



Koltai Tamás

Műhűség – vagy valódi?

NONKONFORM VÁLTOZATOK OPERÁRA

A művekhez való hűségről (*Werktreue*) folyó vita az opera esetében megreked annál a pontnál, hogy a partitúrához nem nyúlunk. Ez az egyetlen közös nevező. (Bár már ez sem egyértelmű, a tempók megválasztása, a dinamika, az eredeti szerzői változatok közötti választás gyakran polémia tárgya.) A színpadi – rendezői – értelmezés vagy átértelmezés megítélése különösen akkor nehéz, ha szakmailag perfekt módon, átütő előadói tehetséggel valósul meg, mint Bayreuthban és Salzburgban. Általában.

A *nürnbergi mesterdalnokok* idei bayreuthi felújítása Richard Wagner Németországban mindenkor legnépszerűbb, kultikus, „népszínműként” (*Volkstück*) kezelt operájának radikális és ideologikus interpretálása miatt keltett vihart. A darab legfontosabb hagyományai közül az egyik a helyrajz: a történelmi (nürnbergi) kolorit, amelyet a szokványos előadások mintegy „tölgyszeretben” nyújtanak át. Amikor Wieland Wagner két alkalommal, 1956-ban és 1963-ban szakított ezzel a hagyománnyal, Bayreuth addigi történetének két legnagyobb botrányát váltotta ki. Katharina Wagner legújabb rendezésében van egy szimbolikus szakasz. Mialatt Fritz Kothner, a mesterek egyike (dalnok és pék) az első felvonásban hivatalosan előadja a követendő esztétikai szabályrendszert, klasszikus műalkotásokat vetítenek ki, köztük egy középkori városmetszetet, afféle Nürnberg-emblémát, amelynek mását ezután a mesterdalnokok közé felvételiző Stolzingi Walther és a produkcióját elbíráló írnok, Beckmesser „versenyszerűen” rakja ki kis puzzle-darabkákból egy-egy állványra. A különbség az, hogy Walther fejjel lefelé rakja ki a várost, és amikor ezt nem értékelik, összevissza absztrakt mintákat csinál belőle, majd a Beckmesser szabályos ábrájából is, sőt az övét lemázza fehér festékkel. Walther nemcsak költő-dalnok akar lenni – Pogner Éva kezét elnyerendő –, ő eleve szoros kapcsolatban van a művészettel, ír, fest, zenél, szobrászkodik: fiatal művész abban a művészeti iskolában, amely az előadásban az első felvonás helyszíne. Katharina Wagner két hagyományt tör meg egyszerre: nürnbergteleníti és templomtalanítja a darabot, amelynek voltaképpen témája nem pusztán a művészet, hanem a vallási kultusszá tett művészet. (*Pro memoria*: az első felvonás eredetileg tempóban játszódik.)

Általában kaján örömmel tölt el, amikor skolasztikusok a rakoncátlan klasszikus szerzők nevében védik a művek sérthetlenségét vagy „eredetiségét” az utókor szuverén interpretálójától. (Ennél csak az mu-

latságosabb, ha az elnézően kezelt honi pongyola félamatőrizmust a külföldi operaszínpadok profi provokátorai elé helyezik.) Az első reflex a megrökönyödés és az elutasítás; azután évekkel később, amikor a kiátkozott produkció nemzetközi etalonná válik, kiderül, hogy ők már akkor is mellette voltak. Évtizedek óta ugyanaz a mese. A vájtfülvű zeneiség különleges színházi vaksággal párosul, ennyivel rosszabb az opera-színház helyzete minálunk még a drámai színházénál is. Ami a *Mesterdalnokokat* illeti, abból nem nehéz kihallanunk Wagner saját konfliktusát a régi és az új művészet, a sablonokhoz alkalmazkodás és a spontán természetesség közti választás kényszere között. Lehet vitatkozni azon, hogy megoldotta-e a konfliktust, vagy sem. Hogy Sachs megérzi-e és pártolja-e a Walther intonálta új hangot, és a végén – ő vagy Wagner? – visszakozik-e, visszatérően a nagy C-dúr hagyomány himnikus apoteózisához. Hadd játsszák le zenetörténész-ideológusok ezt a meccset, tépelődjenek rajta, hogy vajon a nagynémet nacionalizmust kicsengető végső Sachs-monológ miatt volt-e ez mindenkor Wagner *überoperája*. (A döntést motiválja a náciizmus; A *velencei kalmárt* sem lehet a holokauszt után úgy játszani, mint előtte.) A zenei fogalmazásnál maradván: azt is hagyjuk rájuk, hogy Beckmesser ünnepi „halandzsája” a réten irodalmilag Morgenstern, zeneileg Alban Berg elődje-e, ő maga pedig talán posztmodern pionír, aki dekonstruálja Walther versenydalát...

Mindez *tényleg* nem kell ahhoz, hogy valakit zavarjon Sachs sovinizta szózata az opera végén; magamról tudom, hogy az idült Wagner-rajongót is zavarhatja. Sem ezt a mozzanatot, sem az *egész darabot* nem lehet pusztán az időtlen klasszicitás szemszögéből nézni – aki ezt nem érti, annak hiába is magyarázná bárki, mit jelent a színház jelenidejűsége. Katharina Wagner egyszerűen végiggondolja az egészet: tükröt tart a klasszicitás és a nacionalizmus kultuszának. A műélvezetben elmerült közönségnek, amely egymással szemben ül a rivalda két oldalán:



a Festspielhaus nézőterén és a színpadon emelt tribünön. Két ünnepi játék – itt és ott. A nézők egymást gukkerezik. Ugyanazt nézik: a *Mesterdalnokok* utolsó jelenetét, amelyben „az idegen befolyástól mentes német művészet” konzumált show-műsorba torkollik, aranyszarvas-vacakkal mint fődíjjal, a Nürnbergi Bank csekkjével, hostessekkel és az önmagát gerjesztő népi művész szózatához a német giccshéroszok süllyesztőből kiemelkedő két monumentális szobrával.

FENT: Franz Hawlata (Hans Sachs)
A nürnbergi mesterdalnokokban

JOBBRA: A német kultúra bábfejű nagyjai a Wagner-operában

Persze, hogy dúl-fúl a konzumközönség. Meg van sértve. Kellemetlen dolog magára ismerni. Ezáltal lepleződik le. Ha röhögne egy nagyot, ő hagyná el győztesen a Festspielhaust. Így Katharina Wagner. A nemzeti öntömjéntől felfúvódott polgár képtelen nevetni magán.

Az utolsó jelenet előtti négy órában sok minden történik. Az előadás két ellentétes ívből áll, amelyet a második felvonás nagy éjszakai kava-





rodása választ el. Az első fele a lázadás. Sachs (Franz Hawlata) avantgárd művésztanár az akadémián, fekete ingben, pantallóban, meztláb – *nota bene*: foglalkozása suszter –, Walther (Klaus Florian Vogt) lezser nonkonform ifjú, napszemüvegben, kihajtott mandzsettával, edzőcsukában. (A *lábbeli* és a *nélküli* alapjelzés: Beckmesser szerenádjának hibáit nem kaptafakopogás, hanem égből hulló edzőcipők esése kíséri.) A mesterek tanári kara: a konzervativizmus élő falanxa, fekete talárban és vaskalap-süvegben, merev elvekkel és a katekizmus sárga könyvecskéinek halmaival az auditorium hatalmas asztalán, amely romhalmazzá válik a rápendülő Walther provokációjától. Walther még a molett nyárspolgári liba Évából (Amanda Mace) is megpróbál nőt csinálni – átfesti a ruháját, kibontja a haját –, miközben Beckmesser (Michael Volle) szerenádra okítja az Évára (és a hozzá megtévesztésig hasonló Magdalénára) hajazó művészhallgatókat. Az éjszakai hajcihőben összecsapnak az ellentétek, egymásba olvad valóság és vízió, megelevenedik a szoborgaléria, kivetkőznek magukból a vaskalapos tanárok, élükön Beckmesserrel, aki *Beck in Town* feliratú pólóban viháncol. A szoborgaléria – a német klasszicitás vízfejtő nagyjainak mozgó bábtruppja – a harmadik felvonásban is visszatér mint a háttérben szöszlő idióta társaság, később előrejönnek, és egy gagyi-show fölgerjelt résztvevőiként tűzre vetve az avantgárd képviselőit, elővarázsolják a fináléban szereplő aranyzarvas-giccset. De ez már az utolsó kép előtti átkötő zene alatt történik. Korábban végbemegy a nagy átalakulás: a Wahn-monológ töprengése Sachsot visszafordítja az úton, rájön, hogy túl messzire ment, szép lassan sötét öltönyt és cipőt húz, Walther amorf paradicsomi álmát visszatereli a konform versenydalformába, amivel nincs nehéz dolga, mert az álom a lázadó ifjúval is megértette, hogy jobb lesz neki beházasodni a Pogner családba, és ezt csak avantgárd allűrjeinek elvetése árán érheti el. Az ötös: kaján képkeretekbe foglalt élőkép – és jövőkép – a két *überkonform* családdal, Dávidékkal és Waltherékkal, plusz a megelőlegezett gyerekáldással. A gazdátlan edzőcipőt – a nonkonformizmus jelképét – a bóklászó Beckmesser húzza fel, aki Walther menet közben elvetett versenydal-installációját is felhasználja saját, csúfos kudarcra végződő „Festspiel”-szerepléséhez. A laza népiünnepélynek indult, a Beckmesser-féle alternatív paradicsomjeleneten fölháborodott nézők egyetlen rántással feszes estélyibe vágják magukat, hogy merev, egyentapsos ünnepélyességgel honorálják Walther éteri és Sachs hősi *németségeltjesítményét*. A bayreuthi Festspielhaus közönségének egy része is ilyesmit szeretett volna látni, és nem örül neki, hogy a színpad és a nézőtér közötti kommunikáció következtében *A nürnbergi mesterdalnokok* előadása *A nürnbergi mesterdalnokok* című operáról szóló előadásává vált. (A zenei kvalitásról nyilatkozást meghagyom azoknak, akik Sebastian Weigle karmesteri nivójánál naponta jobbat hallanak az összes magyar operaházban. Vogt és Volle nagyszerűek, Hawlata nem az a tipikus hangnagybirtokos, Mace pedig ugyanolyan drabálishan énekel, ahogy kinéz, és bár a kinézete miatt kapta a szerepet, ez túl nagy árnak bizonyult.)

Az operai zombik hápogására a salzburgi *Anyegin* is alkalmas, de kevésbé jön be, mert a közönség – meglepő módon és az ellenkező híresztelések dacára – lelkesedik. A nézőtérén és azon kívül. A Tatyjanát éneklő Anna Szamuilt – amit az indogermán nyelveken Samuilnak írnak, arról hazai nyelvérzéssel feltételezhető az „sz” betűs magyar változat, vagy akkor írjunk Lenskijt, esetleg Lenskit, az még nyugatiasabb – máris kinevezték második Nettekónak. Ennyit a publikum állhatatosságáról, avagy így múlik el a világ dicsősége. Aki szürkének látja Szamuil Tatyjanáját, csak azért teheti, mert az is. Szürke kiséger nagy orosz lélekkel. Aminek meg van írva. Anna II. nem akkora sztár, mint Anna I. – akire amúgy is megharagudtak, mert lemondta Rossini *Stabat Materét* –, de telibe találja a sivár életébe belefásult lányt, aki romantikus regényekbe menekül, és romantikus hősnek látja az Anyegin nevű garbópulóveres, nyegle ifjút. A rendező – itt is egy kemény nő,

Anna Breth, éltesebb, de ugyanolyan „német”, mint Katharina Wagner – nem andalodik el a XIX. századi vidéki kúria idilljén, hanem belepottyantja a darabot a Brezsnjev-érába. Áporodott, kilátástalan, szenttelen vidékiség, inkább szürreális, mint reális. A magas, barna ajtókkal jelzett falak közé beékelődik a satnya búzatábla, a málnaszedő lányok dalát gyári részleg monoton varrógépeinél dolgozó munkásnők éneklék, az estély maflán gunnyasztó csoportjait legföljebb a lányokkal erőszakoskodó helyi bunkók élénkítik föl, akik monsieur Triquet-t is véresre verik, amiért idegen és gáláns merlenni. Ez az egyszerre csehoviánus – gondoljunk az *Ivanovra* – és brechtianus anyagkezelés elidegenítő effektusként működik a zene melodikusán hömpölygő tónusával szemben. Hideglelős a kontraszt. A máskor arányosan totyogó dadát (Emma Szarkiszjan) arrébb lökdösik, mint a *Három nővérben*, még Tatyjana sem tűri meg maga mellett, és nem veszi észre, hogy a hajlott öregasszony, miután unokájával elküldte az Anyeginnek írt levelet, belefekszik frissen ásott sírjába. Csupasz falak között, csatagos padlón vívják a párbajt, Lenszkij (Joseph Kaiser) kis tüzet rak Olga-émlékeiből, Anyegin (Peter Mattei) útközben fölszedett párbajsegédje az alkoholista csövesek mohóságával vedeli be az esetleges békülésre – hiába – hozott pezsgőt. A két évvel későbbi vizionálás színhelye egy apparatcsik-exkluzivitással berendezett étteremsarok, ahol bankettet tartanak a nomenklatura részeg tagjai és konzumnők jelenlétében. Gremin (Feruccio Furlanetto) átszellemült öregember helyett szangvinikus alkát, aki energikus vallomást tesz Anyeginnek arról, hogyan talált a megvetett világ elől menedéket Tatyjanában. A külföldről hazatérve lestrapált-letargikus Anyegin végső nagy rohamra indul a viszonzatlan szerelem emlékéért nercbundában is őrző asszony ellen, akinek változtatlanul az arcára van írva a kilátástalanság – de hát, mint tudjuk, az elfuserált sorson utólag nem lehet változtatni.

A nosztalgiaopera kedvelőinek nagyon érzéketlennek kell lenni-



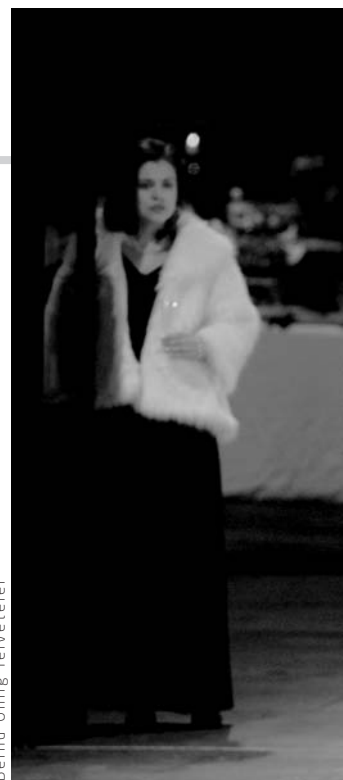
ük, ha elutasítják ezt a rózsaszín helyett kétségkívül szürkében játszó, fölkavaró előadást, amely – legalábbis azon az estén, amelyen jelen voltam – még a Salzburgot státusszimbólumnak használó nézőtéri sznobokat is lenyűgözte. Mindenesetre szórakoztató volt hallani, hogy Barenboim több helyen mézszűrővel és hektikus tempókkal dolgozott, mint aki be akarta bizonyítani, hogy talált Csajkovszkijban fölfedeznivalót. Az pedig egyenesen kaján örömmel tölt el, hogy akik itthon bátran szemberajongják a mi (Pesten is) vidéki tenorjaink hallgathatatlan Alfréd-jét, Nemorinóját vagy akár Stolzingi Waltherét – a fősorolást hosszan folytathatnám –, fanyalognak a bayreuthi és salzburgi tenorok teljesítményén. *Ugocsa non coronat.*

Az operai kulturálatlanság legbiztosabb jele a külső jegyek – díszlet, jelmez – szembeötlő anakronizmusából kiinduló ítélezés. Mintha számítana, hogy egy opera melyik korban, milyen kellékek között „játszódik”. Mintha volna külön személyi és tárgyi – énekes-színészi és scenikai – rendezés. Holott csak együtt létezik a kettő; az utóbbi – adott esetben – kedvező feltételeket teremt az előbbinek. Nem mindenki képes személyiségbe, karakterbe sűríteni a lé-

FENT: Emma Szarkiszjan (Filipjevna dajka), Joseph Kaiser (Lenszkij) és Jekatyerina Gubanova (Olga) a salzburgi Anyeginben

LENT: Anna Szamuil (Tatyjana), Peter Mattei (Anyegin) és Feruccio Furlanetto (Gremin)

nyezet, mint Katharina Wagner vagy Andrea Breth. Ilyenkor jönnek az ostobaságok. A *bűvös vadászt*, a német romantikus *nemzeti* opera megteremtőjeként – többek között épp Wagner által – kultikusan tisztelt Weber német földön a *Mesterdalnokok*nál is népszerűbb „*Volkstückjét*” az életrajzi ismertő szerint a drámaírásban és drámarendezésben egyaránt jártas Falk Richter igazi kontárként vitte színre Salzburgban. Pedig látszólag ugyan-



Bernd Uhlig felvételei

Jelenet A bűvös vadászból
(középen Peter Seiffert
mint Max)

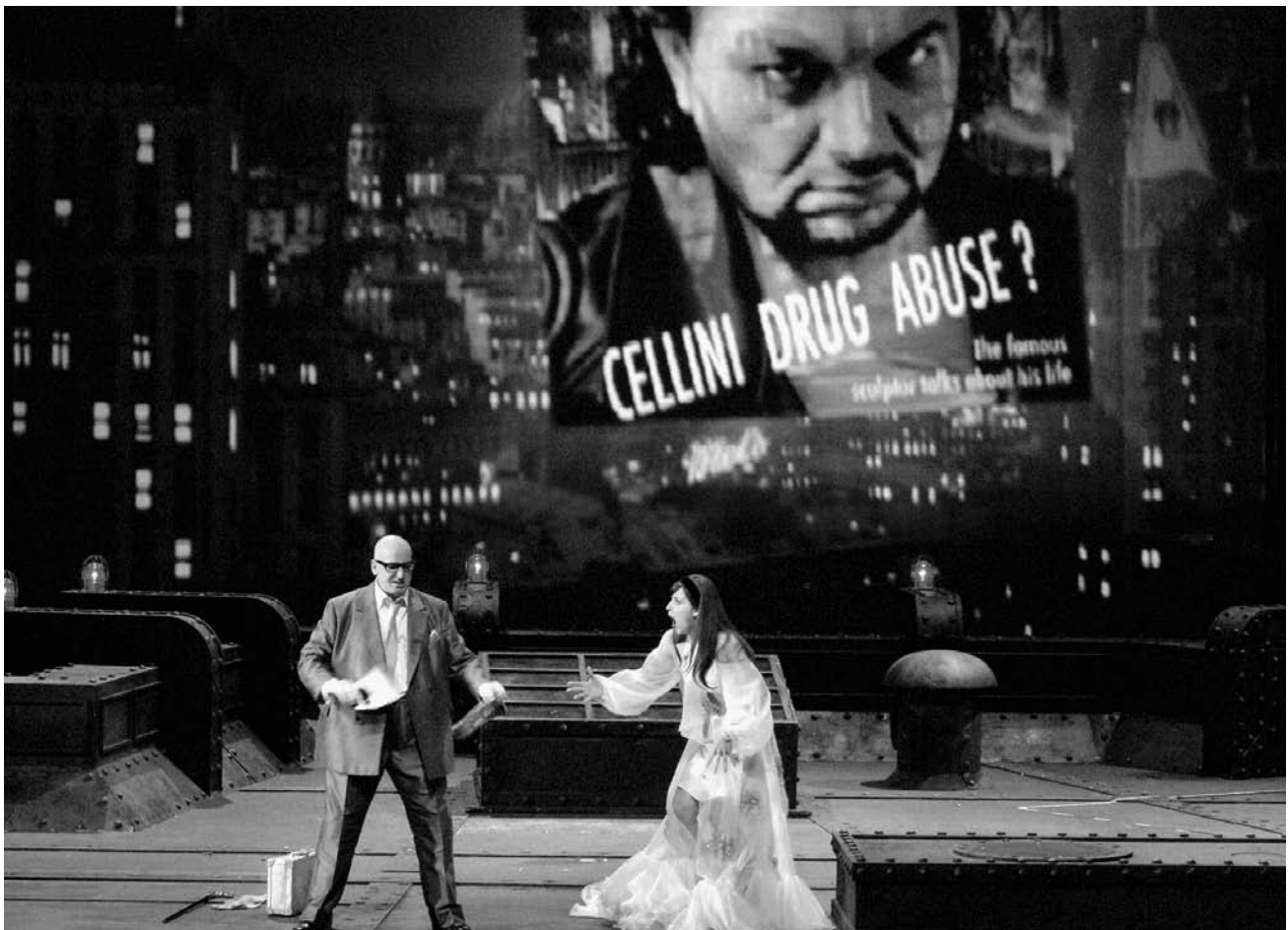
azt csinálja, mint az imént említett rendezők – ugyanolyan *divatos*, mondhatnák a minimális distinkcióra képtelenek –, azaz átteszi a cselekményt a mába. A színhely a lőtér, egy modern csarnok, a tömeg a sörfesztivál közönsége, a kirándulók hátizsákjából bontják ki zörgő zsírpapírba csomagolt uzsonnájukat, szabad idejükben tévét néznek, és filmbejátszásban, autóvezetés közben beszélnek meg problémáikat. Csakhogy az egésznek semmi értelme. *Nincs tét*. A szereplők klisé-illusztrációk, nem drámai sorsokat játszanak el, hanem díszletben ágálnak. Az egésznek enyhe show-jellege van, mint a *Mesterdalnokok* ironikus fináléjának, azzal a különbséggel, hogy nincs benne irónia. A történet *sötét oldala* – hogy el ne felejtsem, az idei Salzburgi Ünnepi Játékok mottója „az értelem éjszakai partja”, utalás a híres Goya-idézetre – egyszerűen el van hülyéskedve. Samiel, az „ördög” – prózai szerep, a fanyar Burgtheater-színész, Ignaz Kirchner játssza – kedélyes konferanszié, aki bejelenti, hogy „most pedig az *echte* német vadászkart prezentáljuk önöknek”, meztelen lányok és pirotechnika társaságában álldigál a golyóöntés jelenetében, miközben horrorfilm pereg a falakon, de fogalmunk sincs arról, hogy ő



maga kicsoda: narrátor, transzcendens lény vagy unatkozó milliomos. A végén mindenesetre beáll a kereszt apoteózisában egyesült tömeg közé, ami komplett nonszensz. A gunyorosan indult produkció klerikális áhítatba torkollik – a célkeresztből sima kereszt lesz –, ami révült lelkesedésbe ragadja a közönséget. Ez még nem lenne baj, a bornírtságnak is lehet értelme, ha a nem mindig ennyire rossz Peter Seiffert mint túlkoros, tohonya és bamba Max bármerre elmozdulna a semleges unalomból, Petra Maria Schnitzer Agathája nem úgy nézne ki, mint egy mész belvárosi úrinő a Sacher teraszáról, és nem énekelne úgy, mint egy Lehárban, Alexandra Kurzak Annácskája pedig – talán kontrasztként – nem háztartási alkalmazottat mintázna a volt NDK-ból. Legjobban az a jelenet tetszett, amelyben a darab szerint – rossz ómen gyanánt – egy kép leesik a falról. Ami itt úgy történik, hogy a lányok elbotlanak a tévéállványban – a képernyőn egy fotó –, amely rájuk dől. (A halhatatlan Örkény írta, hogy ha valakire rádől a kémény, az ugyanaz, mintha ő esne a kútba, csak más perspektívából.)



Német romantika után francia romantika: Hector Berlioz *Benvenuto Cellini* című, ritkán játszott első operája. Nincs népszerűségi együtttható, mint *A bűvös vadász* esetében, viszont van „művész-probléma”, mint a *Mesterdalnokokban*, sőt dramaturgiai előzménynek beillő jelenet, melyben a farce-helyzetbe került, bújócskázó Fieramosca ugyanúgy tumultust okoz a fellármázott szomszédok összecsendülésével, mint majd Beckmesser Nürnbergben. (Az eredeti történelmi korok is egyeznek: a XVI. század közepe.) Ami a művészproblémát illeti, a címszereplő hírneves firenzei ötvös és szobrász konfliktusa távolról sem olyan szubtilis, mint Sachsé, inkább a fenegyerekről és az *életművészről* van szó, mint a „mes-



Clärchen Baus-Mattar & Matthias Baus felvételei

Briendley Sheratt (Balducci) és Maja Kovalevska (Teresa) a Benvenuto Celliniben

terről”. (Berliozt éppúgy Cellini önéletrajza ihlette meg, mint Goethét.) A vasgyúró kalandor karneválozik, lányt szöktet, színházat csinál, párbajozik, randalírozás közben leszúr valakit, letöri kohómunkásai sztrájkját, és egyik napról a másikra – korábbi munkáinak beolvasztásával – elkészíti a pápa rendelte *Perszeusz*-szobrot. (Látható Firenzében a Loggia dei Lanzini a megmaradt kevés Cellini-műalkotás egyikeként.) A bemutatásakor rosszul fogadott opera szokatlan hangzásaival és dinamikájával – csillagó hangszerelése ellenére – megfektette a hallgatóság gyomrát, és a majdnem másfél évtizeddel később Liszt által megszelídített weimari változat sem aratott sikert. A salzburgi team viszont a popularitást tűzte zászlajára, az eddig főként reklámok, zenes videók és hollywoodi mozik szerzőjeként ismert rendező, Philipp Stölzl (kétes) ízlésének megfelelően. Stölzl kommersz operettet bírt készíteni Berlioz operájából, melynek korunk bonvivánja és showmanje a főszereplője. A cselekményt – saját szavaival – egy „félíg komor, félíg vidám, posztfuturista Rómába” képzelte, amely egyszerre idézi a *Batman*, a *Csillagok háborúja* és a hollywoodi zenés giccsok világát. Cellini helikopterrel érkezik – jöttét újságfőcímek jelzik, valamint a „Cellini is coming” főírat kirajzolódása az égre –, barátja, Ascanio a *Csillagok háborúja* C3PO-jának mása (áriája közben lerakja a

bádogfejét egy tálcára), a pápa pápamobilon közlekedik püspöklila testőrökkel. Mindez csak viccesnek látszik, de valójában iróniamentes. Nem pazarolnám a helyet a bornírt ötletek leírásával, amelyek a videotechnika segítségével valósulnak meg, legyen elég annyi, hogy a látvány amilyen szemképráztató és zsúfolt, tartalmilag éppoly üres is. Minden, ami emberi lehetne, elvész benne, legfőképp maga Cellini, aki nagy formátumú hedonista himpellérnek volt előzetesen hirdetve, talán amikor még Neil Schikoffot várták címszereplőnek, mivel azonban ő lemondta – akár a bécsi Staatsoper igazgatásáról való lemaradása fölötti keservében, akár mert megismerkedett a rendezői koncepcióval –, s helyette Burkhard Fritz kaparintotta meg a lehetőséget, az elénk táruló nagyszabású csicsarevü-színpadon egy minden tekintetben jelentéktelen, beijedt és szántalmas figurát látunk. Az utolsó jelenetben a teljes teret betölti az óriáskohó, amelybe irdatlan mennyiségű szobrot olvasztanak bele, hogy eleget tegyenek a pápai rendelésnek. És – vajúdvá – megszületik a kicsi *Perszeusz*. Holott valójában a bayreuthi *Mesterdalnokok* aranyzarvas-giccseinek kellene megszületnie. A salzburgi Grosses Festspielhaus nézőterének boldog közönsége ugyanolyan vehemensen ünnepli a bulvárshow-t, mint a bayreuthi *színpadi* közönség a commercializált kultúrnationalizmust – aminek a leleplezésétől viszont az „igazi” közönség egy része fölháborodva prüszköl a Wagner-szentélyben.