

Rácz Judit

Új kommunikációs törekvések az operajátszásban

A kommunikáció akár határtalannak mondható témakörében ritkábban kerülnek elő a művészet kommunikációjának kérdései. Sokkal gyakoribb a szédítő gyorsasággal fejlődő technológia és az üzenetekre, kapcsolatokra, társadalmi jelenségekre stb. gyakorolt hatásainak vizsgálata. Pedig a művészetet is lehet úgy vizsgálni, mint bármely más üzenet eljuttatásának formáját és módjait.

Ahogy a tévémondónő stílusa vagy személyes üzeneteink szerkesztettsége, vagy a technikai eszközök kommunikációs igénybevétele változik – hogy csak néhányat említsünk a hagyományosan „kommunikációként” vizsgált számtalan jelenségcsoport közül –, ugyanúgy változik a küldő–befogadó folyamatosan egymást alakító kölcsönhatásában például az operajátszás is.

Amilyen érvényesen vizsgálhatjuk egy hír emberekhez való eljuttatásának vagy a képzőművészet közönségbarát bemutatási módjainak mikéntjét, ugyanúgy érdekes megvizsgálni, mi módon alakították egyrészt nyilván a művészi szándékok, másrészt a környezet elvárásai, harmadrészt az egyre gazdagabb technikai lehetőségek az operajátszást.

A művészet a kommunikáció egyik csúcsműfaja. A különféle művészeti ágak közül a zene a legabsztraktabb, s mivel „önmagában” – mint, mondjuk, egy kép – nem, csak interpretációjában létezik, amely azonban maga is művészet, következésképp talán a sajátos értelmezéseknek leginkább kitett forma.

Az opera mint megvalósult ösztönművészet a zenei hangzás, a látvány, a szó és a dráma minden lehetőségét úgy szólván tetszés szerinti kombinációban használhatja, ezért rendkívül gazdag műfaj. Természetesen minden művészet „kommunikál”, azaz a maga formai keretei és szabályai szerint közölni akar valamit, reflektálni a „condition humaine”-re és az adott társadalmi állapotokra. A kommunikáció mikéntjét a kor elvárásai, szokásai és általános adottságai döntően meghatározzák.

OPERAJÁTSZÁS

Az opera „hivatalosan” 2007-ben ünnepelte négy-századik születésnapját: a műfaj története a közmegegyezés szerint 1607-ben, Monteverdi *La favola d’Orfeó*jával kezdődik. Nyilvánvalóan nem a semmiből keletkezett, és megvannak a maga műfaji elődei és gyökerei – de ez az a mű, amely nemcsak fennmaradt, hanem színpadi karrierje mindmáig töretlen.

Ezúttal azonban nem az opera, hanem az operajátszás történetével foglalkozunk, pontosabban leginkább annak utolsó negyven-ötven évével.

A barokk opera játékmódjáról viszonylag sokat tudunk, mert fennmaradtak értekezések, tankönyvek, valóságos „szótárak” a magas fokon sztereotipizált gesztikáról, mimikáról, deklamációról, koreográfiáról. A látvány grandiózus és szintén típuszerű volt, nem az adott műre egyénített.

A barokk és a romantika között szerényebb polgári keretek között adták elő az operákat, majd a romantikával, főképp a francia nagypolgárság igényeinek kielégítésére, az operajátszás ismét látványossá vált, de már historizálva: illúziószínházzal, külsőségekkel az operák történelmi korát igyekeztek felidézni.

A történet és a figurák pszichológiai megformálásának határozott igénye markánsan Verdivel és Wagnerrel jelent meg. Az operajátszásban mindaddig az énekes volt a meghatározó személy; az ő hangja, felfogása, kívánalmi szabták meg az operának nemcsak az előadását, de akár a keletkezését is. Verdivel és Wagnerrel lépett előtérbe a zeneszerző mint autonóm és meghatározó figura. (Mozart külön történet.)

Később, a XX. század első évtizedeitől a karmester lesz a mértékadó (ez nagyjából Toscaninivel kezdődik), majd úgy az 1960-as évektől virágozik ki az úgynevezett rendezői operaszínház, melynek első és meghatározó mestere a harmincas évektől a hetvenesekig tevékenykedő Walter Felsenstein volt. A húszas–harmincas évekig a rendezőt nem is tüntették fel a színlapon – ma nemegyszer a karmester, sőt akár a szerző fölé emelkedik. Ha híres rendező állít színpadra operát, az előadás akár „második ősbemutatónak” is számíthat.

VÁLTOZIK A SZÍN

A XX. században radikálisan megváltozott az operaházak műsorstruktúrája: túlnyomórészt – olykor akár kizárólag – ismert, többé vagy kevésbé régi műveket játszanak. Helyenként és korszakonként különböző módon ugyan, de az arányok végletesen eltolódtak a klasszikus, közismert repertoárdarabok javára. Az utolsó nagy opera-világsiker Richard Strauss 1911-es *A rózsalovagja* és Puccini 1926-os *Turandotja*. Ez nem jelenti azt, hogy azóta ne születtek volna új művek, de a XX. század végére úgy szólván állandósult az a helyzet, hogy kortárs operát a dalszínházak ritkán tűznek műsorra, akkor is csak rövid ideig játsszák őket, és

többségüknek kevés reményük van a felújításra. Jóleső kivétel Eötvös Péter *Három nővére*, amely hamarosan eléri századik előadását – ez élő szerző esetében ma teljességgel kivételes (míg Puccini még megérhette saját operáinak sok száz előadását).

KORTÁRS ZENE ÉS KÖZÖNSÉG

Mindez annak a jelenségnek (is) a része, hogy valamikor az előző századforduló tájékától a kortárs komolyzenét egyre inkább csak egy szűk, elkötelezett kör kíséri figyelemmel; szó sincs zenekedvelő tömegekről, amelyek izgalommal várják valamely élő zeneszerző legújabb művének bemutatását, esetleg hajba is kapnak annak kvalitásain vagy hiányosságain. Ezt különbözőképpen, esztétikai, társadalmi, zeneszerzés-technikai vagy akár lélektani és esztétikai okokkal magyarázzák. Önmagában egyik magyarázat sem kielégítő, azaz nem ad választ arra a kérdésre, hogy miért éppen most (az utolsó, nagyjából száz évben) vált el zene és közönsége, valamint arra sem, hogy miképp és mitől változhatna ez újra szervezettebb kapcsolattá.

E tendencia alól a kortárs opera sem kivétel – s az operajátszás is ugyanazzal az eszközzel él, mint a koncertrendezés: jól bevált, régi darabokat tűznek műsorra, amelyekkel nem „riasztják el” az újakra kevésbé fogékony tömegeket.

KÖVETKEZÉSKÉPP

Ezek a változások számos következménnyel járnak. Nem lehet pusztán arra számítani, hogy van elég cse-csemő, akinek minden vicc új. Tehát a régi darabokban is kell újat nyújtani, a közönség megtartása, illetve növelése érdekében.

Ma az opera egyenlő az opera „felfogásával” – a darabot kívülről tudjuk. Nincs új darab – csak új rendezés van (Nike Wagner). Ezért jönnek az interpretátorok, közvetítők, kommunikátorok, akik újrafogyaszthatóvá teszik a régit.

Az opera kommunikációs feladat lett: hogyan teszem a néző elé, hogy befogadja (= megvegye), milyen előadói nyelven, milyen környezetben, milyen eszközökkel. Más műfajokban persze ugyanígy változik a kommunikáció mikéntje. A Múzeumok Éjszakáján százezrek nézik meg azokat a műalkotásokat, amelyeket egyébként nappal és nyugodtabb körülmények között is megnézhetnének. A Csajkovszkij- (Dvořák- stb.) maratonon sem játszanak új Csajkovszkij-darabokat, még csak nem is az előadók annyira izgalmasak, hanem a tálalás összformája. A színházban (és az operában is) a közönség soraiból, a plafonról, az erkélyről jönnek elő az előadók, ugyanazzal a szöveggel/zenével, amelyet azelőtt a színpadról hallottunk.

Ezen a ponton válik kulcsfontosságúvá az opera *rendezője* – nagyrészt ő az, aki ezt a kommunikációs feladatot el tudja látni.

De miért nem az énekesek vagy a karmester teszik az egyik előadást vonzóbbá a másiknál? Természetesen ők is hozzájárulnak – egy-egy sztárénekes nagy tömegeket vonzhat. Híres karmester szintén, bár sokkal kevésbé, mint az előbbieket; jóval kevesebb is van belőlük. A vonzó sztárénekeseket még a gazdag ope-

raházak is nehezen tudják megfizetni. Noha maga az operarendezés is drága, de egy izgalmas és egy hagyományos produkció költségeinek különbsége adott esetben nem olyan nagy, mint egy híres vagy kevésbé híres énekes gázsijáé.

Az operának mint műfajnak és mint intézménynek folyamatosan az erős hatásokra, a meglepetésekre, a különlegesre kell törekednie. Még fokozottabban igaz ez, ha az előadott mű jól ismert repertoárdarab, azaz „önmagában” nem újdonság. Ez a kényszer termelte ki, és emelte sokszor minden más résztvevőnél magasabbra az operarendezőt.

A rendezés a szó szoros értelmében nem alkotás, de az értelmezés révén egy bizonyos jelentés megalkotása. A létrejövő jelentés, mint minden kommunikációs helyzetben, természetesen a küldő és a befogadó közös produktuma, tehát alkalmanként – legalábbis valamelyest – eltérő lesz. A jelentéstartalmak létrehozásának olykor szinte korlátlan a szabadsága, a néha igen radikális újraértelmezések nagyjából a második világháború után kezdődtek, s gyakran magát a partitúrát sem hagyják érintetlenül. A *Regie* (a rendezés) határokat feszeget, újraértelmez, sűrít, rövidít, aktualizál, olykor a fájdalomküszöböt is átlépi. Még a zene sem szent: rövidítik, transzponálják, keverik más műfajjal stb. A rendező az, akiben ütözik/hasad az újraértelmezés és a műhöz való hűség.

HŰSÉG A MŰHÖZ – MI AZ?

A műalkotás autonóm, egyszeri mivoltáról, sérthetetlen határaitól máig eldöntetlen vita folyik. Mi a *Werktreue*, a műhöz való hűség? A maga módján minden előadó/rendező a műre hivatkozik, az is, aki nyilvánvalóan és radikálisan eltér a közkeletű (?) értelmezéstől, évszázados bevett hagyománytól, sőt a leírt szövegtől/kottától is. De hát mi adja a mű identitását, amihez „hűnek” kellene lenni: a zene, a szöveg, a történet, a „szerzői szándék”, a *message*? A szerzői szándék ma esetleg érdektelen, ismételtetése meg unalmas. Árulás-e a radikális átértelmezés? Egyáltalán: mi egy opera „igazi” képe – vagy mindegy is: az opera (is) egyszerűen szórakoztatás, szabadon formálható anyagból?

Minél többször játszanak egy darabot, annál nagyobb szükség van a rendezőre – az operarendezés az operairás csődjéből született.

Az operarendezés mint mesterség vagy hivatás viszonylag új keletű, mára azonban a rendező önmagát autonóm személyiségként, művészként határozza meg. Vitathatatlan, hogy munkája szorosan kapcsolódik korának és környezetének igényeihez és elvárásaihoz – nem feltétlenül úgy, hogy kielégíti őket, hanem valahol a megfelelés–szembenállás szélsőségeivel meghatározott skálán helyezkedik el, s a két attitűd akár egyidejűleg is jelen lehet: bizonyos megoldásokban, az alkalmazott technikákban például igyekszik (vagy kénytelen) akár versenyre is kelni a modern média eszközeivel, üzenetében, állásfoglalásában ugyanakkor lehet kifejezetten tradicionális(nak számító) is – vagy éppen fordítva.

Ki „hivatott”, ki „jogosult” operát rendezni? A mű alázatos szolgája, a vad képromboló, a szórakoztató „feldolgozó”, a társadalmi igényt kielégítő? Operát sok-

féle rendező rendez: radikális, dilettáns, zseni, vendégszereplő, provokátor stb.

A rendezői színház kezdeteit – mint említettük – Felsteinhez kötik, akinek fél évszázados tevékenysége a színházi és operarendezésben is korszakos jelentőségű.

Jelentős korszakváltó esemény volt a Wagner unokák szakítása a megszentelt bayreuthi hagyományokkal. Ugyanígy erőteljes vonulat a barokkopera-revival, melynek során az eladdig hallgathatatlanul hosszadalmasnak tűnő barokk operákat zeneileg izgalmasan, a látványt és a felfogást tekintve pedig rendkívül szellemesen újították fel. Lényeges továbbá a radikálisan újraértelmezett és/vagy aktualizált rendezések megjelenése és divattá/standarddó válása. De az operajátzás legújabb kori történetének ez csak néhány vonulata.

Érdekes megfigyelni a barokk és a modern operajátzás párhuzamait és ellentéteit. A barokkban a komponálás és a színrevitel nem vált el egymástól. Nem volt repertoár, csak új darabokat játszottak. Semmi sem volt végleges, a zenei anyagban minden előfordulhatott: kölcsönzés, transzponálás, énekesre/házra/közönségre átírás. A „rendezést” akárki végezhet: énekes, impresszárió, koreográfus, karmester, zeneszerző, díszletfestő stb. A közönség klipszerűen nézte a darabot, közben mindenfélét csinált, jött-ment, fecsegett, akár étkezett is. Ma a partitúra elvileg szent; az előadás sokszor gondos forráskutatáson alapszik – ugyanakkor a „műre” való szoros hivatkozással gyakran tudatos, radikális eltérés is előfordul, vagy maga a produkció tűnhet akár önkényes szórakoztatásnak is, amely tetszőlegesen összeszedett anyagot használ fel.

Az erősen globalizált operavilágban is érezhető (szerencsére) a nemzeti stílusok, ízlések, hagyományok az operarendezésben. Nagyon leegyszerűsítve: Amerikára a hagyomány és a sztárkultusz (MET) jellemző, de megjelenik néhány fenegyerek is (Peter Sellars). Európában erős motívum a szex és a társadalmi problémák. A franciákat érzékiség, játékosság, humor és a látványban való tobzódás jellemzi. Az angol operajátzás legjobb példáiban pompa, szépség és finom irónia van. A németek pedig a *Regietheaterről* híresültek el. Vajon miért éppen Németországban jött létre a rendezői operaszínház? Hiszen máshol is kell a médiafigyelem, a skandalum, a szenzáció, ami mindig is hozzátartozott az operához. A magyarázatokat sorra véve elgondolkodhatunk a német „alkat” elemző, (túl)magyarázó, lényegkereső mivoltán; felismerhetjük a társadalmi változtatás igényét, a közvetlen üzenetküldést. Az 1920-asok és a '68-asok rengeteg társadalomkritikai anyagot találtak az operákban. Megakarták szüntetni a „negyedik falat” – az együtt gondolkodó nézőt igényelték, aki felismeri saját világát. De vannak talán tágabb, távolibbnak tűnő okok is. Az operaházak számára a német alkotmány biztosítja a finanszírozási forrástól független, teljes művészi szabadságot. Továbbá: mivel a sztárok roppant drágák, helyettük a *Regie* lehet a közönségcsalगतó.

AZ OPERAI JÁTSZÓHELYEK

Mi egy opera/előadás célja? A szerző szempontjából nyilvánvalóan a művészi önkifejezés, másrésről a

megbecsülés, a hírnév és a megélhetés, továbbá valamely emberi-társadalmi-politikai üzenet eljuttatása, s ez utóbbi célkitűzésben osztozik az operát bemutató intézménnyel. Szerző és operaház egyértelmű célja természetesen a piaci fennmaradás is.

Az operaház vagy operát bemutató bármely intézmény ma jelentősen keményebb versenyhelyzetben találja magát, mint korábban. A műfajt nem tudja eltartani egy, azt teljes egészében megfizetni tudó és egyben igénylő réteg, nincs annyi gazdag és jó ízlésű (vagy sznob) nagypolgár/arisztokrata. Minden megszereshető szubvenció mellett is szükség van minél tömegesebb jegyvásárlásra – vagyis a közönség érdeklődésének fenntartására. Ez ugyan részben mindig így volt, ma azonban többet kell érte teljesíteni. A tömegmédiák által kínált szórakozási, időtöltési, művelődési lehetőségek között számos olyan is akad, amely minőségében is komoly versenyt jelent az opera számára – arról nem beszélve, hogy a gyengébb minőségű, de sokkal könnyebben és olcsóbban elérhető szórakozástól is vissza kell hódítania a közönséget.

Mindez tehát új feladat elé állítja az operaházakat. Meg kell maradnia elit intézménynek, de egyben nyitnia kell minél szélesebb közönség felé, bizonyos értelemben demokratizálódnia kell. Ehhez új és minél változatosabb eszközöket kell találnia. Magának az operaháznak mint épületnek új funkciókat kell ellátnia, oda kell vonzania a prospektív látogatót. Olyan tereket kell kialakítania, amelyek kapcsolatba hozzák a közönséget az operával.

A műfaj számos esetben ki is vonul az operaházból. Játsszanak operát elhagyott vasúti pályaudvartól ókori arénán, lerobbant gyártelepen vagy állóhajón át a legkülönbözőbb átmeneti helyszíneken is. Sokszor épp a helyszín válik fő vonzóerővé.

A bemutatott művek mellett tehát kiemelt figyelem irányul a befogadóra, a közönségre, illetve az opera/operaház és a közönség különféle lehetséges kapcsolataira. Az operaháznak figyelnie kell arra, hogyan érzi magát a közönség az opera előadásának helyszínén és környezetében. Meg kell tudnia, milyen előzetes ismeretek birtokában jut el az operához, mivel lehet közelebb vinni hozzá a művet. Fel kell mérnie az igényeit, és biztosítania kell, hogy kifejezhesse azokat. Fel kell ébresztenie benne a gondolatot, hogy barátait, családját is részletetni akarja az élményben.

Az operarendezéseket is elemezhetjük a közönségre, annak vélt vagy érzékelt igényeire való reagálásként. Hogy csak néhány, az operában is megjelenő újabb közönségorientált eszközt említsünk: a technika maximális kiaknázása, a néző – a prózaszínház esetében már szinte hagyománynak számító – bevonására tett lépések, a virtuális terek, sőt virtuális jelenlétek felhasználása.

Az operaházak mindenütt presztízsintézmények, amelyek kiemelt támogatások nélkül nem maradhatnak fenn. A presztízs-státusért azonban folyamatosan meg is kell küzdeni, az már a pusztán hagyományból nem táplálkozhat – új közösségi művészeti formák kerülnek előtérbe, amelyek könnyen az opera helyébe férkőzhetnek.