

KOLTAI TAMÁS

A hűség paradoxona

■ SALZBURG, BAYREUTH ■

Azokon a szerencsés tájakon, ahol az operaházak nem operamúzeumokként működnek, evidencia a klasszikusok aktualitása. A két szomszédvár, Salzburg és Bayreuth jelenleg nem kegyhelyek, ahol Vesta-szüzeknek öltözött doktriner várvédők őrzik „a hagyomány szent lángját”, hanem életerős teremtő műhelyek, melyekben legalább olyan radikálisan gondolják végig a művészi alkotás folyamatát, mint Mozart és Wagner, a szellemi „alapító atyák” tették, mielőtt emblémává váltak volna. A hűség fogalmát errefelé nem óvodás szinten élik át. Ezt Salzburgban három, Bayreuthban egy bemutatón láttam igazolva az idén; történetesen olyan előadásokon, melyekben a hűség nemcsak az „eredeti műhöz” való viszony értelmében válhat az elemzés tárgyává, hanem valamilyen formában az egyes darabok immanens tartalmához – a szerelmi és a hatalmi odaadás problematikájához – is kapcsolódik.

CSÁBÍTÁS/SZÖKTETÉS (SALZBURG)

A Szöktetés a szerájából kerül legmesszebb a hagyománytól; sokak szerint kimeríti a botrány fogalmát. Kétségtelen, hogy kommerciális értelemben a darab alapelemeiből – szerelem és házasság, orientalizmus – keveset kapunk. Szó sincs keleti meséről, egyáltalán meséről, inkább valami utazásról az álom vagy a tudattalan mélyére, ahol egy férfi – Belmonte – átéli az életre szóló elkötelezettség, köznapi szóval szerelem vagy házasság (s persze a „mellékhatások”, úgymint hűtlenség, féltékenység stb.) traumáját. (A Traum közel áll a traumához, mondja a rendező, Stefan Herheim.) Az előadás esküvői képzettségét, amelynek – mint látni fogjuk – alapvető motivikai szerepe lesz, az alkotás és a magánélet összekapcsolása serkenti: Mozart és Konstanze Weber házasságára néhány héttel a Szöktetés bemutatója után került sor. Egy nőszülő fiatalember, amolyan reményekkel és kétségekkel küzdő típus áll előtünk. Apropó, szöktetés: az *Entführung/Verführung* csekély különbsége miatt – a korabeli nyelvben a két szó jelentése annyira közel állt egymáshoz, hogy a plakátok valamelyikén az utóbbi szerepelt – a csábítás mint

egyenrangú képzettség jelenik meg az előadásban. Sőt, már előtte, a „nyitányban” is, mely gyönyöröző gyermekkacajjal indul, majd paradicsomi és természeti képek kísérik a zenét. Utóbbiak a róza és a csalógány szerelmének keleti meséjére utalnak (bár a csalógányt egy szimpla méh helyettesíti); ez az eltérő világok találkozásának lehetetlenségéről szóló metafora. A nyitány végén beszalad egy meztelen fiú és lány, menyasszonyi-vőlegényi ruhát kapnak magukra, ők lesznek Belmonte és Konstanze. Nyomukban hasonlóan öltözött párok lepik el a színpadot – tömeges esküvő kezdődik.

Nyilvánvaló a rendezői intonáció metaforikus szándéka. Az alapkonfliktus – a szerelmi beteljesülés a kétségek és akadályok, valamint a partnerek közötti kulturális távolság legyőzésével – a végtelen számú párok révén tükörszerűen megsokszorozódik, és képletes tartalommal telítődik. Belmonte dadogó prózáját, mely az elbizonytalanodás jele, a vőlegények kara visszhangozza. „Hier soll ich dich denn sehen”, itt kell, hogy meglássalak, éneklé Belmonte, és ez az itt nem pittoreszk keleti szeráj, amelyben semmi sem hasonlít az e néven ismert intézmények tényleges működésére, hanem a házasságnak – ha tetszik: együttélésnek – nevezett ismeretlen misztérium, melyet Mozart messze a librettó és a *Singspiel* korlátozott lehetőségein túl ábrázolt. E tény fölismerése jogosította föl a rendezőt a török kulissza, a divatbemutató – az egész felszínes külső történet – száműzésére, a belső történet elmélyítésére.

Eltűnnek a játék megszokott személyi és tárgyi rekvizitumai, eltűnik maga „Ozmin” és „Szelim basa” is; előbbi az ösztönös, vad, irracionális, de végső soron a háztartáshoz szelídíthető férfiasság testi valóját ölti föl, utóbbi (akiről Fodor Géza egykor azt írta, hogy alakja tautologikus, ezért fölösleges) sehol sincs jelen, és mindenhol jelen van mint „az igazság és az erény győzelméért” (Fodor) felelős, fölvilágosodott *deus ex machina*, aki/ amely képtelen megoldani a közvetlen emberi konfliktusokat. Ha megértjük, hogy a szöktetés/csábítás a mozarti zenei ábrázolás legmélyén nem egy egzotikus környezetben játszódó édes-bús szabadtóopera daljátékos furfangját jelenti, hanem az emberi élet teljességének átmentését a szerelemben, akkor nincs okunk fönnakadni a *traumatikus álom zaklatásai*ként fölfogott cselekményen. Ami nem zárja ki a sokat emlegetett „derűs mesét”, csupán elhozza a mindennapi életszféra közvetlen közelébe. Mintha azt a végtelenül egyszerű, majdnem primitív kérdést tenné föl, hogy lehet-e boldogság a banalitás tengerén.

És most tessék szörnyülködni. „Ozmin” az eskető pap reverendájából „kiugrott” kopasz őrző-védő típus. A népfrosos házasságkötés ajándékdobozából egy teljes konyhát csomagolnak ki. Az esküvői párok további tükröződései: tortai marcipánból, gyerekszeplőkölből és marionettből készült vőlegények-menyasszonyok. Belmonte terhes, szoptató és óvodás csemetés anyukaként vizionálja maga elé Konstanzét. Ozmin és Blonde („a szőke nő”, aki a „gyöngédséggel és hízlegéssel” megnyerendő férfiról énekelvén csicsérgés helyett zokogásban tör ki) aktfénykép-kötényben, egy shakespeare-i fordított „boszorkányszelídítési” kísérlet résztvevőiként konyhai műveletek közben abszolválják (a rendező szerint) a darab valódi, tökéletesen harmonikus szerelmi duettjét. És így tovább. Ami ötletbörzének látszik – pillanatonként történik valami, a színpad szüntelen átalakulásban van, mozognak, lebegnek, hullámoznak a vetített montázsokkal, fényváltásokkal flexibilisített s a főszereplők tervezte otthont makettben is megismétlő falak –, az a díszlet- és jelmeztervező Gottfried Pilz képi fogalmazásának bravúrja. A vérmes Ozmin „öldöklő” indulatából az elhullott párok vörös szalagokat fröccsentenek elő. Repülő szőnyeg szállítja Belmontét és Konstanzét. A kispolgári náasztól a music hallig röppen a vizuális fantázia.

Mindez henyén posztmodernnek nevezhető reflexív játékosággal történik. Az előadás kétszer kezdődik el, „tévedésből” kétszer oltják ki a nézőtéri fényeket, szünet előtt Pedrillo elszakítja a vasalószinórt (a színpadon sötét, a nézőtéren világos lesz), szünet után nem jön a karmester stb. A közönség intoleráns töredéke zúgolódní kezd – nincs telt ház! –, ami rasszistagyanús beszólásokban kulminál, mikor a kijátszott Ozmin a végkifejlet előtt angol nyelven megtagadja a cselekmény folytatását. Ezt megelőzően a kispolgári



Diana Damrau (Blonde) és Peter Rose (Ozmin) a *Szöktetés a szerájból* előadásában

kényelemmel berendezett lakás tévédobozából lépett ki (az otthonteremtés a festőbrigáddá alakult szereplőgárda műve), hogy – a basa „szerepében” – marionettzinórra fűzze Pedrillót és Blondét, így állva bosszút a librettó „a te apád gyűlölte az én apámat” típusú, „muzulmánellenes” előtörténetéért. A gyaníthatóan xenofób nézőtéri kisebbség csillapulta után egy vállrándítással végül mégiscsak sor kerül a föloldó fináléra, melyben visszaáll a kezdő tömeges esküvői kép – az újra reverendát öltött Ozmin dühöngő vokális kirohanása közben osztja szapora áldását –, csak a záró janicsárzenére „bepörgő” házasulandók jelzik, hogy a rossz álom zaklatása bármikor újramezhető.

Pszepidotörök fabula helyett a szerelmi kozmosz ontológiai vizsgálata. Elemzők plejádja igazolva láthatja a mozarti géniuszt. Konstanze (Iride Martinez) vitatott *opera seria*-áriái különböző fénytörésben – mint férfitölt, primadonnát, Madonnát és a szerelmi misztérium önkínzó szenvedélyű kutatóját – mutatják a darab hősnőjét. Ozmin (Peter Rose) alakja nem nélkülözi a konyhai tűzhelyhez domesztikált démoni ösztön tragikus felhangját. Pedrillo (Dietmar Kerschbaum) és Blonde (Diana Damrau) a kispolgári nász nyertesei és vesztesei egyszerre. Maga Belmonte (Jonas Kaufmann) mintegy a személyes terepe a szerelem összes kétségének és reményének. Az ifjú, csinos és tehetséges énekesek játékkultúrája és hangkapacitása lehetővé teszi, hogy látszólagos könnyedséggel teljesítsék a rendező és a karmester – Ivor Bolton – instrukcióit, amelyek sokszorosan meghaladják az általunk ismert operai normákat. Ez a németes teoretizálással alátámasztott, nagy masinériával szcenikai trükköket sorjáztató előadás végső soron olyan egyszerűnek, természetesnek és könnyednek látszik, amilyenek Mozart operáit – a *Singspiel* derűjén átsugárzó kozmikus jelentésével – látnunk kell, bármilyen ritkán részeseülünk is e kiváltságban.

TITUS, A KEGYES ZSARNOK (SALZBURG)

A *Titus kegyelme* című késői Mozartban is az érzelmek zűrzavara uralkodik. A szerelmi hűséget jelentős mértékben árnyalja az alattvalói hűség. A nősülni kívánó császár választásai rendre rosszul sülnek el: hol az államérdeket, hol bizalmasai privát szféráját sértik. Barátja, Sextus merő lojalitásból eltitkolja, hogy a kiválasztottak egyike, húga, Servilia mást szeret. Egy másik nő, Vitellia, aki mellelleg trónigénylő is, rossz ritmusér-

zékkel hezitál császárnéi esélye és a császár elleni puccs terve között; végül az utóbbit választja, s az öbelé szerelmes Sextust bizza meg a merénylet végrehajtásával, akinek így döntenie kell a kétirányú hűség, illetve a szeretet/szerelem között. A merénylet kudarcot vall, Sextusra mégis halál várna, ha a felbújtó Vitellia nem kapna ösztönös rohamot, és nem valla-na be mindent. A mögöttes szerelmi kapcsolatok is kiderülnek, de Titus mindenkinek megbocsát.

Ahogy a *Szöktetés*ben a basa, a *Titus*ban a császár viselkedik fölöttes énként, aki mint holmi dramaturgiai *deus ex machina* a hősök személyes életproblémáit helyettük oldja meg. Ez azonban nem megy. A mai gondolkodás a korai, derűs *Singspiel*ben is visszavonja ezt a könnyű megoldást; elgondolható, hogyan kezeli akkor *A varázsfuvola*, a felvilágosodás és humanizmus diadalát megéneklő optimista opera „sötét párjaként” értelmezett – vele azonos időben keletkezett – késői *Titust*. Természetesen a felvilágosodás végjátékaként, az értékvesztés, a szellemi kiüresedés, az eszmenélküliség reprezentatív darabjaként. Ami mégiscsak furcsa egy rendelésre – II. Lipót megkoronázására –, a nagy francia forradalom évében készült *hódolati* operától.

Nem az első, nem is az utolsó eset a művészettörténetben, hogy a megrendelő ha-



A Titus kegyelme a Felsenreitschulében

talom nem az önmagáról kialakított képet látja viszont egy múalkotásban (ha egyáltalán képes bármit meglátni benne). Kétség sem fér hozzá, hogy Titus többszörös s többszörösen devalvált „kegyelme” egy bizonytalan, narcista, fájdalmában szépelgő uralkodót leplez le, akinek a viselkedése tovább züllesztzi az amúgy is atomizált, elidegenedett viszonyokat, és a sajátjával együtt további monumentális magányokat képez környezetében. A tavalyi *Don Giovanni*-ban bevált alkotópáros, Nikolaus Harnoncourt és Martin Kušej ebből az alaphelyzetből indul ki. Harnoncourt tiltakozik az ellen, hogy a *Titust* közös nevezőre hozzák Mozart korai *opera seriái*val, sőt magával az e néven nevezett operatípussal, amely búcsúzik, hogy helyet adjon az újnak, a XIX. századnak. A karmester több zenei példát hoz álláspontjának alátámasztására, többek között a *da capo* áriatípus jelentős megrövidítését (Servilia egyik, kétperces áriája rövidebb, mint bármelyik Mozart-operária, beleértve Barberinát a *Figaróból*). Szemléletes pillanata a „váltásnak”, múlt és jövő találkozásának egy tipikusan barokk, *maestoso* tempójú kórus, melyet Vitellia rondója követ, s ez utóbbi úgy zárul le, hogy ne lehessen utána tapsolni. Ilyesmi az *opera seriáiban* nem fordulhat elő, ez már új hang, a romantika hangja. A *Titus* Harnoncourt szerint „az emberek egymáshoz való viszonyának törékenységéről, a szerelem/szeretet eltévelyedéseiről szóló” modern *pszichodráma*, melynek – mint Mozart minden operájának – szomorú a végkicsengése, nem utolsósorban a címszereplő kontraproduktív, „penetráns jósága” miatt.

Ehhez teszi hozzá Kušej a magáét, egy filozófus-szociológus honfitársa tanulmányának segítségével visszanyúlva egészen a keresztény Isten-képhez, mondván, ahogy Isten fölment bennünket az eredendő bűn alól, kvázi magára vállalja azt helyettünk, és ezáltal örökre a hitelezőivé válunk, a folytonos császári megbocsátás, „a kegyelem nevetségesen obszcén túlsúlya” is úgy működik Mozart *Titus*-operájában, mint az „isteni szuperego-ügynökség”; a kegyelemmel járó fölmentés az alattvalók megláncolásának is egy hata-

lom gyakorlásának leghatékonyabb eleme. A bizonytalan, illegitim Titus a halmozott kegyelemmel tökéletesen elviselhetetlen uralmat teremt: kiszolgáltatottá teszi népét. Legalábbis ezt mondja az előadás.

A Felsenreitschule sziklába vájt, széles színpadának kazettái elé a tervező Jens Kilian belső lépcsők, liftaknak és szögletes, félig kész lakóhelyiségek rendszerét állította, amitől az „antik palota” olyan, mint egy épülőfélben lévő, elegáns szalagház keresztmetszete. Ez kiemeli a labirintusban elveszette kóborló szereplők magányát. Az előadás kezdetén Titus – deréktól lefelé „antikizált”, merev drapériában – az épület földszintjén kialakított klasszicista teremben ül, tábori ágyon. A terem váratlanul műzeummmá alakul, a betóduló turisták körülfényképezik a „szoborrá vált” császárt, mellé ülnek az ágyra, hétköznapivá degradálják a római nagyságot. Kušej az anakronizmussal feszültséget teremt múlt és jelen között. A modern eszközökkel felszerelt kreclik – Sextus és Vitellia erotikus kettőse egy fürdőszobában, a mosdókagyló igénybevételével zajlik – az egyén és a tömeg atomizáltságát hangsúlyozzák. A kar mint honpolgárok sűrű masszája egy Brecht- vagy Dürrenmatt-dramából merészkedik elő az ajtók mögül. A puccs utáni sűrű füstben – hatalmas robbanással kísért terrorista merényletről van szó – lappangó, ritualizált rémülettel eltelve bújnak össze az emberek, nyoma sincs a hagyományos „kórusfelállásnak”. („Mozart talán legnagyobb újítása az első felvonás fináléja, amely nem az égő Capitoliumot festi le, hanem a szemtanúk döbbsé reakcióját”, írja John W. Freeman.) A legvégén ismét megjelennek azok a fehér kismadrágos fiúcskák, akik az előadást nyitották. Most a szüleik vetköztetik le őket – minden „szobában” háromtagú család helyezkedik el, konyhai asztalt és hokedlit hoznak magukkal –, elfektetett testük fölött dermedt mosollyal jelezve, hogy készek a szakrális emberáldozatra. Odalent a teremben ezzel egyidejűleg reménytelenül elszigetelten szoronganak a „kegyelemben” részesített, a császárt is beleértve magányos főszereplők.

Az énekesek fiatalok. A „nadrágszerepek” természetesen hatnak – annak idején volt közülük, amelyet Mozart kasztrált művészre írt, de a premieren kontraalt énekelte, vagy tenornak szánt, ám kasztráltak jutott –, ámulhatunk, hol iskoláztak ezek a gesztus nélküli hathatós jelenléttel fölruházott tehetségek. Vesselina Kasarova (Sextus) a tartással viselt lelki skizofrénia mintája. Dorothea Röschmann kicsit kívül hordja az előszeretettel vetkőző Vitellia vérmességét, de enélkül nehezen hitelesítené a fürdőszobai aktus különféle pozitúráiban énekel szólam mögöttes indítékainak összetettségét. Barbara Bonney (Servilia) poétikus lányként, Elina Garanca (Annius) bánatos ifjúként meggyőző. Michael Schade kifinomult narcista Titusa a szeretetreméltóság destruktív szörnyetege. A tűzvéstől elfeketedett, félig kész falak között hálás alattvalóként álldigáló emberek, akiknek pszichéjébe „a hatalom visszavonhatatlanul beírta magát” (Kušej), mosolygrimaszba merevült tekintettel bámulnak ránk.

HOFFMANN MÚZSÁJA (SALZBURG)

Alfred Einstein egy tanulmányában rég elföldelt kulturális réteg relikviájának nevezi a XVIII. század végi *opera seriát*, amit nem Mozartnak, hanem Spontininak, Meyerbeernek és a francia nagyoperának kellett átalakítania. Offenbach műve, a *Hoffmann meséi* ugyan nem francia „nagyopera” – inkább *opéra-comique*, de szerencsésebb a műfajilag meghatározhatatlan unikumok közé sorolni –, viszont tagadhatatlanul új dramaturgiai dimenziót nyit az operai narratíva előtt, amennyiben a központi hőst a történet el-

beszélőjévé teszi. Konvencionális értelemben a darab a női ideál utáni hajsza romantikus modelljének tekinthető. A hűség fogalma ebben a közegben – fantasztikum és realitás között – eleve relatív. A narratíva három nőalakja, a baba, a művész és a kurtizán – *pro memoria*: E. T. A. Hoffmann novelláinak földolgozásáról van szó – nem „valóságos személyek”, hanem a költő vágykergető idealizmusának megtestesítői.

A *Hoffmann meséi* befejezetlen torzó; előadásának szuverén lehetőségei és lehetetlenségei nyitottságából fakadnak. A salzburgi karmester, Kent Nagano és a színészből az elmúlt évtizedben kapós operarendezővé avanszált David McVicar az elmúlt néhány évtizedben föllelt anyagokkal egészítette ki az úgynevezett Choudens-kiadás legutolsó, 1907-es változatát. Elemzésük sarkpontja a megerősített elő- és utójáték, mely a produkció szellemi és dramaturgiai keretét szolgál. Ebben meghatározó szerephez jut a Múzsza alakja, aki nem egyszerűen a Hoffmann-t a történetekben elbeszél szerelmi vagy inkább életkudarcból virtuálisan kimentő, az összeomlott költőt – kizárólag a közönség tájékoztatására – a Parnasszus vigaszdíjában részesítő ködkép. Épp ellenkezőleg, az előadás Múzsája az egyetlen valóságos nő. Szemben a három történet nőalakjaival (ők Hoffmann múltjának a költői képzelet önfelmentő logikájával átszínezett teremtményei), sőt a keretjáték Stelájával is, aki ténylegesen létezni látszik – őt várják az opera teljes játékidéje alatt, s a végén meg is érkezik –, noha csak a korábbi kudarcok „tapasztalataiból” összevont, az ideálról képzelgetett fantom. A Múzsza viszont – itt az előadásban – a hús-vér nő (feleség?, szerető?, modell?), akivel Hoffmann megosztja az ágyát és az életét, aki írásra ösztönzi, és italt ad neki, aki fenntartás nélkül sze-

Angelika Kirschlager (A Múzsza/Miklós) és Neil Schicoff (Hoffmann) a Hoffmann meséiben



reti, ápolja és óvja az önpusztítás végzetes következményeitől. Ez csak úgy lehetséges, hogy kalandjaiban is vele van, vagyis azonos a Nicklausse (magyarul Miklós) nevű szereplővel – „nadrágszerep”, mezzoszopránra van írva –, és elkíséri (a színlap szerint „barátját”) a három kudarctörténetben. A háromszög tehát – a rendező szerint – nem úgy működik a *Hoffmann meséi*-ben, ahogy megszoktuk, nem két férfi (a költő és különböző alakokban megjelenő „rossz szelleme”) rivalizál egy-egy nőért, a „mesék” Olympiájáért, Antoniájáért és Giuliettájáért, hanem két nő (egy halandó valódi és egy öröknek képzelgett) harcol egyetlen férfiért. Vagy inkább a lelkéért.

Hoffmann esetében arról a romantikus rögeszméről van szó, amely a nőt a férfi tönkrevetőjének vagy megváltójának tartja. McVicar számos világirodalmi példát hoz föl annak igazolására, hogy éterikus költők ideáljaink letéteményeseinek tekintettek feleségüket, de elvárták, hogy vezesse a háztartást, és gondozza a gyerekeket, mialatt ők italban, drogban vagy más nőkben keresik az eszményt. A Grosses Festspielhaus előadásában Hoffmann öregedő, idült alkoholista és drogfüggő; kétszer is a nyílt színen adja be magának a heroint. A cselekmény az otthonában játszódik, amint a Stella-történetet írja; így a Luther-kocsmá és a Stella-történethez kapcsolódó, annak előzményeiként értelmezett három korábbi epizód helyszínei is írói munkásságának részei, a képzelet szülöttei: „beúsznak a képbe”, mint a kocsmasztal, a természet-tudományi szertár, a művészetek háza vagy a velencei gondola (az utóbbi egyenesen a kandalló nyílásából). Az alkotófolyamatot az egyes felvonások középpontjában jelentős halom kéziratpapír fölött kotló költő jelzi. A Múza hálóingre-mezitlábra kapja föl – épp csak jelzészzerűen – a köpenyt-kalapot, hogy „Miklósként” belépjen a történetekbe, és időnként visszalépjen belőlük a szét-esni készülő művész mellé. Hányszor láttuk és láthatjuk ma is a „múzsák” hasonló mentőakcióit, hogy visszarántsák a szakadék szélére került tehetségeket!

A produkció vizuálisan pazar. A díszlet- és jelmeztervező Tanya McCallin álomszerű könnyedséggel úsztatja be a romantikus építészlet egykor elegáns, lepusztult hodályába az egyes képeknek megfelelő szcenikai elemeket. A monumentálisan szürreális látvány – az Antonia-képben az enteriőr közepére állított hatalmas, kiszáradt fa ágán hegedűk lógnak – a tömegmozgatás dinamikájától nyeri el végső, szemképráztató formáját.

A szólisták különböző korosztályból kerülnek ki. Neil Schiffofnak Hoffmannként dramaturgiai mentsége van rá, hogy kissé elhasznált legyen; viszonylag megkímélt hangon és az önpusztítás keserű démoniasságával énekel. A szuggesztív Ruggiero Raimondi vokálisan már nem egészen intakt a négy bariton alteregó statikus szerepében. Waltraud Meier még mindig illúziókeltő Giuletta, legalábbis abból a távolságból, ahol ültem. Krassimira Stoyanova Antoniájában (a szerep szerint is) lobog az éneklés szenvedélye. A nálunk kedvencé vált szlovák Ljubica Vargicová kirobbanó sikert arat; kecses trampliként fölényes technikával győzi Olympia bábszerű mozgását és kényes koloratúráit. A Múza (és Miklós) máskor elhanyagolható epizódjából Angelika Kirschlager ragyogó főszerepet csinál. Gondoskodó asszonyisága, erotikus kisugárzása az előjáték és három felvonás után is észrevétlen marad Hoffmann számára, sőt a teljesen kikészült költő a Giuletta-jelenet után (amit természetesen a megfelelő helyén, harmadikként játszának) szemét módon a nő szájába tömi az elkészült kézirat-tömeget, és ráveti magát a belépő, személytelenné satírozott Stellára (Ursula Pfitzner). Ez az a pillanat, amikor a megalázott nő kilép a „Múza” szerepéből, és gunyorosan a költő szemébe vágja a máskor fennkölt hangzó meghívást a Parnasszusra, ami most körülbelül annyit jelent, hogy „tudod mit, legyen tied a halhatatlanság”. Hoffmann fejében először és utójára fény gyullad, térdre esik, átkarolná a lányt, de az fellöki

és kirohan. eltűnik a kulissza-staffázs: Hoffmann a fináléban adja be magának a második heroinadagot.

DOPPELGÄNGER HOLLANDI (BAYREUTH)

Elképzelhető-e szín pompásabb megvalósulása a romantikus operában a nő mint megváltó témának Wagner művénél, *A bolygó Hollandinál*? Ráadásul épp azon a ponton, a *Rienzi* komponálása után, amikor Wagner szabadulni akar a Spontini-áriák melizmáinak (cifrázatainak) bevallott hatásától, és meghirdeti a francia nagyoperától való elrugaszkodás szándékát? („Van benne melegség – akár egy trágyadombban”, nyilatkozott a gonosz germán a *Hoffmann meséi* zenéjéről.) A *Hollandi* tipikus átmenet a nagyopera és a wagneri zenés dráma között; menekülés a színpadi látványosságtól és az „ariaoperától” a muzikalitás és teatralitás szerves egyesítése, az át komponált zenedráma irányába. És ugyanúgy megjelenik benne a valóságfölötti, az irracionális, a fantasztikus, mint – mondjuk – E. T. A. Hoffmann-nál. A német romantika – Hans Mayer szerint – „hanyatlás” és „utópia” keveréke, melyben a világfájdalom (*Weltschmerz*) ellentételezéseként a valóságfölötti áll mint a jobb jövő iránti halvány, utópikus vágy kifejezése. Ez a kontraszt jelenik meg *A bolygó Hollandi*-ban. A *Hollandi* halál felé törekvő alakja a múltban gyökerezik, míg Senta, aki ki akar lépni az Erikhez fűződő üres kapcsolatból, hogy szerelmével és hűségével megváltsa a Hollandit, a jövő szimbóluma. Közös céljuk, a megváltás mégsem egyesítheti őket, mert az egyik a halálra, a másik az életre irányul. Az életben azonban a materiális, gazdasági érdekek érvényesülnek – ezeket Senta apja, Daland képviseli –, ekképpen a két főszereplő sorsa a romantikus művészetnek azt a sajátosságát reprezentálja, hogy hiábavaló egy értékeket egyesítő „föltötes személyiség” keresése, amely levészheti a félelmet az elvesztettségtől és elhagyatottságtól. A hanyatlás és utópia ellentmondása feloldhatatlan, az utóbbi nem más, mint vágykép, és az álomból fölébredve rájövünk, hogy nincs menekvés. Vagy ha mégis, akkor csak a transzcendencia – a halál – árán. Ezt a lényegében Hans Mayer-i gondolatot valószínűleg meg a hetvenes években Harry Kupfer zseniális bayreuthi rendezése, melyben a *Hollandit* efféle megváltó föltötes személyiségként önmagának fantáziáló Senta az álomból a valóságra ébredve öngyilkosságot követett el. Végbement a transzcendens megváltás, noha „féloldalasra” sikerült, hiszen a *Hollandinak* nem volt saját sorsa, ő eleve a transzcendenciaiban létezett.

Claus Guth új rendezése a transzcendencia lehetőségét is megtagadja. Ugyanúgy Senta képzelete teremti meg a *Hollandi* alakját, csak hogy nem egy utópikus, fantomizált vágy monumentális, „pozitív” víziójáról van szó, hanem merő szorongásról. Az álom (*Traum*) most még egyértelműbben traumatikus, mint volt a *Szöketés*-nél, anélkül, hogy bármilyen jele volna a traumának. Sőt, az élmény a föltehetően harmonikus gyermekkorból indult, mikor Daland, az apa a *Hollandi* legendájáról olvasott mesét a kislány Sentának egy nagy piros könyvből. Ezt a jelenetet látjuk is – a természetesen megszakítás nélkül játszott, de a függöny leengedésével végződő első felvonás egyetlen *flashback* – mint a szorongásos víziók kiindulópontját. Az egyébként is hatalmas, kanyargó lépcsőjével az emeletre vezető lakóházi foyér – benne az elveszettnek látszó, játékvitorlást szorongató öt éves forma lánykával – a képzelgések folyamán, azaz gyakorlatilag az egész játékidő alatt vertikális irányban tükörszerűen megduplázódik, és egy hajó távoli képzetét kelti, melyet a „viharban” elönt a víz, és a tengerészek a falak között küzdenek az árral. Senta klauszrofób képzelete a mesélőt, vagyis az apját azonosította a sokszor hallott történet főszereplőjével, így *Hollandiként* egy termetre, korra, külsőre és öltözetre tökéletes Daland-másolat jelenik meg. A két testes, szakállas,



John Tomlinson (Hollandi) és Jaako Ryhänen (Daland) A bolygó Hollandiban

éltes tengerésztiszt folyamatosan kicserélődik, helyettesíti egymást, ismétli a másik mozdulatát. Daland nyilván észrevette a kislány rögeszméjét, mert az első felvonás végén eltávolítja a falról a vitorlás hajót ábrázoló festményt (mögötte „libasorban” lépeget a Hollandi). De hiába, a második felvonásban folytatódik, sőt elhatalmasodik a már felnőtt (továbbra is matróruhás) Senta víziója, a „fonókórusból” iskolás lányok groteszk kirakatbabákként pózoló kara lesz, Mary, a dajka mintha egy megöregedett Senta volna, a Hollandi–Daland parallel-kettős pedig vontatott, álomszerű tükörmozgással cserélődik ki folyamatos lépcsőjárás közben. A harmadik felvonás (újra csak a függöny megy le a közzene alatt) rémlátomássá növeli Senta fantáziálását, az itt föllépő kórusok az ő kezében tartott matróz- és folklórbabák mozgására végzik groteszk marionett-táncukat, míg végül a zsinórpadlásról érkező hatalmas halálcsontváza a kislány bábfigurát is elragadja. A haláltánc kulminációs pontján a Hollandi a semmibe távozik a virtuális térben, a lépcső tetején. A „transzcendentális” Senta követi, de a falba ütközik, hiába tapogatja végig kétségbeesetten a tapétát. A „valódi” Senta ugyanezzel a mozdulattal a vitorlás hajó festményének helyét támasztja. A skizofrén képzelet nem hoz megváltást, Daland is holtan fekszik a padlón, Sentának, mint egy Csehov-hősnőnek, tovább kell élnie.

A klausztrófób fantázia a várakozás ellenére nem blokkolja le a bayreuthi szcenika legendás működését. Egy filmszerű pszichothriller operai kamaradramáját látjuk, amit kitágít az effektteknika. A színpadkép vertikális megduplázása – tükörszerűen, „fejjel lefelé” látszanak a szalonajtók, képek, lámpák – lehetőséget ad Christian Schmidt díszlettervezőnek, hogy szorongásos víziókat hozzon létre. Világítással, vetítéssel idézi föl a tengeri vihart, a

hullámok „előntik” a szobát, a fantáziált tengerészek egy rémálom lassított pantomimjában küzdenek az árral, a kísérteties kórusok groteszk marionettként engedelmeskednek a kislány kitágult képzeletének. A szólisták mozgásteret viszont korlátozott. A doppelgänger Hollandit a karizmatikus John Tomlinson ereje teljében énekl; a finn Jaako Ryhänen csaknem tökéletes hasonmás, és jelentős hangminőség. Mindketten csaknem teljes mozdulatlan-ságra vagy lassú, álomszerű mozgásra, tükörgesztusokra vannak itélve. Ebből kell Tomlinsonnak kihoznia a lélek háborgását, amire csak egy ekkora személyiség képes. A Hollandi monológját elegáns tengerésztishti uniformisban, lépcsőn állva, néha fekvé, a rácsok között kidugott fejjel előadni – erre mondják, hogy *présence* kell hozzá. Adrienne Dugger fiatal, kövérkés, inkább retardált, mint rögeszmés Sentája illik a rendezői elképzeléshez, de a személyiség belső intenzitása még nem elég a szerephez. Endrik Wotrich Erikje – a szolid énekesteljesítményen túl – ebben a fölfogásban kérdéses, mivel hétköznapi életszerűségével nem lehet a fantáziavilág része. A katasztrófa-finálé előtt van egy pillanat, amikor Senta már-már elszakad képzelgéseitől, és Erik felé hajlik, de ez természetesen nem következhet be. A hűség a Hollandi-fantomhoz és Wagnerhez, mondjuk így, kierőszakolja az eredeti befejezést. A wagneri megváltás Adorno szerint, aki *A bolygó Hollandi* befejezését giccsesnek tartotta, „a végső fantazmagória”. Amikor a karmester Marc Albrecht – számunkra láthatatlanul – leinti a zenekart, kérdéses, nem visszavonandó-e, amit Adorno, rosszállóan ugyan, Wagner szándékának tulajdonít: „A transzcendencia helyére a tovább élő, lebegve felemelkedő szubjektum álomképét teszi, amely tünékenyen sejlík fel a szubjektum megsemmisülésének pillanatában.”