

KOLTAI TAMÁS

Eklektika és posztmodern

■ OPERÁK SALZBURGBAN ÉS BAYREUTHBAN ■

TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA (COSÌ FAN TUTTE)

Nem fontos, de érdekes, hogy Peter Ruzickát, aki három salzburgi évadot tud maga mögött, és már tavaly bejelentette, hogy mandátumának lejáta után távozik az Ünnepi Játékok intendánsi posztjáról, 2006-tól Jürgen Flimm fogja követni. Ruzicka zeneszerző, Flimm rendező, aki főleg operában utazik – pár éve Bayreuthban egy érdekes Ringgel debütált, Salzburgban az idén Purcell *Arthur királyát* állította színpadra, nemrég a MEZZO csatorna közvetítette Berlinből egy eléggé idétlen *Otelloját* –, és eddig is benne volt a salzburgi direkciónban mint a *drámai* előadások felelőse. Majd hirtelen lemondott – utódjául azon nyomban kinevezték Martin Kušejt –, és miután mindenki a „bukásáról” beszélt, kellő hatásszünet után, pár nap múlva megjelent mint a következő intendáns. Mi van emögött? Ki tudja? A drámai program a közelmúltban, Peter Stein és Ivan Nagel alatt az eredeti reinhardti szellemnek megfelelően újra fölértékelődött, majd távozásukkal újra a háttérbe szorult. Kušej eredetileg drámai rendező (*Hamletje* föltűnést keltett), aki Salzburgban Mozart-operákat rendezett, a *Don Giovannit* és a *Titus kegyelmét*. Nehéz megjósolni,

mi következik, s a változásokkal melyik „vonal” jut előnyhöz. Salzburgban állandó a hadviselés, aminek mindig vannak politikai, gazdasági és esztétikai összetevői. Az utóbbi vulgárisan a „hagyomány vagy újítás” dilemmájával írható le. Kielezve a kérdést arról van szó, polgárpukkasztó botrányok legyenek-e, vagy unalmas konvenciók. A kettő között lavírozva kellene kiemelkedőt produkálni.

A *Così fan tutte* úgy tesz, mintha meglelné a *tertium daturt*, a közreputat a szélsőségek között. Skandalumot nem akar, ez világos. A megelőző, Hans Neuenfels rendezte fölújítás és a *Szöktetés a szerájból* tavalyi repríze kellően fölborzolta a kedélyeket, hasznosnak látszott visszafogni az eredeti gondolkodást. A közönségnek tett szívesség jele, hogy az előadást a Grosses Festspielhausba helyezték; a darab utoljára a világháború előtt jelent meg ott. Ilyen hatalmas térben, ekkora publikum előtt veszélyes kockázatni. Pedig épp itt kellett volna, mivel maga a méret kockázati tényező. Az intím kamarajáték meghalt a szélesvásznú színpadon. Mindaz, ami Mozartnál lélegzet-visszafojtott belső konfliktus, pszichodráma, közlőről megfigyelt erkölcsi dilemma, elvesztette fókuszát, szétoldódott a levegőben. Az üresség lett kidekorálva ornamentikával és ötletekkel. Az üreség alatt jópofáskodás folyik. Megjelenik a színen egy ellenkarmester, pulpitusra hág, szembefordul velünk, rágyújt, kifújja a füstöt – indul a zene. Fehér dresszben föltűnnek a főszereplők, páros tollaslabdajátékkal mulatják az időt, majd a két fiú pástot kap a lába alá, és asszónni kezd. A vívótréner – ki más lenne? – Don Alfonso, törülközővel a nyakában. Elegánsan vív, talán pályamódosításra készül, mert – mi tagadás – hangja kissé megkopott. De ez csak később derül ki, midőn a jó nevű Thomas Allen énekelni kezd.

A rendező házaspár – Ursel és Karl-Ernst Hermann valamikor az NDK-ban kezdett – legfőbb gondja, hogy betöltse a teret. Ezt kétségtelenül izléssel teszi. A széles színpad jöszorivel üres – a díszletet a férj tervezte –, kétoldalt magas portálokból ajtók nyílnak a semmibe, fölöttük bal oldalon monumentális tollpihe, jobb oldalon hasonló méretű kavics lóg. A kavics talajra tett variációban is megismétlődik, s mivel a második rész mintha strandon játszódna, távoli értelmet nyer. Amit rögtön elveszít, mikor a műeszküvő hivatalos személye, a Despina játszotta ál-anyakönyvvezető mögüle bújjik ki, és olyan szőnyegszerű okiratot gurít elő, amelyet a commedia dell'artében szoktak. Keverednek a stílusok. A festői hatást a háttérkörtina tetőzi be – sűrű, sötét erdő van ráfestve –, amely lassan, milliméterenként kúszik föl a semmiből a világos horizont elé, és az első felvonás fináléjára fölér a tetejéig. Mozgásával együtt fokozatosan sötétül el a színpad. Az erdő és az elsötétülő horizont nyilván a darab – bizonyos értelemben – szellemi előzményének tekinthető *Szentivánéji álmra* és az érzelmek zúrvarára utal. A finálé utolsó hangjaira hirtelen lehull a függöny, és a szélgépek kavargó őszi leveleket fújnak be jelentős mennyiségben. Innen tudni: az érzelmi kavargás fölidézi az elmúlást. A második felvonás „strandképe” hasonló módon komorul el, csak itt az erdő inkább nádas.

Saimir Pirgu (Ferrando), Nicola Ulivieri (Guglielmo) és Thomas Allen (Don Alfonso) a *Così fan tutte*-ban





Tamar Iveri (Fiordiligi) és Elina Garanca (Dorabella)
a Mozart-operában

Újításnak számít, hogy a két lány kilesi a két fiú és Alfonso fogadását, tehát tudják, hogy balhéra készülnek. Egymást nem veszik észre a leleskedők, így elkerülik, hogy közös titkukat meg kelljen beszélniük, minthogy ilyesmi nincs beleírva a librettóba. (Persze ésszerűtlen, hogy a nővérek nem avatják be egymást a fölfedezésbe, Da Ponte aligha követett volna el ilyen hibát.) Az ötlet gyümölcsöző lehetne attól a csavartól, hogy a lányok, akik az elején fölényben érzik magukat, és föltehetően párjuk megleckéztetésére készülnek, még így, hogy ismerik a trükköt, sem kerülhetik ki a szerelem csapdáját: egyikük könnyedén veszi a hűtlenséget, másikkal beleszeret vőlegénye barátjába, és ettől komolyan szenved. A morális válságot azonban nincs érzékük ábrázolni, mert nincs egy hely, ahol – jelképes értelemben – elbújhatnának a magányukkal. Az üres tér képtelen aurát teremteni a fájdalomhoz. Tamar Iveri Fiordiligiének kétségbeesése saját váratlan szenvedélyétől szenvedés helyett szenvedéssé, őszinte szembenézés helyett affektált gesztusok sorozatává válik. Nem az énekesnő tehet róla, hanem a rendezés. A teret fizikailag betölteni csak a „tévedések vígjátéka” képes, a „modern moralitás” nem. Van ugyan egy kis dobogó, közvetlenül a karmesterrel szemben, a színpad elején, amely megpróbálja kiemelni az úrból a szereplők virtuális magányát, kapcsolatuk érzelmi és erotikus bizonytalanságát, egyszerűen az egymáshoz való testközelségen is lejátszódó belső tévelygést, de ez kifejezetten illusztratív rendezői gesztus.

Természetesen a formafegyelem, az elegancia és a jól megcsináltság nem vitatható el az előadástól, mégiscsak Salzburgban vagyunk. A fiatal négyes csinos és tehetséges, az albán Saimir Pirgunak (Ferrando) külön élvezet az „albán” álruha, Elina Garanca (Dorabella) természetes és könnyed, Nicola Ulivieri (Guglielmo) szőke parókában kezd, vagyis saját személyiségét használja álruhának, anélkül, hogy ennek következménye lenne a karakterre nézve. A kórus merő stilizáció, előkelő estélyibe öltözött zárt cso-

port, kizárólag kalákában mutatkoznak, egymáshoz tapadva lépdelnek, útközben behozzák vagy eltakarítják a szükséges vagy szükségtelen kellékeket. Az előadás leleplező mozzanata, hogy a nyomtatott műsorfüzet szerint a continuó a karmester Philippe Jordan játssza, de egy beletett cédula helyesbít, eszerint mégsem ő, hanem Alessandro Misciasci. Nem egyszerű cseréről van szó. A karmester szokás szerint a zenekari árokból kísérné hangszerén a recitativókat, a helyesbített szmokingos úr viszont a színpadon játszik (zeneileg nem kifogásolhatóan, de a cselekménybe rendezve sután). A rendezőknek nyilván a műsorfüzet kinyomtatása után jutott eszükbe, hogy elférne még a színpadon egy zongora, legalább kevésbé lenne üres. Kisebbségi baj, hogy eszükbe jutott, nagyobb, hogy bele is rendezték.

JUGENDSTIL (A RÓZSALOVAG)

A Mozart-rajongó Richard Strauszt *A rózsalovagban* ugyancsak az érzelmek zűrzavara foglalkoztatja. (Da Ponténál nem kevésbé kongeniális librettista, Hugo von Hofmannsthal társszerzői segítségével.) Ha csak a cselekményt vesszük, alig néhány évtizeddel vagyunk túl a mozarti érában – a XVIII. század derekán járunk, Mária Terézia uralkodásának éveiben –, a zene pedig a szerző intenciója szerint Mozart stílusát kívánja újratemeteni. Legkivált a *Figarót*, a melankolikus grófnővel, a macsó gróffal és mindenképp előtt a kamasz Cherubinóval. Mindhárman tükröződnek *A rózsalovag* főszereplőiben, Octavian például éppúgy „nadrágszerrep”, mint az apród, s hozzá hasonlóan egyaránt hódol az érett nőnek és a bájos fruskának. Strauss azonban XX. századi muzikus – *A rózsalovag* születési ideje egybeesik Ravel *Daphnis és Chloé*-jével, Sztravinszkij *Sacre*-jével, Puccini *A Nyugat lányát* írja, Schönberg kifelé lépdel az ortodox tonalitásból, Berg nekifog a *Wozzeck*nek –, magán viseli a kor jegyeit, a szecesszió perszifiláló hajlamát, iróniáját, blaszfém szarkazmusát. A darab zenei idézetekben, *pastiche*-szerű stílusutánezataiban, eklektikájában sokan hajlamosak a posztmodern elődjét látni. Kifejezett „Zeitoperának” tartják *A rózsalovagot*, kettős értelemben is. Részint mint korának aktuális szellemiségét közvetlenül megfogalozó alkotást, melyben a „történelmi múlt” csak képes beszéd, provokációt enyhítő tényező, *staffázs*; részint mint az Időt s annak múlását a Tábornagné személyes „öltözötökör-problémáján” túlmutató, a korváltozás és az elmúlás általános, egzisztenciális összefüggését tárgyaló, arra reflektáló művet. Az első tétel bizonyítására kézenfekvőnek látszik a főként Ochs báró alakját körülölelő keringő, amely XIX. századi „találmány” lévén, anakronisztikusan hangzik Mária Terézia idején – a milánói Scala közönsége annak idején ki is fűtyülte. (Holott ez a *valcer* legalább annyira emlékeztet Ravel *La valse*-ára, mint a keringőkirály Johann Strauss darabjaira.) Megkockáztatom, hogy a három összefonódó szerelmi szoprán – Octavian, Sophie, a Tábornagné – érzéki fölledtsége nem vonatkoztatható el a trió női mivoltától (noha tudjuk, hogy a három énekesnő közül az egyik „férfi”). A második tétel igazolásához az szükséges, hogy a darabot scenikailag kiemeljék a múlt időből, sőt talán magából az időből is. (A Tábornagné az összes órát meg akarja állítani. „Az erdőben nincs óra”, hangzik el a párhuzamos példaként fölhozott shakespeare-i *Ahogy tetszik* egyik replikájában, annak alátámasztására, hogy metafizikai térben értelmezhetetlen az idő múlása.) Abban a kiemelt pillanatban, amelyben *A rózsalovag* játszódik, eszerint egyszerre, egymásba fonódva van jelen a történelmi barokk, a rokokó és a szecesszió. A Habsburg Császárság és annak elmúlása. A búcsú a nosztalgiaától és a fölbomló birodalom. A boldog békeidő és a világháború, amely az opera bemutatója után három évvel kitör.

Mindez pompás produkcióban és abszolút ideológiamentesen jelenik meg a Grosses Festpielhaus színpadán. A színészből lett fiatal kanadai rendező, Robert Carsen természetes gesztussal helyezi a cselekmény idejét a darab születésének idejére. Történelmi válasz-



A rózsalovag második felvonásának színpadképe

tóvonalon állunk, a szecesszió fényében megcsillan a melankolikus múlt, melytől a Tábornagné a fiatalságával együtt búcsúzik, és fölvilan a fanyarabb jövő, mely Ochs báró militarista különítményének kivont kardján tükröződik az ezüstrózsa átadásakor. Két ellentétes felvonás rajzolja föl a viszonyokat. Az elsőben a Tábornagné lakosztályainak keresztmetszetét látjuk, egymásba nyíló szobák és előszobák sorát, melyeken keresztülhullámszik a vendégek, kérelmezők és magukat eladni akarók siserehada, rokonok, ismerősök és ártermelők, nemesi árvák, divatbemutatót rögtönző manökenek, arslánok agáralkával, olasz énekes az áruba bocsátott szexepiljével, s közepén, a legbelső szobában a szerelmi fészekkel: a budoárral és a dupla, sőt tripla ággyal. A második felvonás az úgazdag polgár palotájának szélesen elnyúló díszterme, patetikus történelmi táblakép a háttérben, végtelen hosszan elnyúló asztal, mögötte alakzatban fölfejlődő inassereg, majd az Ochs-féle katonaosztály, amely militarista agresszióval veszi birtokba a terepet, kocsmává és kötözőhellyé változtatva az ezüstrózsa átadásának belovaglásával, kényes előkelőséggel kezdődött nosztalgiaparádéját. A harmadik felvonás összefoglalja és konklúzióval látja el az előző kettőt. *A windsori víg nők* mintájára kiesztelt kocsmái tréfa rájátszik Ochs pornográf képzeletére, obszcén bordélylá fajul, a találkahely-keresztmetszet szemérmetlenül föl-tárja a szobákban folyó üzekeredést, a kéjüzet unott rutinját, amit csak a báró elérmisszésére

Franz Hawlata (Ochs báró), Angelika Kirschlager (Octavian) és egy statiszta A rózsalovag harmadik felvonásában



Hansjörg Michel felvételei

szolgáló, a falakon áttetsző *live-show* bizarr szcenáriuma zavar meg. A megfejelt finálé méltó a pazar előzményhez: a föllibbenő kuplerájfalak mögül, a színpadfenék mögötti ködből lassan kibontakozik az Ochs-katonák szuronyt szegező arcvonala, mig-nem a kiürült színpadon „felejtett” pityókás (mellesleg fekete) bordélyvendég tenyérből képzett pisztolyával tréfásan halomra nem lövi őket. A virtuális jövőképpel betetőződik egy korszak alkonya.

Az előadás manuális bravúr. A díszlet és a jelmez egy kézben van: Peter Pabst fantáziája és alkalmazkodóképessége egyaránt fenomenális. Ezt így csak a salzburgi nagy színpad méretarányainak maximális be-kalkulálásával lehet megcsinálni. A szólisták teljesítménye magas színvonalú, de nem maximális. Az alkatok mindenesetre stimmelnék; elviselhetetlen ugyanis, ha kiérdemesült matróna-énekesnők és begyes fiú-némberek adják a főszerepeket. Egy „fölmérés” kimutatta, hogy *A rózsalovag* szereplői közül a librettó szerint Octavian tizenhét, a Tábornagné valamivel több, mint harminc, Ochs harmincöt éves. Ehhez képest minden szereposztás elaggott – mint az opera-előadásokon általában –, ami nem ad fölmentést az optimumhoz való közelítés alól. Adrienne Pieczonka még virágzó, karcsú, az elmúlás melankóliáját belülről, negéd nélkül hozó, remek Tábornagné. Ha ebben a szerepben valaki affektáltan énekel vagy játszik, bánatos mozdulatokat tesz, vagy önsajnáltságban csak egyetlenegyszer a feje fölé emeli a karját, ki kell rohanni a zsöllyéből. Pieczonka elkerüli a veszélyzónát, mentes a szentimentalizmustól és a melodramától, hangja érzékeny szép, technikája biztonságos, lírai expresszivitása mindvégig meggyőző. Az adottságai tekintetében ragyogó Angelika Kirschlager, akit tavaly megcsodáltam a *Hoffmann meséi* Nikolaus-szerepében, apró csalódást okozott Octavianként; hiányol-



tam az áttüzesedett tinédzser rajongása mögött lappangó érzelemváltozást, a szerelmi partner minden látszat ellenére való könnyed fölcserélését és a színjátészó ösztönt, amely mindezt táplálja. (Például az átöltözéses játék burleszki nemi áttételeit.) A vokális kifejezés is a szerep lehetőségei alatt maradt az általam látott előadáson. Ochs báró ebben a fölfogásban nem mászás parlagi bunkó, hanem morál és galantéria nélküli tolokodó, aki könnyed vállrándítással lép ki a megalázó tréfából, mert konstatálja, hogy rászédőinek is volna okuk a szemlesütésre, ha viszonyait nyilvánosságra kellene hozniuk. Franz Hawlata megfelelő cinikus kedéllyel játszik, de a basszus hang megfelelő mély regisztere nélkül énekel. Miah Persson dúskeblű, feslő virág Sophie-ja távolról sem naiva típus, inkább olyasvalaki, aki hálás egy levetett szeretőnek, amiért szerelmével megmenti egy kényszerházasságtól. A muzikális-vizuális pompájával – Szemjon Bicskov vezényelt – és aprólékos kidolgozottságával tündöklő produkció feledteti, hogy kegyeleti okból mindaddig várni kellett rá, amíg biztossá nem vált, hogy Carlos Kleiber Salzburgnak tett ígérete ellenére soha többé nem állhat a karmesteri pultusra, hogy eldirigálja *A rózsalovagot*.

NEKROPOLISZ (A HOLT VÁROS)

Richard Strauss egy alkalommal azt mondta, amikor Erich Wolfgang Korngoldról volt szó, hogy „ezzel a gyerekekkel összehasonlítva mi mindannyian kis senkik vagyunk”. Gustav Mahler zseninek nevezte *A holt város* huszonhárom éves szerzőjét. Az operát ugyanabban az évben, 1920-ban két városban, Hamburgban és Kölnben is bemutatták (Hamburgban Otto Klemperer vezényelte). Egy évvel később már a New York-i Metropolitan tűzi műsorára, a főszerepet Jeritza Mária

éneklte. A darab azóta bejárta a világ operaszínpadait, ritka az az év, amikor valahol nem játsszák, a komponista ennek ellenére ma elfelejtett szerzőnek számít.

Az 1897-ben Brünnben (Brno) született, Bécsben élő Korngoldot csodagyerekként tartották számon. Sokan az új Mozartot látták benne. A párhuzamot erősítette, hogy apja, aki zeneszerzést tanult ugyan, de a Neue Freie Presse tekintélyes zenekritikusa lett, ugyanolyan eltökélten egyengette fia zenei pályáját, mint annak idején Leopold Mozart a gyermek Wolfgangét. (A rosszindulatú pletykák szerint arról született jó kritika, aki eljátszotta a kis zseni darabjait. Az apát azzal is meggyanúsították, hogy ő írja fia műveit, mire a fáma szerint azt kérdezte: „Mit gondolnak, ha ilyen darabokat tudnék komponálni, zenekritikát írnék?”) A tizenhárom éves fiúcska *A hőember* című balett-pantomimjának bemutatóján az Udvari Operában jelen volt Ferenc József. A hangszerelést Alexander Zemlinsky, *A törpe* szerzője végezte (a darabot nemrég nálunk is játszották Zsótér Sándor emlékezetes rendezésében), akit Gustav Mahler, a papa barátja ajánlott Erich tanárának mint az általa ismert legjobb zenepedagógust. Erich nemsokára már maga hangszerelte műveit. Tizenhét éves korában írt, két évvel később bemutatott *Violanta* című egyfelvonásos operájáról Marcel Prawy, a bécsi Staatsoper vezető dramaturgia elragadtatottan nyilatkozott, a drámai szenvedély vulkánját, csillapíthatatlan dallamfolyamot és meglepő harmóniakat emlegetve, amelyek mesteri színházi érzékkel és kavargó zenekari kolorittal párosulnak. A gyermek pályája töretlennek látszott, apja mindenhová elkísérte – kivéve a katonaságba –, még nősülni is csak akkor engedte, amikor időszerűnek vélte, s bár a *Heliane csodáját* (1927) kisebb családás fogadta („miért nem írsz egy Korngold még egy *Holt várost?*”), ő maga élete végéig ezt tartotta fő művének. (A méretes epikus darab sötét, misztikus természetével, sűrű erotikájával nem kis előadói nehézséget okozott a szereplőknek, a kor kiemelkedő énekeseinek, Lotte Lehmann-nak és Jan Kiepúranak.) A romantikában gyökerező, de a századelő új irányzatait, az „izmusokat” is magába szívó zeneszerző – baráti társasága a bécsi Jugendstil legjelentősebb figurái közül került ki – a mából visszatekintve valószínűleg a legalkalmasabb lett volna Puccini *Turandotjának* akkoriban „esedékes” befejezésére, de nem lévén olasz, ez a lehetőség akkor sem Ricordinak, sem a milánói Scalának nem jutott eszébe. (Azóta könnyen vagyunk okosak: Korngold *eklektikus* zenéjében evidensek a hatások Puccinitól Richard Straussig és tovább.)

Az életút furcsán folytatódott, a harmincas években Max Reinhardt megnyerte Korngoldot Mendelssohn zenéjének adaptálására Hollywoodban forgatott *Szentivánéji álom* filmjéhez. A komponista ezután többször utazott az Egyesült Államokba, át is települt a náciizmus elől, és bár ezt követően tizenhét filmhez írt önálló zenét – kettőért Oscar-díjat kapott –, az „új élet” megviselte. Nem találta a helyét, eredeti műfajaiban keveset és kedvetlenül komponált. Valami hasonló történt vele, mint az ugyancsak Amerikába emigrált Kurt Weill-lel: a gyökereik otthon maradtak. „Kiszakíthatasz egy muzsikust Bécsből, de nem szakíthatod ki Bécsset egy muzsikusból”, mondta. A háború után visszatért, előadták zenekari és színpadi műveit – például *A Kathrin* című operáját a Volksoperban, amelynek 1938-as staatsoperbeli bemutatója Hitler bevonulása miatt maradt el –, de egyikük sem keltett komoly érdeklődést. Korngoldot elfelejtették. A zenei fejlődés túlhaladta. Maga is tisztában volt vele, hogy „túl későn született, és túl korán indult”. Ő lényegében egy XIX. századi romantikus zeneszerző a XX. században; mire kibontakozott, már új szelek fújtak a (zenei) világban. Amerikában kezdődött „második karrierje” a filmzene és a Broadway-operett világába röpitette, zenei invenciójának köszönhetően sikert aratott, és innen már nem tudott visszatalálni eredeti önmagához. 1950-ben bemutatott *Szimfonikus szerenádjá* Wilhelm Furtwängler vezényletével elég jó visszhangot keltett, mégis megérezte, hogy kikopott az időből. Bécs ekkor már egy másik város volt. „Minél régebben voltunk itt, annál inkább éreztük, hogy nem tartozunk ide”, írta felesége évekkel később. Korngold 1957-ben halt meg, szívinfarktusból.

A holt város egy belga szimbolista, Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* című regénye alapján készült. A címbeli város, noha néven nevezhető, nem azonos egyetlen létező hellyel sem, inkább fikció, amely a központi szereplő Paul lelkében egybemosódik saját – halott – belső világával. Paul feleségét, Marie-t gyászolja, akiről nem tudunk meg semmit, kivéve, hogy férje egyedül az ő emlékének él, amennyiben életnek lehet nevezni, hogy szobájából alig kimozdulva naphosszat elmerül a szeretett nőt ábrázoló festmény látványában. Ezt a nekrolátriában (halottimádatban) szenvedő, klausztrófób létet, valójában pszeudolétet zavarja meg Marietta, egy táncosnő fölbukkanása, akit Paul azért hívott meg, mert döbbenetesen hasonlít Marie-ra. A halott nő kultuszával szembesülő jövevény előbb frivolán, majd a *femme fatale* eltökéltségével nekikezd Paul „gyógyításának”, aki mélyre süllyedve a vallási misztikában, azonosítja a két nőt, úgy képzelve, hogy Mariettában voltaképp Marie tért vissza. A táncosnő színészi eszközeit is bevetve elcsábítja Pault, akiben egyre végzetesebben összekeveredik a külső és a belső valóság – a vallásos eksztázis és a színház blaszfémia –, majd paroxizmusának csúcspontján megfojtja Mariettát. Ájulásából arra ébred, hogy kopogtatnak az ajtón: a táncosnő jött



Klaus Lefebvre felvétele

Víziójelenet A holt városból (balról a második: Angela Denoke mint Marietta)

vissza itt felejtett esernyőjéért. A kataklizma – legalábbis egy része – vízió volt. Paul a virtuális kettős gyilkossággal – Marie vitrinben őrzött hajfonatával fojtja meg a haja által végképp a feleségeként reinkarnált Mariettát – voltaképp magát a halált öli meg. A konfliktus a polgári moralitás és az egyén túlélési ösztöne – a halálfüggés és az életvágy – között ebben a szimbolikus cselekvésben oldódik föl. Vége a folyamatos és végtelen gyász, Paul deszakralizálta felesége emlékét, és a darab végén „fölszabadultan” kilép az ajtón.

Az operában szinte mindvégig az expresszív szenvedély lobog, elkelve benne néhány dramaturgiai pihenő. Elvitathatatlanul hatásos zene, tele invenciózus reminiscenciákkal Puccinitől Wagneren át Richard Straussig, sőt a „könnyű”, melodikus dalig, virtuóz hangszerezésben. (Egyik „kulcsszámát” – *Glück, das mir verblieb*, amelyet Marietta énekel „ide nem illő” lantkísérettel, majd egy variációban kettőssé fejlődik, és a legvégén Paul is átveszi – Richard Tauber örökítette ma is gyakran hallható „slágerré”. Ez és az álomjele- netek csúcán elhangzó, gyöngéden ringató keringő – *Mein Sehnen, mein Wähnen* – egy nem különösebben szarkasztikusnak szánt megjegyzés szerint „a két legnagyobb bon- bon” Korngold ízetes és pompásan csomagolt édességdobozában.)

A salzburgi előadás is merő élvezet. A Donald Runnicles vezényelte Bécsi Filharmonikusok játéka minden lehetséges szint és dinamikai árnyalatot előcsal a partitúrából, s – hacsak nem fedi el az énekeseket, ami néhányszor megesik – széles skálán festi alá a hullámzó érzelmeket. A szereplők közül Angela Denoke Mariettája több mint tökéletes (természetesen ő éneklé a „jelenés” Marie-t is, de ez nem jelentős szerep), biztosan teljesíti a nem könnyű szöveget velőtrázó csúcshangjaival, és ami nem kevésbé lényeges: a színészi feladatot is. Márpedig a víziójelenetekben a gúny, a blaszfémia és a csábítóerő markáns kevercsét kell előállítania, nem kevés pszichofizikai ösztönnel és az ennek megfelelő strapával. Utóbbi a rendező Willy Decker írja elő, aki nem kíméli sem saját fantáziáját, sem a Kleines Festspielhaus – viszonylag kis színpadához képest – grandiózus technikai be- rendezését. A tervező Wolfgang Gussmann a kiinduló – szándékosan – unalmas szoba- belsőt a víziókban bravúrosan kibillenti tengelyéből. Először csak megismétli az enteriört a háttérben, megkettőzi a szereplőket – ahogy régebben Ádámot és Évát szokták magyar kollégák a *Tragédia* álomszíneiben –, majd képi csodákat hoz létre, álomszerűen és a me- chanikai működést tekintve zajmentesen. A szürreális képzeletvilág egyetlen pillanatra sem engedi lankadni a néző figyelmét (a zene szintén elég színes és impresszív ahhoz, hogy ne fáradjunk bele), ami még a Pault alakító Torsten Kerl átlagos vokalitasát és ke- véssé karizmatikus személyiségét is feledtetni tudja.

HALÁLMSZTÉRIUM (PARSIFAL)

Az újabb keletű bayreuthi előadásokat gyakran kísérik botrányok. A botránykeltés bizonyos paraméterek között célravezető jelenség, mivel radikálisan segíti a régi művészet le- rombolását és az új fölépítését. Unalomig ismételt bayreuthi példa Pierre Boulez és Patrice Chéreau 1976-os *Ring*-tetralógiája, amely a bemutató évében őrzőgő ellenszenvet váltott ki, az utolsó szezon utolsó előadásán pedig – ez az adat kivételesen nem legenda, hanem színháztörténeti tény – nyolcvanöt perces tapsban részesült. Az idei új *Parsifal* története- sen szintén Boulez vezényli, rendezője az eleve botrányosnak tartott fiatal Christoph Schlingensief, skandalum is van, mégsem valószínű, hogy a produkció klasszicizálódni

fog. Ez nemcsak az idők változásának jele. Egyfelől arról van szó, hogy a botrányok le- értékelődtek, megszokottakká váltak, annyira, hogy már örülni sem tudunk nek- kik, másfelől arról, hogy úgyszólván köte- lezőek lettek, beépültek a menetrendbe, függetlenül attól, hogy megérdemlik-e bot- ránynak minősítésüket vagy sem. A botrány mint a művészet önmanipulációjának része függetlenedett az alkotók szándékától, és bizonyos értelemben automatizmussá se- kélyesedett. Aligha történt meg eddig Bay- reuthban, mint ami most, hogy az Ünnepi Játékok szölistái falragaszokon kérik a kö- zönséget, hogy az agresszív tüntetések és támadások előgerjesztett hangulatában próbálják meg önállóan, előítélet-mentese- sen kialakítani véleményüket az előadásról. A falragaszok több nyelven diszelegnek a Festspielhaus előcsarnokában. Hogy ott kell díszlegetniük, katasztrófának tartom, mivel ottlétük feltételezi, hogy a közönség nem manipulációtól mentesen ítélkezik (ami valószínűleg igaz), azaz a falragasz maga is manipulálja a manipulált véle- ményt. Vagy a helyes viselkedésre figyel- mettet? A huhogástól akarja megkímélni az alkotókat? Ha arra gondolok, hogy sokan eleve huhogni jönnek, függetlenül attól, amit látni fognak, és szándékukban a látot- tak a legkevésbé sem befolyásolják őket (ahogy az Erkel Színház nemrég *Lohengrin*- bemutatóján is történt), rosszkedvem to- vább romlik. Ha az alkotó tanár bácsik és nénik figyelmeztetik a néző nebulókat, hogy illedelmesen, hátratett kézzel üljenek a színházban, akkor a rosszalkodók csak azért is rosszalkodni fognak, és végképp oda a spontán tetszésnyilvánítás esélye. Szegény Wagner, aki a hétköznapiakon akart fölülemelkedni a kivonulással a Zöld Dombra, foroghat a sírjában.

Mivel pedig éppen a *Parsifal*-ról, erről a nehézkes magyar formulával beavatási ün- nepi színpadi játéknak fordítható wagneri hattüdadról van szó, amely a maga szak- rális, rituális misztériumával amúgy is a való világtól való elemelkedést sugallja, a helyzet még sokkal súlyosabb. Hogyan tudnánk ilyen légkörben elszakadni éle- tünk hétköznapi, materiális nyűgeitől? Igaz, a rendező mintha nem is akarná, hogy elszakadjunk. A szokásos középkori keresztényi szimbolikát radikálisan mel- lőző előadás valóban mehökkentető kon- textusba helyezi a darabot, bár ennek mi- benlétéről – be kell vallanom – csak súlyos bizonytalansággal tudok beszámolni. Oka részben maga az értelmezést kívánó szce- nikai jelekkel, szimbólumokkal, rendezői konnotációkkal félelmetesen túlszűfolt produkció, részben a tőle való távolságom. Az utóbbi nem képletesen értem. A hu- szonhatodik sorból, mely az előtte, illetve mögötte lévő sorokkal a Bayreuthba akk- reditált kritikusok helye, ezúttal inkább

a foltszerű összhatást, mint az eligazító részleteket lehet érzékelni. A színpad szinte végig homályban és mozgásban van, az az forog, a szereplők arca a szeszélyesen fölvilágított és kihunyó fények ellenére kivehető. A teret kulisszák szándékosan esztétikusan összehányt, eklektikus rendszere uralja, amelyek szögesdrót mögé állított, leplekből, kalyibákból, kunyhókból, palotákból, vagyis a világ különféle etnikai tájairól származó épületelemekből állnak. Időnként egy kör alakú medence is beforog, nem merném rámondani, hogy a Grál-kehely oltára vagy Amfortas fürdője lenne, mert ezáltal óhatatlanul konkretizálnék valamit, ami szemlátomást meg akar maradni a körvonalazatlan bizonytalanság (az előadás dramaturgia, Carl Hegemann megfogalmazása szerint: „a strukturális határozatlanság”) szférájában. A forgószínpad állandó mozgását fölfokozzák a villózó videovetítések, amelyek széles tematikájáról képtelen lennék számot adni. Egy részük a biológia tárgykörébe tartozik, a nyulak, nyúlteremek látványától a fókátömegéig, s hogy lefelé is lícitáljak, az egysejtű mikroorganizmusok fölnagyított tenyészetéig. Más részükön afrikai és ázsiai etnikumok egyedei jelennek meg különféle élethelyzetekben. Néhány hús-vér szereplő külseje is erre rimel, Klingsoré, Kundryé és Gurnemanzé például; mindegyikük valamely törzsi személyiséget jelöl, samanisztikus viselettel, szarvakkal, bőrfestéssel. A szertartásokban, amelyek csak indirekt módon utalnak a keresztény rituáléra, számos világvallás különféle öltözetű és bőrszínű képviselői tűnnek föl. Egy körmenetben mindannyian bemártják kezüket az áldozati oltárra vagy áldozati állatra (ezt nem láttam pontosan) fektetett Amfortas sebébe, és véres tenyerük lenyomatját mint valami stigmatikus jelet rajta hagyják Parsifal fehér klepetusán. Nyilvánvalóan a megváltástörténet krisztusi leszűkítése helyett épp ellenkezőleg, annak kozmikus kiterjesztéséről van szó, ami egyfelől jogosult. Parsifal azonosítása Krisztussal a legkevésbé sem Wagnertől származik, egyik írásában például kétségbeesetten kiált fel: „Krisztus mint éneklő tenor, elképzelni is szörnyű!” Ideologikusan az az előadásból egyértelműen leszűrhető gondolat is helytálló és wagneriánus, amely a megváltást néhány ember helyett az egész világra, az emberiség univerzális nyomorúságára terjeszti ki. A világ mint szörnyű roncsstelep – a produkció alapbenyomása – párhuzamba állítható a világ mint pokol schopenhaueri tételével, amely a *Parsifal* írásakor közel állt a zeneszerzőhöz. Ami a rítus univerzalitását illeti, Hans Mayer már évtizedekkel ezelőtt azt írta, hogy Wagner régi perzsa, indiai és keresztény misztériumokat ötvöztött össze, a rendező akár hivatkozhatna is rá. De nem rá, hanem ne-



Jelenet a bayreuthi Parsifalból

páli és namíbiai kultúrára hivatkozik, s mivel fő témája a halálmisztérium, a halál – a saját halálunk – mint megváltás, Nadas Péter *Saját halál* című művére is. A *Parsifal* eszerint a születéstől a halálig tartó misztérium, profánabban életünk filmje – „az idő térré válik”, mondja Gurnemanz –, amely a halálunk előtti pillanatban leperog. A zárójelenetben a *halott* címszereplőre a kiürült színpadon rázúdul a Grál-fénysugár, az újjászületés jele.

Általában kínosan érzem magam, ha az előadás helyett az előadás referenciaanyagából kell tájékozódnom és esztétikai ítéletet leszűrni; igyekszem is elkerülni. Vajon szükséges-e értesülnöm arról, hogy Schlingensief kedvenc *akcionistája* Joseph Beuys, és a produkció változatosan, különböző alakban és formában, élőben és vetítve, élve és holtan végigvonuló nyúlmotívumát, hogy úgy mondjam, a nyúl-*Leitmotívot* részben a Beuys-féle aranynyúl ihlette? („Aki nem ismeri a Beuys-féle aranynyulat, annak nagyon szívesen elmagyarázom, meg azt is, hogy miért olyan fontos nekem”, mondja egy interjúban a rendező, megítélésem szerint némileg arrogánsan.) Kell-e tudnom, hogy a nyúl Beuysnál mint áldozat jelenik meg (noha „a döglött állat fölényben van az élővel szemben”), és hogy a nyúl meg a Megváltó közé tulajdonképpen egyenlőségjelet lehet tenni? Továbbá, hogy ha a nyúl beássa magát a földbe, akkor egyesül vele, és „földszubsztanciává válik”? Másrészt, hogy a nyúlfogalom „radikálisan kibővített karácsonyfogalom”? Még tovább, hogy a nyúlfogások végigvonulnak a kultúrtörténeten, attól kezdve, hogy termékenysége miatt Aphrodité kedvenc állata (sőt, Hérodotosznál a kan nyúl is termékeny!), Szent Ágostonnál a menekülő, gyöngye lény szimbóluma, a kínai Han-dinasztia idején a homoszexualitás jelképe, és a namíbiai néphitben is kultikus szerepet tölt be? Mindezt tudnom kellene, ha Daniel Angenmayr és Thomas George színpadán túlszaporodnak a nyulak? Mi van, ha nem tudom? S ha tudom, végigasszociálok az előadást?

Szép, ha az alkotók „szublimált rituálénak” fogják föl a *Parsifal*, mégpedig „nem a fennkölt, hanem az üvöltő fájdalom rituáléjának”, s ha Wagner beavatási ünnepnek tartotta, akkor ők halálünnepnek tartják, melyben „mások nyomorúságának és halálának megélésén át eljutunk saját elkerülhetetlen nyomorúságunk tudatáig, kifejlesztve magunkban a haláltudatot”. Szép, hogy magára Wagnerra hivatkoznak, aki ezt írta 1882-ben: „Ki képes rá, hogy egy életen át nyílt értelemmel és szabad szívvel pillantson e hazugsággal, csalással és képmutatással megszervezett és törvényesített gyilkos és rabló világba anélkül, hogy időnként borzongó undorral el ne forduljon tőle? Hová irányul ilyenkor a pillantása? Bizonyára gyakorta a halál mélységeibe.” Parsifal halála, amely az előadás alapgondolata, eszerint „a földi nyomorúságtól való megváltás” (Frank Castorf), vagyis akárhogy vesszük, keresztényi gondolat. A nyomorúság viszont univerzális, és miként egykor Wagnernak, nekünk sincs más lehetőségünk – mondja Hegemann –, mint hogy „a művészet- és a világtörténet roncsstemetőjéből kipreparáljuk azokat a képeket, amelyek ma hasonló hatást érnek el”.

Ez az általános benyomás kétségkívül átjön Schlingensief rendezéséből. A nehezen kódolható vizuális információk sokasága azonban rátelepszik a műalkotásra, és bizonyos értelemben illusztrációvá degradálja a zenét. Szerintem nem ez a legjobb, ami a *Parsifal*-lal történhet. A zene ethoszához nem férhet kétség, ahogyan Boulez empátiájához sem. Parsifalt Endrik Wottrich, Gurnemanzot Robert Holl, Amfortast Alexander Marco-Buhrmester, Kundryt Michelle de Young, Klingsort John Wegner énekelte bayreuthi színvonalon. Utóbbi mint fekete sámán, rakétával távozik a színpadról, amely gondolat azóta is nyugtalansággal tölt el.