudjuk, hogy haraggal fogadta a hírt, amely szerint A WALKÜR tűzvarázsjelenetét a Bayreuthban csak jelzett látvány helyett valamilyik operaszínpadon reális effektusként állították színpadra. Dekoratív díszletek, színpadi hatások helyett arra vigyázott, hogy a színpadkép „hallgató háttérként, csendes környezetként” játsszon együtt a dráma többi elemével, legyen minden pillanatban együttműködő alapeleme az előadásnak, s a festészet és a világítás funkcióját abban látta, hogy a színpadi élet szerves tényezőjeként az egészet átszellemítse, álomképpé, álomban látott életté („Zu einem Traumleben”) tegye. Nem Kaulbach, hanem Genelli volt az eszménye, fejtegeti a Wagner-filológus, Westernhagen, vagyis nem a színházi realizmus, hanem egyfajta költői idealizmus alapján gondolt művei színpadára. Abból, ahogy a FAUST színházi előadásának lehetőségéről beszél, kiderül, milyen fontosnak tartotta a színpadi alap egyszerűségét, a modern technika felhasználását, és, főként, mennyire számított „a néző tevékeny képzelőerejére” azon az úton, amelyen Goethe vezeti hősét „égen, földön, poklon át”. Wagner mindenfajta színpadi látványt a zenész szemüvegén keresztül észlelt, számára nem a naturális valóság, hanem soha meg nem élt dolgok „igaz álma” volt a létező. S amikor a PARSIFAL második felvonásának Kundry-jelenetét készítette elő, elégedetlenségében így fakadt ki: „mindenekelőtt a kosztüm- és smink-gondolkodásmódtól iszonyodom. S ha arra gondolok, hogy az olyan figurákat, mint Kundry, be kell bugyolálni, azonnal eszembe jutnak az undorító művészfesztiválok és az, hogy miután létrehoztam a láthatatlan zenekart, ki kellene találnom a láthatatlan színházat is”.

A szavakban rejtőző gondolat ábrázolása az egyik lehetőség a „partitúrába komponált”, esetleg ott szerzői színpadi utasításként is megjelenő látvány mögött, mégis Wagner szellemében történő interpretálására. A másik, ha előbbi gondolatmenetünk nem önkényes olvasata a zeneszerző „költői szándékának”, a látomás megsejtetése, túllépve az illúziószínház realizmusán a „Traumleben” megteremtése felé.

Amíg más világhírű zenei fesztiválok nimbusza és az irántuk megnyilvánuló érdeklődés között az egyensúly inogni látszik, a bayreuthi Festspielhaus előtt hajnaltól éjszakaig tart a *Jegyet kereselek* feliratú papírtáblácskával a kézben, estélyi ruhában vagy éppen rövidnadrágban sétálók megható, különös körmenete. Jegyet, úgy mondják, hatszor kell rendelni, hogy a hetedik évben valóban esélyessé váljék az igénylő: mintha a nagy többség A BOLYGÓ HOLLANDI sorsát élné át: „*Die Frist ist um... und abermals verstrichen sind sieben Jahr...*” („*A határidő lejárt, ismét elmúlt hét esztendő...*”)

Bayreuth mindenekelőtt Wagner zsenijének és művei mintaértékűen magas színvonalú előadásainak köszönheti hírnevét. De oda vonzza a Wagner zenéjére szomjas vándort az a jogos remény és folyamatos tapasztalat is, hogy a zöld dombon a hiteles tradíció és az örök megújulási készség kettős forrásából ihat. Akkor is így van ez, amikor a rendező értelmezése inkább ellenpontozza, mint megerősíti a zene igazát, ahogy az idei TRISZTÁN-előadás példázta számomra, így van akkor is, ha az újragondolás egy rendezői életmű végső summájaként voltaképpen a hagyomány hitelét igazolja, mint a hetvenöt éves Wolfgang Wagner és Sinopoli PARSIFAL-ja esetében történt, s akkor is, ha zenei interpretáció, látvány és rendezés egyaránt friss hallásból, szárnyaló képzeletből, elfogulatlan szemléletből fakad, s új módon döbrent rá a mű régi nagyságára – mint ahogy erről A NIBELUNG GYŰRŰJE Levine-, Kirchner-, Rosalie-féle felújítása győzött meg.

Sikeresnek, sőt a RING 1951 utáni bayreuthi történetében új szemléletet, új korszakot hírlelő interpretációnak érzem ezt a produkciót, az élen James Levine zseniális karmesteri teljesítményével, különleges érzékkel a wagneri hangszerelés és a bayreuthi hangzás iránt, a nagy művészi kifejezőerővel rendelkező, képzeletgazdag Gudrun Müllerrel, művésznevén Rosalie-val, a mindig szellemes, a vizuális fantáziát a zenei képzettársítás menetébe illesztő, nemegyszer csodálatos költői magasságba emelkedő színpadi látvány megteremtőjével és a Levine–Rosalie páros alkotóképeségeit hallatlan fegyellemmel és figyelemmel, intelligens és intenzív színészvezetéssel, kiváló színpadi ritmusérzékkel, valamint világszínházi komédiázókedvvel szolgáló Alfred Kirchnerrel. Ez a nem mindennapi alkotógárda három nemzedéket képvisel: Kirchner, az egykori színész, majd brémai, stuttgarti, bochumi, bécsi, berlini rendező, a JENUFA, a KATONÁK, AZ ÁLARCOSBÁL, legújabbban a HOVANSZINA színpadra állítója a hatvanhoz közeledik, Levine, aki 1982 óta dirigál a Festspielhausban, s aki New York-i RING-ciklusa révén már jó néhány éve a tetralógia mai legkiválóbb karmesterének tekinthető, kereken ötvenéves, Rosalie, Jürgen Rose tanítványa, aki Hamburgban, az IDOMENEO-ban már együtt dolgozott Kirchnerrel, éppen negyvenesztendő.

A RING sorsát Bayreuthban a második világháború utáni újrakezdéstől, 1951-től 1975-ig kerek negyedszázadon át a két Wagner unoka, Wieland és Wolfgang két-két rendezése s az utolsó ciklusban Horst Stein dirigálása határozta meg, majd nagy változásként 1976-tól 1980-ig a hírhedt, majd híres Patrice Chéreau-féle rendezésben játszották, Pierre Boulez vezényletével, Peduzzi színpadképeivel. Átmeneti korszaknak tekinthető Peter Hall és William Dudley rendezői, színpadi koncepciójának érvényesülése Solti György, majd Peter Schneider zenei irányításával. Az utolsó hat év RING-értelmezését az ünnepi játékok vezetője, Wolfgang Wagner 1988-tól 1993-ig bezárólag Harry Kupferre, a zenei irányítást Daniel Barenboimra bízta.

Az idei új produkció, mint mondtam, több tekintetben is korszakváltó. Először is azért, mert a Hans Knappertsbusch- és Lovro von Matačić-féle oroszlánok kihalása

óta – mellesleg Knappertsbusch 1958-ban dirigálta utoljára a RING-et Bayreuthban, Matačić pedig, legalábbis a háború után, sohasem –, ezeknek az óriásoknak a letűnése óta először került a vezénylőpálca a Festspielhausban igazán jelentős és a RING vezénylésére született, ahhoz méltó karmestergéniusz kezébe. Másrészt ez a RING-produkció, továbblépve a bűnbeesés, a világ megmentésére tett kísérletek és a világpusztulás tragédiájának modern-mitologikus interpretációjától, szakított az utolsó két évtized tolmácsolásának ideologikus s a mítoszt aktualizáló, benne üzeneteket felfedező és megfogalmazó rendezői irányzataival, s a világdrama mitikus nagysága mellett felmutatja annak commedia umana természetét is. A kettő együtt, visszaállítva a Wort-Ton-Drama eredeti, a szerzői szándékot tükröző belső egyensúlyát, centrális jelentőséghez juttatja a partitúrát, s a zenébe foglalt drámát érvényesíti a látvány és az akció közegében is, ahogy Wagner kívánta, „*von der Bühne herab*”. Emberközeli és zeneközeli RING ez. A rendezés a színpadon önmagunkat, de nem mai, hanem mindenkori lényünket fedeztetni fel, s a zene hihetetlen karakter- és ötletgazdagságának, kimeríthetetlen harmóniai és hangszerelési színbőségének invencióját transzponálja a vizualitásba, a látvány anyagának, formájának, színének szuggesztív fantáziaképekké való átszellemítésével, újfajta képi-színpadi leitmotívumok teremtésével.

A játéktér, a mindenkori helyszín alapja a glóbusz egy szelete, kivágata, a Wagner unokák korongjának utódjaként enyhén hajló gömbfelület. Rajta eszményien kevés, de frappánsan jellegzetes díszletelem. Egy függőleges helyzetéből kimozdult gigantikus falándsza áll A RAJNA KINCSE második jelenetének középpontjában. Hegye az ég felé, a mindenség vagy egy naprendszer magjára irányul, szinte átszűrva azt. Hatalmas, égbe nyúló, de belülről korhadó kőrisfa A WALKÜR első felvonásának egyetlen díszlete, a feketére festett gömbfelületen Hunding kunyhóját csupán a háttérrel elzáró, túldimenzionált, fényesen csillogó és így a Nibelheimre is emlékeztető választó függöny érzékelteti, ez zuhan a földre villámcsapásszerű hatással a tavasz érkezésének pillanatában. A következő felvonás látványa a geometrikus ég és föld alakzatok távolságát összekötő, az egész színpadi előtéren átívelő vékony, karcsú híd; Wotan a magasból közeledik, Frickával félúton találkozik, Brünnhildéhez szóló monológja közben lassan az alsó szintre ér. A Walkür-sziklán egy rituális kör, egy téglalap alakú fémlemez és egy vitorla alakú kékes pajzs biztosít lenyűgöző környezetet apa és lánya búcsújának és a sárgás-vörös meleg fényt árasztó tűzvarázsnek. Korhoz nem kötődnek ezek a díszletek. Néha természetkép benyomását keltik, néha geometrikusak, máskor álom- vagy fantáziaképre emlékeztetnek. A konkrét formák, sőt tárgyak összhatása, archaikus és modern elemek együttese kelti az absztrakció, a mindenkor, mindenhol, mindenki számára érvényesség benyomását. Ki látott már sellőt, sárkányt, ki járt a Walhallában, a Nibelheimben, kérdezi Rosalie. S elképzeli egy kozmoszt, fantáziájában a zene inspirációjára megpillantja és láthatóvá teszi a mítoszt. E képekben a gyermekrajzok találékonysága, naivitása, tisztasága és az érett művészi alkotóerő rafinériája egyszerre nyilvánul meg.

A matrógalléros, fekete-fehér halásznadrágba és sortba bújt, sildes sapkás sellők egy leginkább propellerhez hasonlítható, ezüstösen fénylő forgó hintán játszanak, s igéző kék háttér előtt kezdenek ki a hüllőre emlékeztető, bőrpáncélját hátizsákként viselő Alberichhel. Az óriások túldimenzionált emberek, totemszerű sárga-fekete pettyes arccal, derékig érő fekete szalmahajjal. A nibelungok Alberich által robottá deformált lények, mozgó, alumíniumfényű csövek. A szivárványhatást a magasból

függő térelválasztó fonalakra aggatott, csodásan megvilágított üvegprizmák hozzák létre, rajtuk keresztül az istenek szemével látjuk a vár aranyló fényszálakból előtűnő konstrukcióját. A walkürök lovaglása nyitott ajtajú repülő szekrények liftkoreográfiája. A világítás hihetetlenül magas színvonalú és költői indíttatású, a technika lélegzet-elállító (a műszaki vezető Gero Zimmermann, a világítás irányítója Manfred Voss). A sárkány először kövületként beleolvad a domboldalba, aztán a zöld erdő szélének egy darabjává hasonul, majd mintha gerince mentén szétnyílna, szörnyeteggé válik, a nyílás most már a szája, vörösen izzik, de lehet barlang is, amelyből Fafner halála után Siegfried a kincset kihozza. Ugyanebben a felvonásban az erdő zöld lombkoronája hol vadonszerűen sűrű, hol lugasszerűen hivatogató, de legcsodálatosabb, amikor száz meg száz levele ernyőként (Schirm) lebeg, neveltjét, Siegfriedet védve. Erre rimel csodaszép ötletként, amikor AZ ISTENEK ALKONYA kopár erdejében Siegfried halála után fejüket lehajtva meggörnyednek a fák. Pókhálós, fekete, alaktalan lények a nornák, porszívócsőre emlékeztető karjukkal tapogatják a sors fonálát.

Aki A RAJNA KINCSE színpadát nézi, talán még túlságosan tarkának, revüszerűen könnyednek érzi ezt a szín- és formagazdagságot, amelynek egyes mozzanatai, például Freia krinolinja, Wotan égszínkéék szoknyája első pillanatban egy divatbemutató atmoszférájával hökkentenek meg. Ám ez a szín- és formanyelv hallatlanul következetes, jellemzi a figurákat, összefüggést teremt közöttük, sőt a zenével együtt a változást, az érzelmi és intellektuális kibontakozást, az érlelődés folyamatát is jelzi „*von der Bühne herab*”. Csak néhány példa. A hebehurgya ifjú Wotan égszínkékje a Frickával és Brünnhildével énekelt Walkür-jelenetekben már sötétkék, s amikor nagy kalapos vándorként lép elénk, a színe fekete: mint ahogy Wotan hangszíne is mélyül, sötétedik a három este során. A matrózgallér a sellők s a walkürök mitológiai rokonságának jelzője. A walkürök kosztümjének piros-feketéje a gibichung harcosok, a Hagenlegények egyenruhájának színeben folytatódik. A földből virágformaként kiemelkedő Erda kékje a SIEGFRIED-ben, a Wotannal való végső összecsapás idején már ezüst-fekete. Van ugyan a zenei karakterrel nem mindenben harmonizáló egy-két vizuális jellemzés is. Az átlátszó abroncsszoknya „elzárja” az utat Freia menekülésének *tragikus* értelmezése elől; Gutruné narancssárga öltözte is megtévesztő AZ ISTENEK ALKONYA első és második felvonásában, mert ő nem csupán kiállítási tárgy, eladó és eladott cicababa. Ám a jelzésrendszer egésze zseniálisan működik, kifejező, érthető, egyszerű és szép.

Végre! Nem ideologikusan igaz, hanem káprázatos, elragadó és megrendítő, mint a zene.

Kirchner, annak ellenére, hogy mind a négy estén elviselni kénytelen a mindenáron Wagner-ellenség-képre vágyó közönségréteg pfujolását (németül ezt a finomabban hangzó *Buh* kiáltásokkal fejezik ki), kiválóan rendezte a tetralógiát. A *commedia umana* szellemében filmszerűen közel hozta az arccokat, szerepet ad a mimikának – s ez rendkívüli változás a szoboralakok galériájára épült RING-interpretációk után. Azt is engedi, hogy a szereplők apróbb gesztusokkal, hangulati elemekkel játsszanak: méghozzá nemcsak a SIEGFRIED meseműfajában és scherzoszerű jeleneteiben, hanem a gibichungok udvarában is vagy akár A RAJNA KINCSE istenvilágában. Donner kezében, miközben Loge elbeszélését hallgatja a semmivel sem kiváltható szerelemről, tavaszról, táncolni kezd a kalapács, és a szerelmes Fasolt kedvesen megveregeti gyilkoló dorongjával Freia hátsó felét. A lírai mozzanatokra is érzékeny ez a színészvezetés. Az egymásra ismert Siegmund és Sieglinde Hunding kunyhójában egymás mellett ülve

lóbálja a lábát. Amikor a férfi kihúzza az apai kardot a kőrisfából, a nő hátulról átöleli, az örökség mindkettőjüké. Emberi kontaktus van Fricka és Wotan között is, és elmondhatatlan szépségű, amikor A WALKÜR utolsó képében Wotan lányától vagy inkább önmaga illúziókkal teli ifjúságától kezd búcsúzni.

Annál sűrűbb lehet a tragédia légköre a világdráma döntő érzelmi, mondhatni filozófiailag is kiteljesedő csúcspontjain. A WALKÜR nagy Wotan-monológjában egy isten közelét érezzük, a Hagen–Alberich-álomjelenet valósággal felizzik az éjszakában, a Brünnhilde–Waltraute-dialógus érzelmi dimenziói a végtelenbe tágulnak, a bűnszövetkezős tragikus aurája szinte perzsel, s a végső megoldásra találó Brünnhilde ebben a rendezésben valóban önmaga és mindenki fölé emelkedve „fordul” egy eposz hősnőjeként az utókor felé.

Veszendőbe alig valami ment. Legfőképpen a SIEGFRIED első felvonásában Mime hallucinációja, a félelem ultramodern zenéjének láttatása. S kérdéses is csupán annyi, hogy vajon AZ IFJÚ SIEGFRIED koncepciója (1850-ben Wagner eredetileg így nevezte a SIEGFRIED című operát) folytatódik-e AZ ISTENEK ALKONYÁ-ban is. Vagyis hogy az, aki a rajnai út csónakjából a gibichung partra ugrik, ugyanaz a kamasz fiú-e még, mint aki a medvét kergette Mime kunyhójában? Rosalie színei jelzik az eltelt időt, Kirchner mintha karakterként állandósítaná az ifjú Siegfried korjellemzőit. De ez a kérdés már összefügg az énekes szereposztással is. Mert valószínűleg Wolfgang Schmidtnek a középfekvésben nem eléggé felhangdús hangszíne, hangkaraktere és óriási játékkészsége inspirálta a rendezőt a növendék Siegfried figurájának állandósítására. Ennek megfelelően indul ki a vizuális megformálás is egy óriás bébi ábrázolásából, de ennek hősi perspektíváját is kérdésessé teszi már a SIEGFRIED első jelenetében, hogy a beszédtonusa különös módon hasonul a nem is oly régen még Siegfriedet éneklő, most Mimét alakító Manfred Jung orgánumához. A harmadik felvonásban, ahol egyébként Kirchner rendezése már nem artikulálja részleteiben a dialógust, Siegfried legfeljebb egy leendő hőstenor reményeiről tud meggyőzni. Igaz, AZ ISTENEK ALKONYA előjátékában már nemesebb és fénylőbb ez a tenor hang, s amikor, a tűzön másodszor áthaladva, Gunthert imitálja, megdöbbenően szuggesztív, sőt a halál perceit betöltő Brünnhilde-émlék felidézésekor megejtően lírai. Ennek ellenére alkatilag és meghatározó mértékben ezen a színpadon is ifjú Siegfried marad.

James Levine tempókarakterei az első perctől az utolsóig a mítosz, az elbeszélés széles mederbe ágyazott hömpölygését érzékeltetik. Hihetetlenül lassú tempókat tud színnel, hangzással, artikulációval, cezúrákkal, intenzív melodikus kifejezéssel hosszú időn át fantasztikus feszültséggel megtölteni. A bayreuthi akusztika ihletése ez, a hely szellemének maradéktalan érvényesülése a mű érdekében. Mögötte végig érezhető az ideálisan pontos, a zene minden összetevőjével, a hangok minden viszonylatával elszámolni tudó, nagyító alatti kottaolvasás végtelen biztonsága és teljessége. Egészen újszerű motivikus artikuláció, hangszín-hierarchia és ritmikus profilkiemelések révén Levine valósággal újrafogalmaz fontos partitúrarészleteket, s a Wagner-stílusban ideálisan felvértezett, páratlan homogeneitással és kifejezéssel rendelkező Festspielhaus Orchester letét szolisztikus mozzanatait egyenesen a legnagyobb zenei előadóművészek csillagos óráinak teljesítményeivel vetekszenek.

Az énekesek kiválasztásában is sikeres a színházvezetés és a karmester munkája. A harminchat szólista, mai vagy jövődő világsztár kiváló teljesítménye közül csak a le-

nyűgöző, szuggesztív alakításokat, megszemélyesítéseket, s azokat is csak felsorolászerűen említhetem. John Tomlinson felejthetetlen WALKÜR-beli Wotanját és SIEGFRIED-beli csodálatos Vándorát, Siegfried Jerusalemban még a Peter Schreier-féle Loge emlékével is versenyezni képes briliáns alakítását, Eric Halfvarson elementáris Fafnerjét és feneketlen mélységű, sötét Hagenjét, Ekkehard Wlaschiha emberszabású Alberichjét, a középpontban a világtörténelmi esemény kisugárzását eszményien érzetető átokjelenettel, Brigitta Svendén titokzatos és bódító hangú Erdáját, Poul Elming egy tömbből faragott Siegmundját, Deborah Polaski az emberi érzések minden húrján játszanó tudó, mégis fenséges, epikus és hangban uralkodó Brünnhildéjét, Falk Struckmann főszerepszerűen átható Guntherjét, Hanna Schwarz minden eddigi általam hallottat felülmúló, az elbeszélést helyenként mágiává fokozó Waltrautéjét, a fenomenális angol–amerikai sellőtercsettet (Sarah Fryer, Jane Turner, Joyce Guyer) és a kanadai–svéd–litván nornahármaszt (Brigitta Svendén, Violeta Urmana, Frances Ginzer), valamint a walkürok oktettjét. Norbert Balatsch kórusáról ezúttal is csak szuperlatívuszokban lehet beszélni.

Bayreuth ezzel a RING-produkcióval érdemben újított, az európai kultúra egyik legnagyobb műalkotására vetett friss fényt. Az én élményem bizonyos tekintetben ahhoz a felfedezéshez hasonlítható, amit akkor éreztem, amikor először hallottam Haydn–Mozart-zongoraszonátát fortepianón. S a tetralógia végén, amikor a földi máglya tüzét már maga alá temette a víz, a magasban láthatóvá vált a Walhallát elpusztító lángok terjedő, gomolygó háncsszövetneke, s utolsó képként, a Desz-dúr téma kíséretéül a Bayreuthba zarándokló az üres játékteret látja a kozmonauták szemével kékes ködben derengeni, nemcsak a világ, hanem az előadó-művészet jövőjét illetően is remény töltheti el.

Batár Attila

## AZ IDŐ MINT TERVEZŐ

### Mölker Steig, egy „jelentéktelen” utca

A Mölker Steiget véletlenül fedezzük fel; egy bécsi háztömb belső utcája. Útikalauzok nem vezetnek el hozzá, építészeti szakkönyvek nem jegyzik, nem szabadtéri múzeum, útja nem a „szépség” diadala, s mégis, végigjárva meglepetéssel vesszük tudomásul, hogy a nem „szép”, „jelentéktelen” térsorozat milyen komplex emberi rezonanciákat vált ki. Ez a paradoxon figyelmet érdemel. Mi lehet az oka ennek a hatásnak?

A Mölker Steiget magába foglaló háztömb az első látásra – a Hofburgból kiinduló Herrengasse, majd Schottengasse útvonalán végigsétálva – a többi bécsi háztömbhöz hasonlóan tűnik. A sétálóra a múlt századból való tekintélyes, öt-hat szintes bérházak tekintenek le. Eltérést csak a tömb közepénél fedezünk fel, ahol egy trapéz alakú tér feszül a házak közé. A trapéz összetartó oldalainak a végén lépcső vezet fel, látszólag