

KOLTAI TAMÁS

Szerelem és halálmisztika

■ FÉNY-ÁRNYÉK SALZBURGBAN ÉS BAYREUTHBAN ■

ELŐJÁTÉK: MITRIDATE (SALZBURG)

Mozart első *opera seriája*, a tizennégy éves korában írt *Mitridate* egyike a huszonkét színpadi műnek, amely jövőre, a szerző születésének kétszázötvenedik évfordulóján szcenírozva lesz látható a Salzburgi Ünnepi Játékokon.

Itt érdemes megállni és levonni néhány tanulságot. Az első egy közhely: az operák adekvát megjelenési formája a színházi előadás, nem a koncert, ahogy azt nálunk néha sugallni próbálják. Peter Ruzicka, a távozó művészeti vezető a nagyszabású programot hagyta hátra búcsúajándékként, és az utódja nem nullázta le. Mind a huszonkét Mozart-operát többször eljátszani a hathetes fesztivál alatt – ehhez kevés a bejáratott Salzburg-üzem. Ehhez új színház kell. A neve Haus für Mozart, ugyanúgy a „szikla” elé építették, mint a Grosses Festspielhaust és a Felsenreitschulét, kettőjük mellé, harmadiknak. Mintegy ezerkétszáz nézőt tud befogadni, így a hármas, csúcstechnikával ellátott épületegyüttesben körülbelül négyezrenyolcszáz nézőnek van hely esténként. A negyedik „operaház”, a Residenzhof – egy nyolcszáz ülőhelyes tribünnel fölszerelt, fedett és fűtött barokk udvar a Dóm szomszédságában (itt játsszák a *Mitridatét* is) – szintén képes különleges scenikai megoldásokra. A négy helyen összesen ötezerhatszázán férnek el. A Fellner–Helmer építette Landestheater, a halleini Pernel-Insel „üzemcsarnoka”, illetve a Stadtkinóból átkeresztelt republik (így, kisbetűvel, a „Fiatal rendezők” sorozatprojekt színhelye) a drámai előadások további kétezer nézőjét fogadja be. És akkor még nem esett szó a Mozarteumról mint koncerthelyszínről, a Domplatz szabadtéri tribünjéről, ahol a kezdetek óta a *Jedermann*t játsszák, ha nem esik az eső, valamint néhány kisebb játékhelyről.

Bejun Mehta (Farnace) és Miah Persson (Sifare) a *Mitridatében*

Mindezt csak a mihez tartás végett, ha valakinek itthon a szegedi szabadterről vagy egy kastélyteremben tartott kamarakonцерtról eszébe jutna „magyar Salzburgot” emlegetni.

A *Mitridate* áriák és recitativók statikus füzére – „hosszabb, mint a *Parsifal*”, mondta a szünetben a nézőtéren ülő Schiff András a *húzásokkal játszott* darabra –, amelyben a zeneszerző, ha nem is radikálisan, de a korabeli librettó- és operakánont egyaránt megújította. A dramaturgiai és zenei újításoknál (sokan emlékeztetnek egy szólókürttel kísért szoprán áriára, amely a későbbi nagy műveket idézi) figyelemre méltóbb a gyermek Mozart emberi érettsége, amellyel a szereplők belső kollízióit kezeli. A darabnak látványos cselekménye nincs, de a konvencionális viszonyok sok történést sodornak. Ezeket a címszereplő Mithridatész fogja össze (az opera teljes címe *Mitridate, Rè di Ponto – Mithridatész, Pontosz királya*), aki a rómaiakkal harcolva családi konfliktusokkal is küzdelmet folytat. Egyik fia hű, a másik a rómaiakhoz húz, és mindketten – akárcsak maga a király – ugyanabba a nőbe, Aspasiába szerelmesek. A hadiszerepce forgandó, a szerelmi szálak is a titkolózás és az intrika szabályai szerint szövődnek. A király cselekkel, például halálhírének elterjesztésével akarja kifürkészni környezetét valódi szándékait, s amikor úgy látja – tévesen –, hogy mindenki az ellensége, gyakorlatilag az összes szereplőt lecsuktatja, és halálra ítéli. A végén mindenki kiszabadul, és tanúsítja hűségét: a két fiú apja mellett harcol, és győzelemre segíti. Mithridatész azonban azt hiszi, hogy a csata elveszett, és öngyilkosságot követ el. Mielőtt meghalna, bocsánatot kér kegyetlenségéért, és áldását adja fiaira.

A meghasonlott főfigurát és az opera egész zenei szövetét Mozart – apja szigorú felügyelete és intenciói mellett – a *chiaroscuro*, azaz a fény-árnyék, a világos és sötét közötti átjárás hatásmechanizmusára kontemplálta. Konvencionális-statikus előadásban ez a hatás nem érvényesül. Az az egyszerű tény, hogy a cselekmény a recitativókban zajlik, és az





Tükörjelenet a Mitridatéból

áriákban reflektálódik, korábban kihasználatlan lehetőség a barokk típusú operák zenei és drámai színre vivői előtt. Marc Minkowski, a *Mitridate* karmestere erősen koncentrálna a szereplők belső ellentmondásaira, amit zenei kifejezőeszközök segítenek, például a *da capo* áriaforma vagy a már említett szólóhangszeres kíséret; az utóbbit úgy is föl lehet fogni, mint az operai hős szembenézését rejtett, belső énjével. A címszereplő tenorista, Michael Croft például alkalmat talál az ellentmondásos jellem – ázsiai barbár, honvédő és hódító katoná, hirtelen haragú, bizalmatlan, féltékeny uralkodó, gyöngéd apa – tisztán vokális eszközökkel való megjelenítésére, de jelentős támogatást kap a rendezőtől is. Günter Krämer szakít az önálló áriák konvenciójával, a szereplők többsége szinte végig jelen van, akkor is, ha ez nem következik a mű dramaturgiájából. A börtön például egyszerű cellasor, amelyet az automatikusan működő, horizontális ajtók képeznek nyitott állapotban. Mindenki egyedül van, és mindenki részese a másik sorsának. Így bonyolult kapcsolatszövevények jönnek létre, amit még izgalmasabbá tesz egy ravaszul felállított, a háttér fölé magasodó tükör. Ebben reflektáltak láthatók rejtett mozgások, a szereplők mintha függőleges falon közlekednének, máskor fölszórt homokot magukkal söpörve csúsznak le a lejtőn, szintén „függőlegesen”. A valóságos és virtuális mozgások furcsa, megbillent, bizonytalan világot tükröznek. A kontratenor Pascal Bertin szerepe szerint hírt hoz, az őt hallgató foglyoknak viszont be van kötve a szemük, így nem látják, hogy a hír manipulált, a király (aki az eredeti szerint nincs is jelen) olvastatja föl papírról, s aztán egyetlen mozdulattal elvágja a hírhozó torkát. A jelenet *ebben a formában* hiányzik a darabból, mégis befér a reflektált történetmesélésbe, amelynek a műből vett mottója – „Mithridatész győztes, nem legyőzött” – föl van írva a színpad fölé, „ismeretlen” nyelven. A szereplők mai ruhákban, katonai ancúgban, napszemüvegben, kosztümben-körömcipőben játszanak – de ez olyan természetes, hogy szót sem érdemel.

ELSŐ FELVONÁS: A VARÁZSFUVOLA (SALZBURG)

Vágjunk a közepébe: Graham Vick rendezése (karmester: Riccardo Muti) lényegében egy valamikor mesepalotaként funkcionáló, mára lepusztult *öregék otthonában* játszódik, melynek közepén hatalmas sírgödör tátong – maga a menhely is felig-meddig a föld alatt van –, mögötte jókora földhányás, és a gödröt szinte végig folyamatosan ássák a második felvonás alatt. A menhely lakói – emlékeztetőül: a bölcsesség templomának papjai – hajlott hátú, aszott vénemberek és vénasszonyok, botra támaszkodva totyognak, bóbiskolnak, vagy újságot olvasnak a társalgó rozszant bútoraira telepedve. Az Éj királynője a sírból lép ki bosszúáriája („*Die Hölle Rache*”) előtt, a három gyermek is onnan mászik elő talpig bányászcsemetének öltözve, lámpás sisakkal. Tamino és Pamina a tűz- és a vízpróba alatt mozdulatlanul, egymást átölelve állnak a sír szélén, Tamino feltartott kezében a varázsfuvola, Pamináéban pisztoly.

Mielőtt végletesen elragadtatnánk magunkat (mint az osztrák heccsajtó egy része), érdemes odafigyelni azokra az elemzőkre, akik *A varázsfuvola* értelmezésében markáns szerepet tulajdonítanak a szabadkőműves halálmisztikának. Közéjük tartozik Fodor Géza is, de ő még tovább megy, amikor *A Mozart-opera világképe* című könyvében kimutatja, hogy Mozartot egész életében foglalkoztatta a halál problematikája. Még gyerek, amikor – *nota bene*: 1770. szeptember 29-én, alig három hónappal a *Mitridate* milánói bemutatója előtt – egy ismerősük halálhírére reagálva azt írja édesanyjának, hogy „nem kell túlságosan elkeseredni, mert mindig Isten akarata a legjobb, és Isten jobban fogja tudni, hogy ezen a világon jobb-e lenni vagy a másikon”. Ez a sóhaj – öntudatlanul – a szabadkőművesek halálkövetéséhez közelít. Mozart másfél évtizeddel később egy szabadkőműves-páholy tagja, a „mozgalom” ideológiája pedig tudvalóan *A varázsfuvola* alapélménye. Fodor szerint „Mozart és a szabadkőművesség művészi egymásra találása éppen a halálprobléma jegyében történt, az 1785 nyarán komponált *Szabadkőműves gyászzenében* (K 477=479a), amely szinte a programzene egyértelműségével fejezi ki a mozarti vallásos fatalizmus új, szabadkőműves perspektíváját: a halál a kulcs az igazi boldogsághoz”. Ugyancsak Fodor Géza idézi hivatkozott Mozart-könyvének első kiadásából *A varázsfuvola* Sarastrojának No. 10 F-dúr áriájáról („*O Isis und Osiris*”) írt korábbi megállapítását: „Sarastro nyíltan megfogalmazza, hogy világának követelményei már-már túl vannak az életen, a próba-

tételek halálos veszélyt jelentenek. [...] végső, az életben szinte megoldhatatlan problémáról van szó, olyan kérdésekről, amelyekre Sarastro voltaképpen nem tud, nem tudhat megnyugtató választ adni. Ezért nem tehet mást, mint hogy feltétlen nyugalommal közli a végső tényét.”

A „végső tény”, a halál – nyilván erről szól Vick salzburgi rendezése. Ebből a *prekonceptióból* azonban nem következik a beavatási szertartásnak mint a halál előszobájának egy teljes felvonásra, illetve a sötét tónusoknak – a szó szoros értelemben vett színpadi sötétségnek – az egész előadásra való kiterjesztése, különösen egy olyan darabban, amely valóságos és jelképes értelemben is a világosság és sötétség *kontrasztjára* épül, s ez a Nap és az Éj birodalmának evidensen látható szimbólumrendszerében manifesztálódik. Fölmerülhet, hogy a rendező az úgynevezett „ellenfelvilágosodás-elmélet” követőjeként iktatta ki az előadásból a fényt, s mint majd látni fogjuk, a vidámságot és az emelkedettséget is – ennek hívei számos zenei érvert hoznak föl amellet, hogy Sarastro valójában manipuláló, kegyetlen zsarnok, az Éj királynője pedig fájdalmas anya, aki csak rabságából akarja kiragadni Paminát –, de megítélésem szerint nem erről van szó, azon egyszerű oknál fogva, hogy a produkció nem ad lehetőséget egy ebből következő koherens elemzésre.

Vick kézenfekvő paradigmát állít az öregséggel szembe – a fiatalságot. Az előadás Taminoja edzőcipős mai tinédzser – legalábbis annak van kontemplálva, mert Michael Schade inkább rövidnadrágos, retardált felnőtt –, aki a játék kezdetén kék mintás gyerek-szobájában alszik, amíg föl nem ébreszti az ágyában tekergőző kígyó. A szekrény tetején álló kivilágított terrárium csakugyan üres, noha a kígyó aligha abból mászott ki, valószínűbb, hogy Tamino álmodik. A gyerekszoba játéka – nem a szörfdeszka és a számítógép – majd nagyra növesztve visszatérnek: a sasszárny, a napraforgó, a bukósisakos koponya később komoly szerepet kap. Úgy tűnik, szorongásos álomról van szó, ami hihető; gyerekeknél nem ritka az elmúlás irracionálisára magyarázatot nem találó halálfélelem. Ettől kezdve tehát minden Tamino álmaként kezelendő, a tapéta réseiből kilépő három vonzó



Tamino (Michael Schade) és a három dáma (Edith Haller, Karine Deshayes, Ekaterina Gubanova)

lány (akik belefeksznek az ágyába), az arcképes posztert hozó hölgy (aki eltűnik a lepedő alatt) és a sípon játszó, *patchwork*-ruhás fiatalember (akinek a gardróbajtó mögött télikertje van). Az utóbbival indul Tamino (álom)kalandra. A szobácska eltűnik, előbb keskeny csigalépcsőházba, majd egy félig elszáradt napraforgóföldre jutunk, ebből emelkedik ki három kijárat (hasonlítanak a gyerekszoba szekrényére), amelyek majd az „öregék otthonába” vezetnek. Jönnek is a trottyosok, tudjuk, hogy (a darab szerint) vadászatból, Sarastro vadászruhában, stüszikalapban, puskával, ő még viszonylag jó karban van, de mögötte a reszketeg vénsegek épp csak az embermagas, kórószzerű napraforgótábla – a „Nap-birodalom” jelképe! – széléig kecmeregnek ki a fennkölt zenére. Hat oroszlán vontatta diadalkocsi persze sehol. Monostatos és csapata csupa gázálarcszerű maszkot viselő, nadrágtartós hüllő-ember (messziről nem jól kivehetőek), a csengőszóra táncot lejtő vadállatok félszeg, béna, vergődő kriplik (benn maradnak a napraforgóban, csak a szobából ismerős, ott kicsi, itt óriási sasszárny verdesése dominál, sőt a második felvonásban is „játszik” a falnak támaszva).

A második felvonás rozszant elvarázsolt kastélya – belógó száraz faágaival, opáloosan átderengő padlójával, középen félbevágott csigalépcsőjével, amelyet majd összetolnak a fináléban, de csak Sarastro tud fölmenni a közepéig, az Éj királynője korábban lebénul – egyedül az öregaszony Papagenának (Martina Janková) áll jól, őszipirtósága a helyén van a szenilis nyugdíjasok között, akik rosszul öltözöttek, pizsamában, szélütötten csoszognak vagy alszanak, és lökdösnüik kell egymást, amikor „szavazásra” kerül sor. Egy alkalommal a Sprecher (Franz Grundheber) is föl akar szólalni pokróccal a hátán, de Sarastro (René Pape, aki már-már maga is veterán, legalábbis ebben a szerepben) nem hagyja szóhoz jutni. Az egész felvonás nyomasztó és groteszk, haragudni nem lehet a szerencsétlen öregekre (ki érezne haragot egy szegényház lakói iránt?), csak szomorúan töprengeni, mibe is akarják „beavatni” a szépreményű, szerelmes fiatalokat. A helyzet bizarrságát egyedül Papageno (Markus Verba) érzékeli: egy napraforgó-dizájnos giccságyon adja elő az „*Ein Mädchen oder Weibchen*”-áriát, keserű gúnnyal, óriási reflektált szüneteket tartva közben, mint aki maga is csodálkozik, hogyan lehet nő után ácsingózni ezen a szörnyű helyen; az egész előadás során ebben az egyetlen mozzanatban éreztem az *értelmezés* szándékát. A fiatalok attól kezdve, hogy a róluk való döntés idején fekete lepelbe burkolják, kvázi eltemetik őket, közömbösnek látszanak sorsuk iránt, Pamina (Genia Kühmeier) pisztollyal a kezében sem foglalkozik komolyan az öngyilkosság gondolatával (ami pedig elő van írva neki). Talán rosszul emlékszem a darabra, újra segítségül hívom Fodor Gézát, aki másokat is idézve emfátikusan bizonyítja, „hogy a színpadi bevonulás a ragyogó templomba, a templomba való belépés, Tamino és Pamina felvétele a ragyogó templomba, az ígélet után a megvalósulás, a nap vakító fénye, a győzteség és ünnepélyesség, a föld mennyországá válása, a jelenben megtörténő epifánia miként jelenik meg a bécsi klasszikus struktúra jóvoltából tiszta zenei kompozícióként, hogy ez az önálló zenés színházi szerkezet miért nagy pillanata a bécsi klasszikus zenének, és általában a zenés színháznak”.

Ragyogó templom? A nap vakító fénye? A föld mennyországá válása? Sötét, föld alatti sírgödör, Tamino és Pamina a résnyi szabad tér és a színpad szélén kókadozó csenevész napraforgók felé indul el a végén. „*Triumph, Triumph, du edles Paar*”, énekli a kórus, de a nemes pár nemigen látszik legyőzni a halálmisztikát. „*Osztlik az éj*”, mondja a szöveg, de az éj nem osztlik. Vélünk, föl kellene ébredni, az álomkeretjáték lezárását kívánna. Sajnos, Mozart ehhez „túl kevés” hangjegyet írt. Csak arra



Az „öregék otthona”

marad idő, hogy a hátrahagyott fuvola kigyóként kezdjen tekerőzni. Ez legalább jó. De kevés.

MÁSODIK FELVONÁS: LA TRAVIATA (SALZBURG)

A halálmisztikát vagy halálmementőt Willy Decker *La traviata*-rendezése bontja ki a maga lenyűgöző drámai feszültségében és szépségében. Ez az előadás ékes bizonyítéka annak, hogy a koherens, a mű egészére és annak részleteire is kiterjedő *átértelmezés*, amely a koronként változó ízlés, esztétikai szemlélet és színpadtechnika jegyében létrejött eszközöket alkalmazza – magas művészi szinten – a klasszikusokra, radikálisan új interpretációjával is hű marad az eredeti alkotás szelleméhez, szerzői intenciójához, sőt eddig ismeretlen feszültségekre, konfliktusokra, életigazságokra derít fényt.

Az előadásnak van egy *csaknem* végig néma szereplője: magas, elegáns, ősz szakállú öregúr, aki már az előjáték alatt, sőt előtte, a nézők érkezése közben ott ül oldalt, a nyitott színpadon, egy falnak támasztott, hatalmas óraszámplap előtt; csak menet közben derül ki, hogy jelenléte valóságos-e vagy transzcendens. A színpad, Wolfgang Gussmann díszlete volta-képp üres tér, csupán egy ívelt, világos fal határolja le, amely teljes (jókor) szélességében betölti a hátteret, de nem fut föl a magasba, hanem galériát képez, azaz végig lehet haladni a tetején, úgy, hogy a szereplők térdtől vagy deréktól fölfelé látszódnak. Csak baloldalt nyílik a falon magas ajtó, és a fal előtt fut körbe pam-lagszerű ülőke. A színpad mindvégig vál-

tozatlan; az eredeti második felvonásban „színes mintát” vetítenek az ívelt fal fölé.

A szcenika létrehozta az előadás absztrakt terét. Az első pillanattól kezdve világos, hogy a rendező nem fogja rekonstruálni Verdi operájának eredeti párizsi miliójét a XIX. század közepéről. Az előjáték első hangjai után nyílik az ajtó, és belép a Violetta alakító Anna Netrebko. Itt most különleges alkalom nyílik leszögezni, hogy a színházban nincs önálló, a szereplőktől független rendezői koncepció – az elképzelés bázisa mindig a színész. Bármiely evidens is ez, ritkán valósul meg tökéletesen, különösen az operaszínpadon, ahol egyszerre kell megfelelni a vokális, hangtechnikai követelményeknek és a szerepformálás feltételeinek, amelyekhez a játékkészségen kívül a karakter alapvető fizikális hitelessége is hozzátartozik, adott esetben a külső megjelenés, az életkor, a temperamentum stb. Magyarán szólva Violetta Valéry, az ünnepezt kurtizánt – a figura valóságos modelljét, Marie Duplessis-t Alexandre Dumas *A kaméliás hölgyében* Marguerite Gautier-ként szerepelteti – nemigen szabadna koros és testes szopránoknak eljátszaniuk, noha, mint köztudott, eljátszzák. És még az sem elég, ha valaki szép és fiatal; néhány hónappal ezelőtt Budapesten énekelte a szerepet egy nemzetközileg elismert, fiatal és szép énekesnő, akinek ráadásul hangkvalitásai is figyelemre méltóak, csakhogy naivaalkatából olyannyira hiányoznak az erotikus vonások, hogy nem Violetta volt, hanem Violetta paródiája.

Anna Netrebko, a harmincas éveielején járó orosz szoprán az elmúlt két év fölfedezettje és dédelgetettje, aki minden erénnyel rendelkezik a sztároláshoz és a legendaképzéshez (állítólag takarítással kereste meg konzervatóriumi tanulmányainak költségét), mivel megjelenése több mint előnyös, színpadi érzékenysége merőben ritka, hangszíne és énektechnikája egyaránt varázslatos. (Az Alfredo szerepét éneklő, korban és adottságban hozzá hasonló mexikói tenorral, Rolando Villazónnal, aki gyakori partnere más darabokban is, máris „álompárnak” lettek kinevezve.) Netrebko nem rendezői koncepciót valósít meg Verdi operájában – ő maga a rendezői koncepció. De az is lenyűgöző, ami Decker jóvoltából „körülötte” történik.

Ahogy Netrebko az előjáték hangjaira mályvaszín, ujjatlan, térdig érő estélyiben, körömpipőben beszédül az ajtón, a finom öregúr is föláll az óraszámplap mellől, és elindul felé. Violetta kilép a cipőjéből, oltalmat keresve a mellére bújik – mozgás és gesztus mindvégig a zene hullámszerűségét követi –, majd átvész tőle egy szál fehér kaméliát. Az ősz *gentleman* ettől kezdve többször megjelenik (mások számára) *láthatatlanul*, viszonya a lányhoz mindig más, féltő, együtt érző, figyelmeztető vagy szemrehányó – csakhamar világossá válik, hogy a transzcendens figurához isten- vagy halálképzetet kell kapcsolnunk. Ő az elmúlás mementója, a hozzá tartozó időszimbólum – az óra – mutatói hol örült gyorsasággal forognak, például az estélyről távozó vendégek búcsúzásának tempós, *crescendáló* dallamára (a felpörgetve megélt élet jelzésekként), hol leállnak (a tempóból való „kiszállás”, az átmeneti idill perceire). A végzet szelíd öregembere egyben apafigura és „a kaméliás hölgy” lelkiismerete is. A kamélia mint sorsszimbólum végigvándorol az előadáson. Violetta az öregtől kapja, az estélyen Alfredónak adja, aki a felvonás végén visszahozza (eltérően a szokástól, mely szerint „az ablak alatt énekel”). Amikor Violetta visszatér az „édes életbe”, az öreg indulatosan a lába elé dob egy szál kaméliát a galériáról – arról a helyről, ahonnan

egy perccel azelőtt az öreg Germont távozott, így a két „apafigura” egy pillanatra összemosisódik. A kamélia még ezután is „játszik”, például a harmadik felvonás „farsangi zenéjét” kitöltő vízióban (mint reflektált mozzanatra majd vissza kell térni rá) Violetta „dublőzének” ruháján. Itt, az előadás végén a transzcendens öreg belebújik Grenvil doktor nyúl farknyí szerepébe, anélkül, hogy átváltozna receptíró háziorvossá – megőrizve cselekményen kívüli idegenségét, utoljára, búcsúzóul ad még egy kaméliát a lánynak. Amit aztán Violetta a szövegben szereplő arckép helyett „posztumusz” ajándékként átnyújt Alfredónak...

Ennyiből is látható, hogy Decker megemeli, absztrahálja a budoár-melodráját (jobb esetben a romantikus miliódrámát). De nem éri be ennyivel. Annak érdekében,

ösztönös viselkedés, nincs benne megjátszás vagy mórrikálás; Alfredóval való első találkozás a gunyoros és kicsit megvető, aminek a „fogadására” Villazón megfelelő partner, mert belőle is hiányzik az ilyenkor megszokott olvatag esengés, egyáltalán nem lágy vagy félnék, ellenkezőleg, szangvinikus és eltökélt, s kissé darabos vagy görcsös is a kirobbanó szenvedélytől. Kettősük áradozás és pihegés helyett szarkasztikus és provokatív, Netrebko fellökdösi a szerelmet valló fiatalembert, ami tovább fokozza Villazón támadó elánját – két színes egyéniség kóstolgatja egymást, mint holmi Shakespeare-ben. Netrebko a koloratúrákkal ékesített ária közben úgy forog-pörög, mintha a hangja *playbackról* jönne, s nem kellene énekelnie – végig olyan, mintha nem énekelnének, mindössze beszélgetnek egymással, *csak úgy jön belőlük a hang* –, hatalmas, fölszabadító erővel vágja pezsgős pohárát a falhoz, s rohan a máskor odakint epekedő Alfredo karjaiba.

Itt az *egyetlen* szünet a háromfelvonásos opera előadásában. A vidéki idill négy virágmintás huzattal bevont pamlag környezetében játszódik. Az óra is huzattal van letakarva – a végzet felé rohanásból kilépve „nincs idő”. A vászon mintája megtalálható a fiatalok nyitott köntösön-pongyoláján – különben mezítláb vannak, alsónemüben – és a háttér-fal fölé vetített „tapéta” *plein-air* jelzésén is. (Az utóbbi átvált sötét tónusú virágmintára, amint az idill véget ér, illetve amikor Violetta véget vet neki azáltal, hogy saját kezével szedi le a bútorhuzatokat.) A boldogság sem ömleny, hanem reflektált játék; Alfredo nem a közönségnek éneklő felvonásnyitó áriáját („*Dei miei bollenti spiriti*”), hanem Violetta



Anna Netrebko (Violetta) és Luigi Roni (Grenvil doktor)



Anna Netrebko, Diane Pilcher (Annina) és Rolando Villazón (Alfredo)

hogy megszabaduljon a tüdőbajos köhéscselés és a nyafogó lamentálás közhelyeitől, átértelmezi a teljes szüzsét. Verdi remeke ebben az előadásban nem a tuberkulózisról és a hű szerető késői visszatéréséről szól, hanem a kurtizán fölmagasztalásáról és mélybe rántásáról. Az egyszerre imádott és megvetett Violetta *egynemű* férfifalka hajszolja végig az egész darabon. A vegyes kar egyforma fekete öltönyt-nyakendőt, egyformán lenyalt rövid, sötét hajat visel – beleértve a női vendégeket, valamint Flora Bervoix sopránt –, és zárt tömbben, lihegve követi az *isteni kurvát*. Kezükben pezsgős poharat tartva, állatias gesztusokkal koslatnak utána – a Brindisi alatt a fejük fölé emelik egy vörös pamlagon –, vagy a galériáról fürtökben lógva nyújtogatják utána a karjukat. Netrebko cipőjét lerúgva, szétvetett lábakkal ajzza föl a tömeget – erotikája mégsem közönséges, rendezői instrukcióra produkált szexualitás, hanem a férfiak fölötti hatalmát érző nő természetes adottsága. Kihívó vadsága

jelenlétében, amely így lírai vallomásból a vallomást parodizáló önironikus évődés lesz – és közben bújócskázna a pamlagok között. Az öreg Germont-t is pongyolában fogadja Violetta, sőt azt is letépi magáról – fehér kombinéban marad –, amikor enged az apa követelésének, hogy hagyja el Alfredót. Az elhatározás egy adott ponthoz köthető: Violetta pillantása ráesik az első felvonás mályvaszín estélyi ruhájára, amely vállfára akasztva a fal jobb szélén függ. (Szemben vele, baloldalt ott van Alfredo fekete öltöne.) Netrebko a duett érzelmi tetőpontján kapkodja magára a ruháját – szentimentalizmus helyett elszántságot mutat. (Villazón majd ugyanígy, saját földúlt „*stretta*”-áriája közben öltözik föl tetőtől talpig; aki ismeri az áriát, tudja, milyen dallamív és dinamika szükséges az elénekléséhez, s hogy milyen gesztikus handabandát szoktak produkálni hozzá a tenoristák.) Netrebko vokális teljesítménye külön elemzést érdemelne, itt csak arra a *sotto voce*, szinte suttogva frazeált kitörésre utalok, amellyel egymásra torló hullámokban önti rá búcsúérzelmeit szerelmére; ezen a ponton sohasem hallottam hasonlót. Az öreg Germont-t alakító Thomas Hampson és Villazón kapcsolata is eltér az unalomig ismert apa–fiú-ömlengéstől. Sokkal bonyolultabb annál, az idegenségtől és a zavartól (ismerős az a feszültségoldó, tehetetlen gesztus, amikor az apák összeborzolják a „gyerek” haját) a szemrehányásig, a számonkérésig, a siránkozásig és a zsarolásig terjed egyetlen árián belül, miközben a *srác* motorikusan vezeti le dühét. Amikor már nincs mit tenni, Germont eléneklő dallamos „*ariosóját*” – nem emlékszem, hogy színpadon valaha is hallottam volna –, majd akkora pofont ken le a fiának, hogy az hanyatt esik. Alfredo rögtön fel is ugrik, ekkor Hampson és Villazón némán egymásnak veselkednek – és pillanatnyi szünet után, *black out* nélkül kezdődik a második kép, Flora estélye.

Ennek újítása az a pimasz pamflet, amely a házigazda spanyol zenére összeüttötött banális házi balettjét helyettesíti. Violetta távollétében a férfifalka gúnyt űz a szerelmi idillbe

távotzott kurtizánból. (Idáig jutva az érzékenyebb néző valószínűleg elfogadja, hogy Decker-nél nem *kanmuriról* van szó, sőt egyáltalán nem „estélyről”, hanem a macsó társadalom és az eltévedett nő – *la traviata* – általános paradigmájáról.) A balett: az áhitott és megvetett nő blaszfémiaja. Violetta egy férfi „alakítja” fekete öltönyére húzott mályva estélyiben, kaméliával, bikafejjel, körülötte álarcos hódolók imitálják a bikaviadalt. Az ezt követő „kártyajelenet” a megalázás folytatása Violetta jelenlétében; kártyaasztal helyett a hatalmas óraszámlapot húzzák középre, amely most rulettasztalként funkcionál (a mutatók forgása idézi föl a rulett pörgését). Az inzultált nőt Alfredo a számlapra dönti, és kártyanyereségéből „kifizeti”, de nem úgy, ahogy „rendes előadásban” illik, a lába elé vagy jobb esetben az arcába vágva a bankjegyeket, hanem kíméletlen erőszakkal bántalmazva, a ruhája alá és a szájába tömködve a pénzt. (Erre a képre rímel majd a korábban említett „farsangi vízió” a harmadik felvonásból, ezt a sokkot éli át újra a haldokló Violetta.) A kaján horda egy nem túl meglepő fordulattal – ismerjük a tömeglélektant – Alfredo ellen fordul, és bizonytalan célzattal megindul az önkívületében ruháját letépő, kombinéban összeeső Violetta felé. A transzcendens öreg azonban eléjük áll, és – a harmadik felvonás előjátéka alatt – kiszorítja a színpadról a lassan hátráló fekete sereget. Az utolsó harmadra kiürül a színpad, nincs fehér paplan, ciha, lebegő csipkefüggöny, az ágyat egy ideig a színpad közepén fekvő óralap helyettesíti, de később azt is kiviszik a „farsangolók” – az üres térben következik be Violetta szerelmi halála.



Klaus Lefebvre felvételei

Anna Netrebko az estélyjelenetben

Itt az előadás maga is transzcendens magasságba jut, ami Verdi slágeroperájával nem szokott előfordulni. Köhécs és szipák továbbra sem fordul elő, Decker és Netrebko elkerüli a szegény tüdőbajos haldokló nő kliséjét. Violetta formálisan is egyedül marad, a többi szereplő a fal melletti padkán, tisztas távolságban ül tőle. Nincs helye hamis illúzióknak, a búcsúkéttőst nem összeölelkezve éneklük, az „elhagyjuk Párizst” nem fakaszt melodramai könnyeket, száraz reménytelenséget sugall. Netrebko hátul körbelépked, egyenként elbúcsúzik mindenkitől, Alfredótól, az öreg Germont-tól, Anninától s egy meghitt gesztussal a fatális öreg Grenvil doktortól. Aztán középre megy, és egy pátoszatlan, sóhajszzerű sikollyal elvágódik. Senki sem lép közelebb – Violetta halála nem a köznapis életszférában, hanem a metafizika síkján következik be.

Carlo Rizzi karmesteri pálcája a legváratlanabban diadalmas opera-előadások egyikének végén intette le a zenekart.

HARMADIK FELVONÁS: TRISZTÁN ÉS IZOLDA (BAYREUTH)

Pajkos gondolatkísérletnek tetszik Violetta szerelmi halálát Izolda szerelmi halálával, az operairodalom egyik, transzcendens voltában emblematikus fináléjával összevetni. Márpedig lehetséges, ha egyszer mindkettő kilép a reálisnak mondott valóságból, és mitikussá válik. Violetta a halálával „bevárja” Alfredo visszatértét, Trisztán viszont Izoldáét nem. Christoph Marthaler, a Wagner-opera bayreuthi rendezője Slavoj Žižeket, az *Opera's Second Death* (*Az opera második halála*) című, 2002-ben kiadott könyv egyik szerzőjét idézi, aki azt írja, hogy „Trisztán a harmadik felvonásban nem a halálfelelemtől van kétségbeesve, hanem attól, hogy Izolda nélkül nem tud meghalni, és örök vágyakozásra van itélve – azért várja aggódva az érkezését, hogy meghalhasson”. Ami Izolda be-

lépésekor be is következik. Marthaler szerint – aki Wagner instrukciójával ellentétben azt sem engedélyezi, hogy Trisztán a viszontlátás pillanatában, Izolda karjai között haljon meg: a férfi már halott, amikor a nő belép – Izolda a holttest láttán kénytelen szembenézni azzal, hogy „Trisztán halálának egoizmusa romba döntötte a reményt, hogy együtt haljanak meg”. Trisztán „kinyitotta a kaput, amely a Wahnfriedhofba – az illúziók temetőjébe – vezet, és az nyitva marad addig, ameddig Izolda végre követi őt, azon a módon, ahogy akarja”. Izolda csalódott és dühös, amiért a szerelmi vágyban megvalósuló közös halál terve meghiúsult. A sokat elemzett szerelmi halál egyes soraiból kiérződik a tehetetlenség, mondja Marthaler, s az egészről „vitán felül és mindenekfelett, más alternatíva híján, a halálvágy”.

Akik ismerik Marthalert, előre sejtették, hogy szerelem és halálmisztika nála nem elvontan, absztraháltan, irracionális élményként fog megjelenni, hanem – ha stilizáltan is – a hétköznapi életszférában. Így is történt. Állandó díszlet- és jelmeztervezőjével, Anna Viebrockkal olyan zárt, realitásában is „konkretizálhatatlan” teret hozott létre, amely végigvonul korábbi előadásain is, s amit egy kritikus nemes egyszerűséggel Marthaler-térnek nevezett. Lényegében végig ugyanaz a színpadkép, egy parkettás-lambériás hodály három változata. Az első felvonásban (hajó) *mintha* egy székekkel berendezett társalgót, a másodikban (kert) *mintha* egy üvegezett lengőajtós üres termet, a harmadikban (vár) *mintha* egy nejlonponyvás bejáratú, kissé mállott gazdasági raktárt látnánk. Ezek nem reális terek, annak ellenére sem, hogy – ha egyáltalán valamivel – kommersz bútorokkal vannak berendezve: a „hajó” társalgója székektől és fotelektől zsúfolt (Izolda szisztematikusan fölborogatja, Brangäne ugyanúgy visszaállítgatja őket), a szerelmi találka üres termének közepén két alacsony puff áll, Trisztán fekhelye pedig dobogóra kerül, korláttal elkerítve (ahogy a kiállítási tárgyakat szokták) a szintén üres térben, s fehér ágyneműjével kórházi ágyra hasonlít – egy kar segítségével ferdén meg is lehet emelni. A ruhák kivrívóan hétköznapiak, Trisztán áruházi kék öltönyt, Izolda (a harmadik felvonásban) dzsekit, Brangäne ugyanott malaclopó útiköpenyt visel, Melot a sildes sapkájában *mintha* az üzletemberien választékos Marke sofőre volna. A harmadik felvonásban többen is bejönnek, férfiak – néma szereplők, körbejárják az ájult Trisztán ágyát –, szürkének és kopottak, mint akik munkából érkeznek beteglátogatni. A „Kormányos” a pamlag szélén ülve dűdöl az első felvonásban, a „Pásztorfiú” pedig (meglett, munkaruhás férfi, amolyan gondnokféle) a terem sarkában gyakorlatilag végig-asszisztálja és végigregálja a harmadikat.



Nina Stemme (Izolda) és Robert Dean Smith (Trisztán) a zárójelenetben

Marthaler lényegében egyetlen effektussal operál, a fényvel, ami nem meglepő, ha tudjuk, hogy ez a *Trisztán és Izolda* jellemző topozsa; elég, ha a második felvonás éjszakai sötétjének alaptónusát és az ebben megjelenő fényeket vesszük, s a fény-árnyék kontrasztjában érzékeljük a külszín és a benső, a látszat és a titkolt valóság, az ambivalens illúziók metaforáját, vagy egyszerűen csak összeszámoljuk, hányszor hangzik el a darabban szövegszerűen ez a képi ellentét, illetve maga a „fény” szó. Csakhogy a színpad mindvégig szinte egyenletesen van világítva, Marthaler sohasem használ atmoszferikus fényeket és árnyékokat, általában hangulatvilágítást; nála a fényforrások világítótestek, közönséges lámpák. Az első felvonás színpadterének fekete magasában a nyitó hangok alatt több sor sárga spotfény imbolyog lassan előre, s a félsötétben egy ládaszerű tárgy gurul balról jobbra, oda-vissza – ennyi utal a hajó mozgására. A fények száma hol csökken, hol növekszik, lebegnek, kihunynak, „mint a csillagok”, haladásuk koordinátatlanná válik, majd a felvonás végén a zárt térbe benyúlik egy „fénySOROMP”, ami a kikötést jelzi. A második felvonás „plafonját” beborítják a sárga fényt adó, kerek világítótestek. Sok van belőlük, és blokkyszerűen működnek: a falak mentén található kapcsolók egy-egy blokkot tudnak be- vagy kikapcsolni. Izolda incselkedve indul valamelyik kapcsoló felé, hogy jelt adjon Trisztánnak – a megbeszélte jel Wagnernél a fáklyafény –, de az aggódó Brangäne mindig megakadályozza. Végül érvényesül Izolda akarata: úgy kapcsolgat, hogy az egyes blokkok felváltva villannak föl és hunynak ki, mint amikor egy gyerek játszik. Trisztán érkezésekor már nem égnek a lámpák – csak kintről, az üvegajtón szűrődik be fény –, a szerelmi jelenet félhomályban zajlik, csak a találka fölfedezésekor *gyűjti meg a villanyt* valamelyik hirtelenül belépő. A számonkérés alatt újra „játszanak” a lámpák, először csak az egyik kezd pislogni, aztán több is, különböző helyeken, mint érintkezési hibánál vagy kiegészelő előtt. Izolda,

aki középen, egy puffon ül, fölneéz, tekintetével követi a lámpák jártékát, hitetlenkedve fölmutogat egyikre-másikra, nevetgél is kicsit – tökéletesen kívül marad a körülötte zajló szemrehányásokon, az egész lelkiismereti és bizalmi válságon. A harmadik felvonásban váratlan helyeken és váratlan pillanatokban kis fényköröcskék iz-zanak föl, majd hunynak ki a szegélyléceknél, a sarkokban vagy a falba vert kampókon, általában Trisztán fényt idéző delíriumaival szinkronban; nyilván az egykori „plafonvilágítás” lázálmai, noha a „Pásztorfiú” is érzékeli őket.

Marthaler karaktere jellemzően alternatív, ami sajátos viszonyba kerül a reprezentatív helyekkel, ahol dolgozik. *Trisztánja* – különösen Bayreuthban – ellentmond a hagyományos operai monumentalitásnak, nem követi sem a színpadi csúcstechnika kínálta legújabb látványtradíciót, sem a provokatív újraértelmezéseket (noha az itt már sok mindenhez hozzászólt közönség érezhetően furcsállja az időtlenségétől, mitikus fölfokozottságtól, érzelmi monumentalitásától megfosztott legenda köznapian tárgyszerű, átlagosan mai életszférákat megjelenítő fölfogását). A rendező a külsőségek helyett befelé fordul, s ebben partnerrá talál Eiji Oue (mellesleg japán samurájcsaládból származó) karmesterben, aki szintén többre értékeli a spirituális, áttört, szinte kamarazenei hangzásokat az érzelmi hömpölygésnél. A fáklyafényt helyettesítő villanyoltás, ami azt is természetessé teszi, hogy a szerelmi eksztázisnak egy kiszögellés mögött két félhomályba vesző alak – Marke király és Melot – is a tanúja, nyilvánvalóan új „megvilágításba” helyezi az öltönyös férfi és a kiskosztümös nő kapcsolatát, attól kezdve, hogy Brangäne kicseréli a *tüchtig* „polgári” utazósztetben tartott fiókat, egészen a szerelmi halálig. Robert Dean Smith és Nina Stemme tudatában is van, birtokában is van mindannak, amivel ez a változás jár. Egyszerre kell megküzdenniük a vokális pátozzsal és a jelenlét hétköznapiságával. Támo-



Jochen Quast felvétele

gató effektusok és „operás” gesztusok nélkül, szinte a mozdulatlanság belső bázisából kell hitelesíteniük a kultúrtörténet legismertebb szerelmi és halálmitoszainak egyikét. Helyt is állnak (noha Smith hangja szólamának utolsó húsz taktusában az általam látott előadáson egyszerűen elment). Mindketten átlagos külsejűek, nem illúziókeltők és nem illúziórombolók, ami egyezik Marthaler munkahipotézisével; Stemme minden fekvésben kiegyenlített, nagy volumenű, áthatóan drámai és transzparensten lírai hangja a ma létező legjobb Izolda-normatíva.

A szerelem, amely Trisztán és Izolda életében a metafizikai váratlanság jegyében születik, mindazokra fatális hatással van, akik kapcsolatba kerülnek velük – ez Marthaler rendezésének alap gondolata. Szignifikáns belső történéseknek lehetünk tanúi a „toxikus szerelem” láncreakciójában, attól kezdve, hogy a fölindult Melot késsel hátba döfi Trisztánt. Sőt, azt megelőzően is. Kurwenal (Andreas Schmidt) már a számonkérő-jelenet közben alvajáróként mászkál a teremben, többször nekizuhan a falnak, összeesik, a harmadik felvonásban pedig szklerotikus öregember válik belőle, noha nem hal meg. Marke (Kwangchul Youn) és Brangäne (Petra Lang) magukba zárkoznak, bár jelenlétük a harmadik felvonásban nem zárja ki a kapcsolatukat sem. Melot (Alexander Marco-Buhrmester) szintén életben marad, és a többiekkel együtt, a falhoz lapulva, a történetnek hátat fordítva, de attól meg nem szabadulva követi végig a lezárulását. (Ugyanígy mindenki a részese volt Günter Krämer *Mitridate*-rendezésében is a közös sorsnak!)

Marthaler szavakba foglalt elképzelése szerint „az árulás fölfeledésének pillanatától” az idő elveszti szervező funkcióját, a lineáris narratíva megszűnik, és átadja a helyét a szereplők körkörös mozgó gondolatainak. (Ez az időkonceptió óraszám nélkül is a *La traviatáét* idézi.) A jelenlévők végtelen monológokba süppednek, és megkezdődik az a folyamat, amelynek végeredménye az

elszakadó izzószál fölgyulladására, a gyufaláng végső lobbanására vagy a földi atmoszférába belépő égitest elhamvadás előtti szikrázására emlékeztet. Elveszettségérzés, csöndes kontempláció önmaguk „kihunyása” fölött – a szituáció Marthaler szerint ahhoz hasonlít, amit Beckett *A játszma* végében írt meg. Mindenki fölhangyott a földi beteljesülés reményével, és egynéni módon kezdi kezelni az időt. A múlt és a jelen képei és hangjai egyszerre tolnak föl bennük, és lassan elhamvadnak. Az idő törvényszerűségének fölfüggesztése egyszerre teremt ürességet és helyet az ideák torlódásának. Wagner a *Trisztán* harmadik felvonásában a korábbiaknál világosabban sűrítette a „végtelen dallam” és a tempó-, illetve időmegadás kiszámíthatatlanul sok változásának kölcsönhatását, azért, hogy minden értelemben függetlenítse magát a lineáris időfogalomtól. (Talán Jean-Pierre Ponnelle is ebből indult ki annak idején, amikor Izolda visszatérését Trisztán fantáziálásaként jelentette meg; ezt nem Marthaler mondja, hanem én teszem hozzá.) Amikor hirtelen több hajó bukkan föl a semmiből, mint az időeltolódást rögzítő fotósorozaton – mondja Marthaler –, horgonyt vetve, és utasait kiokádva, akkor az eseményeknek ez a hirtelen roham valahogy abszurdnak tűnik Trisztán halálról és vágyról való lassú mozgású képzelgéséhez képest. És itt következik az, amikor az „ellobbanó” figurák időtlen jelenléte a csúcspontjához ér a Trisztán holttestéhez érkező Izolda belépésével.

Itt átveszem a szót Marthaler-től. Nina Stemme dzsekiben érkezik, mindkét keze a zsebében. A halott Trisztán a földön fekszik, ahogy az ágyból kikelve megindult a bejárat felé, s útközben összeesett. Izolda közelebb lép, de nem megy oda, nem hajol a holttest fölé. Mozdulatán látszik a tétováság. Nem úgy történt, ahogy eltervezte. Elkésett. A többi kiúttalan a fal felé fordul, magára hagyják. Stemme lassan fölmeleg a dobogóra, rátérdel Trisztán ágyára, és elbúcsúzik. Aztán befekszik az ágyba, és a fejére húzza a takarót.