

Koltai Tamás

Mind hogy csinálják?

SALZBURGI ÜNNEPI JÁTÉKOK

Peter Sellars *Othello*-rendezésében Jessica Chastain, egy New Yorkban is ismeretlen alternatív színtársulat névtelen színésznője játszotta az álmok Desdemonáját. Szőke volt és szerény. Puha, finom és végtelenül erotikus. Egyetlen pillanatra sem került a centrumba, nem akart oda kerülni, nem lobogott, nem szenvedett, nem küzdött, nem esett kétségbe – csak *volt*. *Ott* volt. *Nő* volt. *Tiszta* volt. *Áldozat* volt. Történt mindez még júniusban, a Bécsi Ünnepi Heteken.

A Salzburgi Ünnepi Játékokat az idén *A hatalmasok játéka* szlogen, egy eredendően politikai formula tematizálta, de az előadásfolyam „titkos” diskurzusa búvópatakként, megnevezetlenül a nő szerepről, a nő princípiumról, a női áldozatról folyt. Beethoven *Fidelio*jának, a szabadító operának (koncertelőadásban játszották) plakatív fő témája a diktatúra, de heroinája Leonora, a szabadító. A *Bakkhánsnők*nek önmagáért beszél a címe – Jürgen Gosch halála miatt a produkció nem készült el, a Schimmelpfennig-fordítás felolvasásával áldoztak a rendező emlékének –, noha tudjuk, Euripidész tragédiájának alaptémája, hogy hogyan vezet be valahová kultuszát bosszúból az isten. A *Così fan tutte*ban, miként Jürgen Flimm salzburgi intendáns teszi, a centrumba állíthatjuk a fiatal szíveket csapdába ejtő, összezavaró és elbizonytalanító „öreg filozófus” Alfonsót, de Mozart operája akkor is arról fog szólni, hogy „mind így csinálják”. Mármint a nők.

De hogy csinálják? Hogy szállnak szembe a fátummal, hogy győznek vagy szenvednek vereséget? Hogy lesznek úrrá az eleve elrendelt helyzeten, vagy hogy válnak áldozatokká?

És mit gondolnak minderről a színészek, rendezők, tervezők? Beleragadnak a konvenciókba, vagy újra tudják fogalmazni a konfliktusokat?

A *Sirály* – bár eredetileg nem volt a tematika része, a *Bakkhánsnők* helyett került a programba mint Gosch utolsó rendezése – a színház (felemelő? lesújtó? végzetes?) *hatalmáról* szól. Gosch nem foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy van-e értékkülönbség a befutott, rutinos Arkagyina és a fiatal, kezdő, „alternatív” Nyina színháza között. Az, hogy a két nő egyben színésznő is, semmilyen külső jegyben, viselkedésben, magatartásban, modorban nem nyilvánul meg a Deutsches Theater/Thalia Theater közös produkciójában, sőt a rendszerint slampos, elhanyagolt Mása itt sokkal izgalmasabb, extrémebb, szexuálisan is vonzóbb jelenség. Valamely íróasztali kánon szerint lehet ezt az előadást hagyományosnak nevezni (lásd Thomas Irmer és Kiss Gabriella írásait a SZÍNHÁZ idei augusztusi, illetve

szeptemberi számában), amely mindazonáltal radikálisan eltér a darab tradicionálisan művészetesztétikai hitvallásra kihegyezett felfogásától. Minden tekintetben, a csehovi drámaértelmezésben és a scenikai koncepcióban is a deteatralizálás alternatíváját kínálja.

Az előadás tere maga a színházi tér, Salzburgban a Fellner–Helmer-féle Landestheater, amelynek színpada ki van iktatva a játékból, csak a merev rivalda-kortina elé állított piszkosfekete, padkával kiegészített fal – mintha amatőr színjátszók eszkábálták volna – szolgál „díszletként”. Játszani a zenekari árok fölötti keskeny sávon lehet. A szereplők kétoldalt, a ruhatári folyosóra nyíló egy-egy ajtón jönnek be és mennek ki az oda készített lépcsőkön. Az első bejövételkor – nem tudni, előkészület-e, vagy már maga az előadás, a nézőtéri világítás nem változik – két siheder legény (szereplők? műszakiak?) jókora göcsörtös követ cipel be középre, lassan, óvatosan, nehézkesen. Nyina ezen állva mondja majd el Kosztya Trepljov darabjának monológiáját. Kosztya a nézőteret áttekintve dicséri a díszlet nélküli színpadot, ahol előadást rendez. Amikor a negyedik felvonás elején Medvegyenko ugyanúgy, ugyanott állva megjegyzi, hogy le kellene már bontani, a közönségen enyhe nevetéshullám söpör végig. Gosch pontosan ezt teszi: lebontja a „színházat”. Nem világít, csak szemből enged egyenes fénycsövet a falra (az utolsó felvonásban, amely előtt szünetet tart, jóval kevesebbet, mint addig), az álló színészek olykor óriási, baljós árnyékot vetítenek a hátul ülőkre. Arcuk festetlen, azt az érzetet keltik, hogy saját, otthonról hozott hétköznapi ruhájukat hordják, és létezésüket nem lehet megkülönböztetni a játéktól. A „játék” szó elveszíti hagyományos jelentését. A hatáskeltés mestersegbeli eszközei – technika, virtuozitás, *trouville* – maradéktalanul eltűnnek. Nincs választóvonal a színpadra lépés előtt és után között. Már vége a felvonásnak, ki lehetne menni az előcsarnokba, de Szorint csigalassúsággal támogatják le a lépcsőn – azon a lépcsőn, amelyről nem tudni, hogy a játéktérhez tartozik-e még, átmeneti terület, vagy már a civil valóság része –,



Matthias Horn felvétele

A Jürgen Gosch rendezte Sirály

ban mély kétségbeesésből fakad. A legkisebb *rendezői* gesztus is – hosszan lehetne sorolni – megértésből, részvétből és szolidaritásból fakad. Arkagyina – öltözködésére, színésznőségére mit sem ad, egyszerű, lehordott holmit visel – kis piros bugyellárisból kaparja ki a három háziszolgának szánt egyetlen rubelt, és a megajándékozottak nem adják jelét véleményüknek, nem biggyesztenek az ajkukat, hanem megilletődve kezecskölnak (ahogy Csehov

előírja). Mintha minden remény nélkül is csak a végső egymásba kapaszkodás maradt volna meg az emberi kapcsolatokból. Mintha igaz volna a Nyinának írt Trepljov-monológ a világvége utáni semmiről. A színész – Nyina? vagy Kathleen Morgener?, mindegy – fehér kombinében, mezítláb a göcsörtös kőbe kapaszkodva, hajladozva, mélyről feltörő artikulálatlan szótagokban makogja, sírja, nyüszíti a Beckett utáni semmit. És a negyedik felvonás végén, amikor mint „hivatásos művész” ugyanezt foglalja értelmes szavakba, ugyanúgy zokog. Csak egyvalaki, Kosztya *megy el* – a pisztolylövés után, Dorn doktor Trigorinhoz intézett magyarázó szavait követően megfagy a kép, mindenki félbemaradt mozdulatába merevedik. De nincs vége, mert nincs sötét – elmarad a *black out*. Egy idő után –

minden lépcsőfoknak óvatosan, egyenként készülődik neki, ahogy a mozgáskorlátozott betegek. Végtelen hosszú ideig tart, amíg a csoport eljut a folyosói csapóajtóig. A közönség visszafojtott lélegzettel vár a félig világos nézőtéren. Egyetlen köhíntés sem hallatszik. Pedig már „szünet” van. Lehet, hogy a nyomasztó csendbe belejátszik a két hónapja halott rendező emléke, de a megrendülés ettől függetlenül is mindvégig megüli a lelket.

A „művészet” színházban eddig általam még soha nem látott *kitiltása* egy művészetről „szóló” darab előadásából megdöbbenő gesztus. Schilling *Sirája* ehhez képest játékos, trükkös frivolitás volt. A szereplők jeleneten kívüli jelenléte – a padkán ülnek – komor, sötét letargiával terhes. Ugyanúgy elmosódik a határvonal színész és szerep között, mint a jelenetekben belül. Miközben „semleges terepen” koncentrálnak minden egyes, előttük zajló mozzanatra, súlyosan hordozzák magukban a drámát. Trigorin és Mása szexuális fellobbanása, heves ölelése – nem elírás, a lányról van szó, aki feketében jár, és gyászolja az életét – még akkor is tovább hat, amikor már „nincsenek színpadon”. Önmaguk és mások sorsának intenzív, reflektálatlan, tragikus megélése jellemzi az összes szereplő minden pillanatát a háromórás játékidő alatt. Gosch *Sirály*ának ez a rezüméje – a próbák alatt már halálos beteg rendező utolsó üzenete.

Az előadásban nyoma sincs lelki drasztikumnak. A szereplők, ha fölsértik is egymás lelkét, sohasem szándékosan teszik. Arkagyina nem fölényes lenézéssel viccelődik Kosztya színházán – fekete leplet emelnek maguk elé függönyként a színészek, csak a fejük látszik ki mögüle –, és miután megtette, meg is bánja. Trigorin visszahódítása nem „színházi szcena” a részéről, hanem élethalálharc, és nem a birtoklás cinikus nagyvonalúságával nyugtazza győzelmét, hanem holtfáradtan, ételt majszolva vezeti le feszültségét. Trigorin pedig, aki micisapkájában falusi környezetből kiemelt suttyó tehetségnek látszik – mint a napon dolgozó munkások, a rövid ujjú ing felett már nincs le barnulva –, ezt a párharcot is beírja a jegyzetfüzetébe. Medvegyenko brutalitása Másával a negyedik felvonás-





dermesztően halálos pillanat – a Kosztyát játszó Jirka Zett visszajön meghajolni.

Alice – Lewis Carroll könyvében és Roland Schimmelpfennig adaptációjában – még nem nő, csak kislány, és nem is akar nő, azaz felnőtt lenni. Az *Alice Csodaországban* nonszensz gyermekese, amelynek szurreális fantáziavilágát papíron a gyerekeknek jobban kellene érteniük, mint a földhözragadt kliséktől elrontott felnőtteknek, mindazonáltal a valóságban az eredeti is, a számos színházi és filmes variáció is inkább az abszurdban utazók ínyencfalatjává vált. A grazi színház előadásának, amelyet Bodó Viktor rendezett – az évente négy-öt produkció meghívásával rendszerezített Fiala Rendezők Projektje részeként szerepelt Salzburgban –, az az érdekessége, hogy a nyelvcentrikus írói fogalmazvány erőteljesen képszerű formában valósul meg. Inkább képzőművészeti, mint teátrális vízióban, illetve nem illúziószínházi scenikával, hanem a cirkusz, a kabaré, a music hall elemeit magában foglaló fizikai színházként. A játék terepe egy ferde síkban elhelyezett, jókora nyers deszka plató, számos helyen kiemelhető kerek fedelek révén képzett lyukakkal, amelyek alkalmasak arra, hogy a szereplők villámgyorsan el- vagy feltűnjenek ben-

Peter Manninger felvételei



JOBBRA: Jelenet az Alice-ból

LENT: A Bodó Viktor rendezte Alice
(baloldalt: Andrea Wenzl a címszerepben)



nük. A deszkasíkról leguruló tárgyak alul eltűnnek egy vályúban. Az ilyen módon rendkívül mozgalmassá tehető színpad fölött egy órányi (nem) mutatja az időt, amennyiben hol „rendesen” jár, hol szélsébesen pörögnek rajta a mutatók, hol pedig Holddá változik. A képlékenységet nagyszámú, művészi kivitelezett jelmez, mihaszna tárgy és színészi akrobatika szolgálja. (A színészek közül ketten akrobaták.) Mindez nyíltan és szándékoltan leleplezi önnön humán (nem gépi) működését: a két, nyitott oldalszínpad – a színhely nem kukucskaszínház, hanem a *republic* nevű, Trafó-típusú üres tér, lépcsőzetesen ácsolt auditoriummal – láttatni engedi a teljes *off stage* logisztikát, a zenészeket, a kellékeket előkészítő, olykor föladókat, néha színpadra is lépő műszakiakat (egy alkalommal mindannyian fölhemzsegnek a színpadra, és az ötórás

teához pillanatok alatt fölépítenek egy óriási, perspektivikus asztalt egy csomó bizzar „kiállítási tárggyal”, majd lejátszás után hasonló sebességgel el is takarítják), illetve a játékon kívüli színészeket. Bizonyos értelemben az előadás Gosch rendezésének ellentéte: annak deprimált statikusságával, sötétségével és nyomasztó voltával szemben dinamikus, színes és vidám; másfelől viszont – paradox módon – hasonlít hozzá, ugyanúgy elutasítja a színházi illúziót, a naturalizmust és az életvezetési (ideológiai vagy morális) tanácsadást.

Abban azonban radikálisan eltér tőle, hogy nagy szerephez jut benne a virtuozitás. A látványos összehangoltság, pontosság és a színészi képességek demonstrációjára szolgáló attraktivitás. Az utóbbi elsősorban a címszereplőre, Andrea Wenzlre érvényes, akinek mórrikálás nélküli, egészségesen naiv kislányossága fejlett színészi technikával párosul, lazán, könnyedén, gumilabdaszerűen mozog, hajlékonyan spárgázik, táncol, énekel, egyáltalán, meggyőzően és természetesen építi be a szerepbe szakmai tudását. Körülötte mindenki színvonalasan teszi a dolgát, és így kedvező benyomás alakul ki az összműködésről. Van a produkcióban valami klisészerű mechanika – bennfentes kibeszélés az ügyelőhöz, kitódulás a nézőtéri sorokba –, ugyanakkor nagyvonalúság és elegancia is. Tartalmi érnyeiről azonban nem vagyok meggyőződve, magyaráz nem



szól semmiről. (Nota bene: nem nyerte el a négy fiatal rendező legjobb projektjére rendszeresített díjat.) Ez Bodó színházának általános problémája. Viszont az *őrület-filing* körülhatároltabb mederbe van terelve, mint – talán a *Bérháztörténetek* kivételével – hazai rendezéseiben. Bár külföldi előadásai közül csak ezt az egyet láttam, megkockáztatom, hogy nem exportálja Nyugatra a hazai (közép-kelet-európai) lepusztultságot, amely minden itthoni munkájának közege, amióta elhagyta a Katonát. Valószínűleg nem is fogadnák el tőle, vagyis azzal nemigen tudna érvényesülni. Már a külföldre választott alapanyagok is érzékeltek a különbséget, amennyiben szövegszerűen és dramaturgiaiilag egyaránt előre megkonstruált irodalmi anyagok (Handke, Schimmelpfennig, Tasnádi), míg itthon gyakran a semmire épít, lásd *Rehab*. A semmiből pedig, ahogy Lear mondja, és a *Rehab* is illusztrálja, gyakran mi sem lesz. Az is igaz viszont, hogy idehaza nemigen állna rendelkezésére olyan logisztikai, technikai és anyagi bázis – színészi is csak a Katonában –, amellyel létre lehetne hozni a grazi előadással egyenértékű *Alice*-t. Úgyhogy Bodó Viktor alighanem aktuális és sokáig nem halogatható döntés előtt áll: nemzetközi karrier vagy hazai kispálya.

A *Theodora* a legújabb korban akkor lett viszonylag ismert, amikor Peter Sellars 1996-ban, Glyndebourneben megrendezte. Händel késői oratóriuma az okkupált Antiochiában mártíriumot szenvedett szerelmeseiről – az üldözött keresztény szűz és a római légió katonája közösen vállalják a halált – Sellars keze alatt mai amerikai környezetben játszódott. Theodora egy kisegyház szektatagja, Didymus a hadseregé. A *játszódot* az eredeti művel kapcsolatban csak megszorításokkal érvényes, mivel kevés benne a külső cselekmény: műfaji karakterének megfelelően nem színpadra lett szánva, annak ellenére, hogy bemutatójának

Johannes Martin Kränzle (Valens) és Christine Schäfer (Theodora) a Händel-oratóriumban



Monika Rittershaus felvétele



Hermann Claerchen és Matthias Baus felvétele

színhelye a londoni Covent Garden Színház volt. Ma viszont számos Händel-oratóriumot teatralizálnak, s a *Theodora* az erre legalkalmasabbak egyike, nemcsak zenei értékei, hanem drámai konfliktusának morális kérdésfeltevéséi miatt, amelyeket ugyan 1750-ben a közönség idegenkedve fogadott (a bemutató a szerző számára *emiatt* „pénztári katasztrófát” jelentett), mára annál érvényesebbek. Egy elnyomott, kis közösség sorsáról van szó, az elnyomók képviselőjének részéről pedig parancsmegtagadásról és önkéntes áldozatvállalásról. Händel – ellentétben egyes forrásmunkákkal – az eljárásra kötelezett katona barát, Septimius szerepét erkölcsileg elmélyítve felrajzolja a szolidáris lelkiismeret fejlődésének útját, ennek köszönhető egy igen szép tenor ária. A Händel-szakértő Ruth Smith szerint a *Theodora* valójában kudarcra végződő szabadító opera. (Az első fokon prostitúcióra ítélt lányt Didymus ruhacserével szökteti meg a börtönből, de Theodora föladja magát, hogy együtt halhassanak meg.)

A rendező Christof Loy – nem Sellars-formátum – a színház és az oratórium közé igyekszik elhelyezni az előadást. A Großes Festspielhaus hatalmas színpadát székrengető uralja, amelyet a realiztikusan-koreografikusan mozgatott nagy létszámú kórus menet közben folyamatosan átrendez, ezzel mintegy a hatalomhoz való ambivalens viszonyát modellálva. Az „oratorikus” feketébe öltözött kórustagok egyetlen percre sem vesznek föl tömbszerű alakzatot, állandó mozgásban vannak, mint egyének viselkednek, hol a tirannus Valens holdudvaraként, hol orgiázó plebsként, hol a tárgyalás közönségéként. A tömegmodell beállítása tisztán koreografikus a *concerto grosso* alatt – ez eredetileg szünetkitöltő zene volt, de Loy beépíti a játékba –, amely egy feszült pillanatban megakasztja



Jelenetek a Mózes és a fáraó című
Rossini-operából

a cselekményt, és pantomimikusan összefoglalja az eseményeket, kicsit hasonlóan a *Hamlet* egérfogó-jelenetéhez. A pantomim egyszersmind a képzeletben játszódó költői metaforává válik, amennyiben Theodora átveszi a zsarnok Valens szerepét. Ugyanis az előadás legelején Valens – egy ünnepség kezdetének beállított jelenetben – székről székre mellé telepedve pimaszul molesztálja Theodorát (belenéz a könyvébe, hozzádörögöli terpesztett lábát), aki a némajátékban mindezt hasonlóképpen fizeti vissza.

A legkényesebb mozzanat a ruhacsere, amelyet akár utalásszerűen is meg lehetne oldani ebben az erősen stilizált előadásban, Loy azonban ezen a ponton nem alkalmaz jelzést. A prostitúcióra kényszerítendő Theodora ujjatlan, rövid, piros ruhát visel, ebben tartják fogva, ezt veszi föl Didymus, saját sötét öltönyét át ruházva a lányra. A kontratenor Bejun Mehta ezután mindvégig ebben a piros női ruhában marad, ami – figyelembe véve hangfaját is – kényszerűen a feminin vonások fölerősödésével jár, s ez ha mást nem, talán zavart okozhatna egy kevésbé empatikus közönségben. Ennek esélye sem volt Salzburgban, ami részben Mehta érzelmileg és intellektuálisan telített, technikailag is bravúros előadásának köszönhető. A címszereplő Christine Schäfer pedig bebizonyította, hogy a belső intenzitásra épülő, visszafogott, „szereplés nélküli” jelenlét nemcsak a drámai színházban, hanem az operaszínpadon is lehetséges.

Rossini „szabadító operájában” Mózes a zsidókat vezeti ki az egyiptomi rabságból. Salzburgban a ritkáb-

ban előadott francia változatot, a *Mózes és a fáraót* vetették elő (a legutóbb a kilencvenes évek elején nálunk is játszott eredeti olasz verziónak *Mózes Egyiptomban* a címe). A francia nagyopera kritériumainak megfelelő, nagyszabású romantikus művet elég nehéz a mai politika síneire terelni, másfelől úgy sem lehet tenni, mintha nem kínálna aktuális (vagy aktualizálható) gondolatokat. A rendező Jürgen Flimm ebből a csapdából igyekszik kivergődni, amikor elutasítja a szerepek átosztását mai szereplőkre („nem a gázai konfliktust jelenítjük meg”), de nem tér ki a zsidó–palesztin együttélés jelenkori kérdései elől. Ehhez bűvészmutatványra van szükség, mivel a négyfelvonásos, terjedelmes balettel kiegészített opera mellözte az ideológiát, nem volt „üzenete”, csupán korának igényei szerinti biblikus freskót festett, az áriákon-kettősökön kívül nagy zenei tablókban, együttesekben és a közönség számára nélkülözhetetlen szerelmi vonallal. Az utóbbi itt is, akár Händelnél, az ellenséges táborokat hidalja át: Amenofisz, a fáraó fia és Anaisz, a zsidó lány között virul ki a megpróbáltatással járó érzelm. A fiú, hogy maga mellett tudja szerelmét, többször is megakadályozza apja ígéretének teljesülését a zsidók kivonulásának engedélyezéséről, a lány pedig hite és szerelme között ingadozik. Végül, amikor az előbbit választja, és népével a fináléban majd megnyíló Vörös-tenger partjára érkezik, Amenofisz szájából elhangzik az operának az egyiptomi lovassághoz intézett, a zsidókra vonatkozó utolsó verbális frázisa: „Irtsátok ki a bűnös fajt!” A ma igen rosszul hangzó mondatot alaposan körül kell kommentálni szóban és az előadással. (A scenikai büntetés, az egyiptomi sereg tengerbe veszése az 1827-es ősbemutatón a gyatra színpadi megoldás miatt neveltségbe fulladt.)

Flimm természetesen mellőzi a historikus festőiséget, időtlen ikonográfiával dolgozik, amelyben egyaránt megtalálhatók a bibliai és etnográfiai jelképek, a közel-keleti arab öltözködés és az állandóan útra kész, fekete ruhás, bőröndös zsidóság szimbólumai. Ugyanabban a közös térben élnek-léteznek, ez is jelképes, az együttélés kényszerére vagy adottságára utal. A rendező igyekszik semleges álláspontot képviselni a szemben álló felek között (mondván, hogy Rossini is így tett), az egyiptomi uralmat alig valami jelzi, a két nép úgy járkal egymás életterében, mint egyenrangú békés lakosság, a zsidó küldöttség egyszerűen besétál az öblös, fehér huzatú fotelekkel és pamlagokkal bebútorozott egyiptomi szalonba – a nyugatiasan öltözött, estélyi ruhás arab hölgyek és a tárgyalni jött vendégek mintha csak egy követségi fogadás résztvevői volnának –, majd a sikeres béketárgyalásokat lezáró kölcsönös kézfogások, ölelések után a népek is összevegyülnek, a hálás zsidó lakosság sorba áll, hogy kezet csókoljon a fáraónak. Flimm alighanem pacifista utópiájának vágyképét álmodja a színpadra. Persze derűre ború jön, a népünnepély összecsapássá fajul, a helyszínen festett arab és zsidó táblaképek pajzsokká és fegyverekké válnak.

Az ideális hősnő a kötelesség és szerelem között vajúdo Anaisz, akit a szerző pompás áriával ajándékoz meg, s nem csalódna várakozásában, ha Marina Rebeka előadásában módja lenne meghallgatni. Problematikusabb az Amenofiszt éneklő Eric Cutler, és nehéz eldönteni, kiből rejlik az antagonizmus, az énekesben-e vagy a szerepben. A pár éve feltűnt amerikai tenor fura egyéniség, magabiztos hang és bizarr figura, túlpörgő személyiséggel és kontrollálatlan színpadi jelenléttel. A karakterből öngyötrő, kétségbeesett, morális válságtól szenvedő, bonyolult hőst lehetne faragni, de Cutler – nem tudni, hogy rendezői kívánságra-e, vagy saját alkalmatlansága miatt – elszabadult krakélt, hisztérikus despotát, kivagyit őrjöngőt játszik (hogy játszik, az talán túlzás). Nehéz megállapítani, alakításában mennyi az önjáró, civil spontaneitás – szerintem úgy kilencvenöt százalék, legalábbis hajsimító gesztusait, viczorító arcjátékát, moderálatlan mozgását tekintve. Hozzá képest – és önmagában is – impozáns a Mózeset játszó Ildar Abdrazakov, annál inkább, mert az erős *présence* megteremtésére valószínűleg kevesebb lehetősége van, mint az opera bármely más szereplőjének, lévén egyedül neki nincs önálló áriája (a slágerként ismert „Preghiera” – ima – sem az). In-

kább recitáló narrátor, szinte Schönberg Mózesének elődje, mondja, némi túlzással, Riccardo Muti, az előadás karmestere. Viszont a kórus itt is abszolút fősze-replő, strukturális drámai tényező. A drámai realitás-érzetet növelendő Flimm számúzi az öncélú „nagy-operai” teatralitást, a rendkívül hosszadalmas balettzene alatt vagy álomszerű, pantomimikus élőképeket kreál, vagy az előfüggönyre vetített biblikus szövegeket alkalmaz. Ez utóbbiak az előadás más részeinél is többször előfordulnak, egyfajta dokumentatív-kommentáló keretbe helyezve a produkciót. Az eljárás kétségkívül brechties, akárcsak a rivalda vonalában síkló fekete panel, amely változatos „blendenyílásokkal” tárja fel vagy tünteti el a teljes színpadképet. A fináléban is működik a homogén stilizáció. Nem a Vörös-tenger, hanem a zárt színpad nyílik meg, miután a nép – kiborítván a bőröndökből a sivatag homokját: ennyit vinnének el, illetve hagynak itt – maga veselkedett neki a falnak. Az „ellenség” sem süllyed el, csupán lassított, fokozatosan lehanyatló pantomimmal folytatja az örök üldözést az elsötétülő színpadon. A lecsengő zenét pedig ismét felirat-kommentár kíséri. Épp csak annyi intellektuális rezümé, amennyit Rossini monumentális pátosza elbír.

A közösség női üldözötteiből vagy passzív áldozataiból lázadók és önfeláldozó heroinák válnak Luigi Nono *Ama szerelmes nagy napon* (*Al gran sole carico d'amore*) című operájában. A különleges darab a kommunista mozgalmak bölcsőit ringató nőknek – valóságos és fikatív szereplőknek – állít emléket. A fő alakok: a párizsi kommünből Louise Michel (létező barikádharcos), a Castro–Guevara-mozgalomból Tania Bunke (a bolíviai

Az *Ama szerelmes nagy napon* című Nono-opera





őserdőharcokban elesett gerilla), az olasz sztrájkmozgalomból a mozgalmár prostituált Deola (Cesare Pavese verseiben), az 1905-ös orosz forradalomból Pelageja Nyilovna, az „Anyá” (Gorkij regényéből, illetve Brecht drámaadaptációjából). Névtelen szereplők még kubai, vietnami asszonyok is – és persze a kórusal jelképezett tömeg. A tematikailag sokak által nyilván agitpropnak nevezett „szcenikai akció” (ez a műfaji megjelölése) zeneileg a Webern utáni, Stockhausen-nal, Cage-dzsel és másokkal fémjelzett avantgárd darabjaként a milánói Scala produkciójában került színre először. Az 1975-ös premiért Jurij Ljubimov rendezte. A kibővített zenekart és kórust (mindkettő duplikálva van) felsorakoztató, dramaturgiaiilag és zeneileg egyaránt különleges mű elutasítóinak – szűkítjük le: a magyar szakmai és civil közvéleménynek – gyomrát Nono nyilván halmozottan megfektetné, mivel egyrészt „kommunista propagandista”, másrészt egyértelműen „emészthetetlen”. Az intolerancia – nota bene: *Intolleranza* a címe a szerző egy másik operájának – talán csökkenthető lenne, ha Madách *Tragédiájából* kölcsönöznénk a darabhoz a mottót, mely szerint Ádámot a születő eszme *lelkésíteni bírta*, ha később kiábrándult is belőle.

A Felsenreitschule hatalmas légterét beteríti az óriási hangzásmassza, amely még szalagra vett, körhangszórós hangmontázsszal is kiegészül. Maga a zenei szerkezet is montázsszerű, a néven nevezett szereplők sem személyekre szabott „szerepek”, öt szoprán, egy alt, egy tenor, egy bariton és két basszus szóló osztja föl és váltogatja egymás közt a szólamokat. Négy szoprán a „főszereplő”, ők legtöbbször egészen magas hangfekvésben (a *c* fölött) kalandoznak, a velük szemben támasztott vokális követelmény nem éppen hagyományos. A szövegek jelentős része idézet, részint a már említett íróktól-költőktől, részint Marxtól, Lenintől és másoktól. Brosúraopera, persze, a képviselt eszmével való eredendő lírai azonosulás és a zenei avantgárdban való mélyeséges hit szellemében. Az összhatás tisztán muzikálisan is lenyűgöző, de különlegessé a látnivalóval együtt válik. Maga a zenekari és kóruslátvány is impozáns, a megnövelt instrumentumokkal és kórusokkal. Az utóbbiak egy tömbben, statikusan foglalnak helyet, csak időnként állnak föl demonstráló tömegként, piros könyvecskéket lengetve. A négy kiemelt nőalakot négy színésznő játssza, szavak nélkül. Ehhez egy szobákból és konyhákból álló díszletblokkot építettek föl, amelyekben az asszonyok hétköznapi, *ad hoc* tevékenységüket végzik. Egyszerre mindig csak egyikük, s ezt a képet szinkronban kivetítik egy hatalmas vászonra. Látjuk Tania Bunkét, amint a fegyverét tisztítja, és az indulásra vár. Louise Michelt, amint a harcra készül. Pelageját, amint főz, és a falióra mögé rejtett röplapokat ellenőrzi. Kisrealista, sztanyiszlavszkiji cselekvéssorokról van szó – a rendező Katie Mitchell számára Sztanyiszlavszkij a színházi kiindulópont –, amelyek a vászonra kivetítve egy technikai trükkkel „korabeli” filmnek látszanak. Ez a megoldás a hétköznapi élet „régmúltból” közel hozott, puritán, valósággal meghatározhatóságával egyszerűségével kontrasztot állít a zene hatalmas tömbökben, pörölyszerűen lecsapó drámai erejével szemben. Az eszme emberfeletti heroiz-

musa egyidejűleg jelenik meg az eszméért küzdő, életüket áldozó mindennapi harcosok humánus nüanszaival. A hatást fokozza, hogy akikről szó van: nők. A szegényes konyhák, a pár szem krumpliból főzött étel, a gyertyafénynél körmölt levelek, a prostituált szívszorító mosakodása a kliens távozása után, az ablak mögött ömlő szomorú eső – mindez gyakran szuperközelihez hozva a kamerával – a mű teljesen új, váratlan dimenzióját nyitja meg: a magánszférát. (Megjegyzendő, hogy Nonónak semmilyen elképzelése nem volt operájának színpadi megjelenítéséről, erre vonatkozó instrukciókat egyáltalán nem adott.) Az pedig, hogy mindezt két síkon – élő színházként és leplezetten illuzórikus kvázi-archív filmként – látjuk, itt is a brechti gondolatserkentést segíti elő. S ami nem hétköznapi: a salzburgi elit közönség mindezt empáti- kus lelkesedéssel fogadja.

Az eddig szemléltetett három operától eltérően, amelyekben a nők elsősorban nem saját személyiségükben, hanem mint közösségek tagjai léptek föl, a negyedikben, Mozart *Così fan tutte*-jében a nő mai értelemben vett individuális lényként és pszichológiailag bonyolult karakterként jelenik meg. A három Da Ponte-librettóra épült mozarti remek közül legkevésbé a *Così* tudta megemészteni a bemutatókora és több mint egy évszázadig az utókor, talán azért is, mert a másik két darabnál legalább irodalmi előzményre és tematikus legendáriumra lehetett támaszkodni, itt viszont támpont nélkül legtöbbször elvesztek abban a szereplők mélytudatából fölkaparodó örvényben, amelynek pusztaságára is csak a tudattalan fölfedezése és tanulmányozása által lett képes a differenciáltabb recepció. Kevés művészeti alkotást ismernek, amelynek banális felfogásától olyan radikális átértelmezéssel kellett eljutni a tényleges fölfedezéséig, mint a *Così fan tutte* esetében. Talán a *Szentivánéji álom* példája hasonlítható hozzá. Shakespeare vígjátékát egyetlen radikális mozdulattal (előadással) állította a fejről a talpára Peter Brook. Mozart *dramma giocoso*-ját nem sikerült ilyen hirtelen fordulattal „helyére tenni”, inkább lépésről lépésre közelítik meg, fedezik föl egyre újabb és újabb rétegeit.

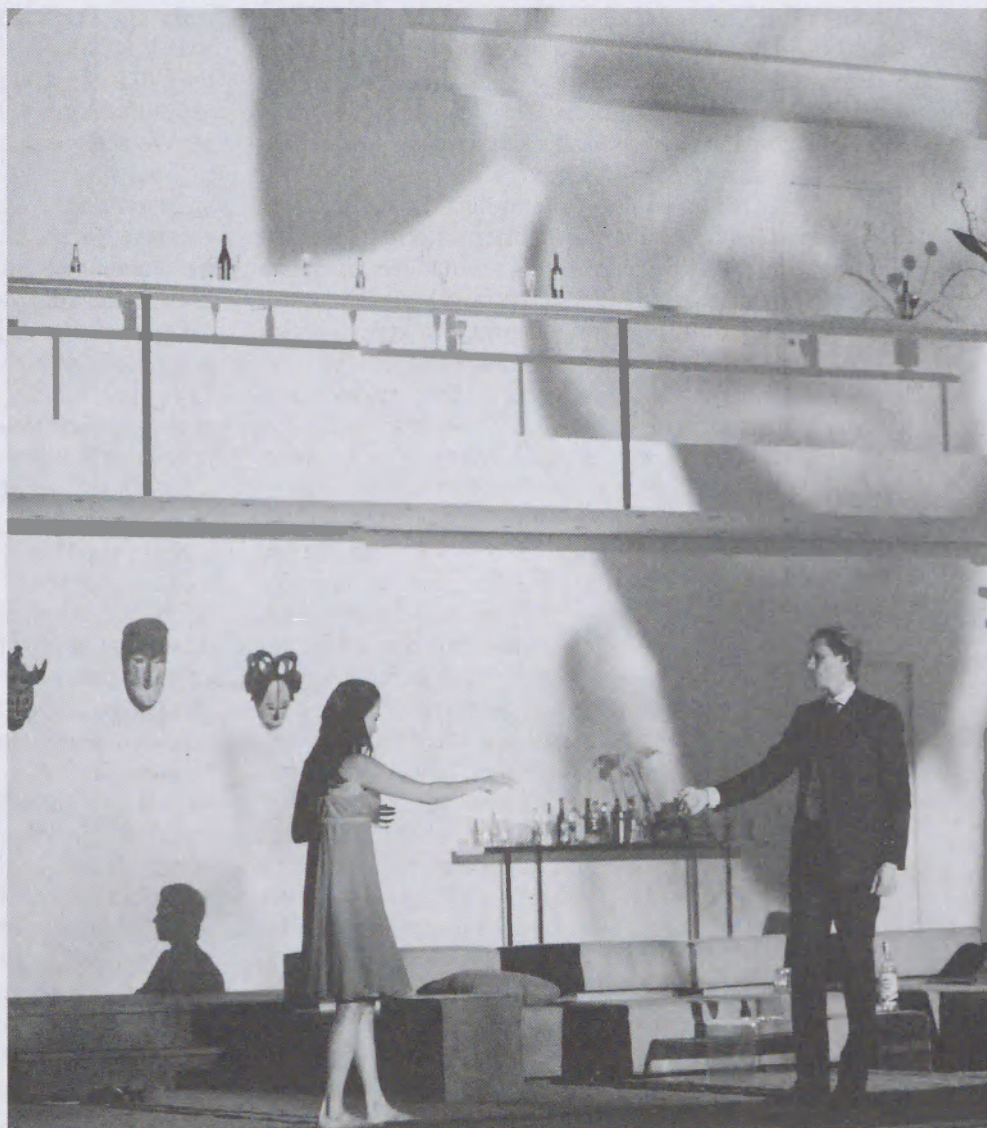
Nem véletlen a Shakespeare-párhuzam, mivel az előadás karmestere, Fischer Ádám és rendezője, Claus Guth közvetlen utalás nélkül is kapcsolódik a *Szentivánéji álom*-hoz, közelebből az álomerdőben tévelygő szerelmesek találkozásához titkolt ösztöneikkel. Guth színpadán maga az erdő is megjelenik mint az irracionális természeti erő szimbóluma, az előadás folyamán mintegy „betör” a nővérek elegáns villájába, a szó szoros értelmében áttöri a falat, és egyre nagyobb teret foglal el. Az erdő-motívum áthozatal Guth előző salzburgi Mozartjából, a *Don Giovanniból* – a korábbi, ugyancsak itteni *Figaro házasságával* együtt deklarált trilógia-konceptióról van szó, Guth szorgalmasan építeti rendezői mitológiáját –, amely mindvégig erdőben játszódott. Az ottani lepusztult fenyővadonnal szemben, amelyben a címszereplő sebzett farkasként menekült, itt érzéki varázserdőről van szó (a darabban említődik a kert mint bódító helyszín), és Don Alfonso az a „varázsló”, aki felkelti az érteket, illetve össze-

zavarja a működésüket. Bo Skovhus Alfonsója önimádatával, sátáni sármmal és bizonyos transzcendens hatalommal fölruházott „varázsló”, aki a szerelmi állhatatlanság tételének bizonyítására beveti a természetfeletti erőket. Kezdetől fogva bábjátékosként bánik kísérletének tárgyaival, bábként kezeli őket, képes rá, hogy (rendezői segédlettel, ami leplezetlen játékos iróniát sejtet) lefagyassza és állóképpé merevítse őket. A szuperluxus villa fokozatosan válik a mágia helyszínévé, Alfonso kézmozdulatára föllobban a tűz a kandallóban, a falon függő afrikai totemálarok mögé bújt, párjukat tesztelő szerelmesekből előbújik lényük sötét oldala. Végig nem tudni, hogy ami történik, valóság-e vagy álom, épp ez a kettősség, a bódulat és éberlét, a mélytudat és a banális lét szembeállítás az értelmezés lényege. Az a folyamat, amely a felszínes létezésből – az előadás egy befejeződő partival kezdődik, a yuppie fiatalok épp búcsúzkodnak a háziaktól – elvezet az illúzió fölszámolásához s ezáltal önmagunk mélyebb megismeréséhez.

A *Così fan tutte* újabb kori elemzőinek egyik alapvető megállapítása, hogy a kicserélt – az álruhás fiúk keresztbe hódításaival kialakult – párok jobban illenek egymáshoz, mint az eredetiek. Fischer Ádám szerint a zene csak azt bizonyítja, hogy a párok a zűrzavarban találják meg egymást és a boldogságot, de arról nem informál, hogy ezt megelőzően boldogok voltak-e vagy sem, vagy hogy a visszarendeződés után képesek lesznek-e azok lenni. De ez nem is annyira lényeges, sőt a darab modernitása épp a kérdés nyitva hagyásának köszönhető. Maga az önmegismerési folyamat fontos, a rejtett énünkkel való szembeállítás – „az érzelmek iskolája”, ahogy régebben nevezték –, mert ez mélyíti el a karaktert. Arra is Fischer figyelmeztet, hogy a *Così fan tutte*ban – a *Figaro házasságával* és a *Don Giovannival* ellentétben – nincsenek az első pillanattól kezdve zeneileg gazdagon motivált vagy akár körülhatárolt jellemek, a párok együttesekben és gyakran hármásokban nyilvánulnak meg, s az operairodalomban páratlan módon (nem számítva Alfonso *Vorrei dir, e cor non ho* kezdetű áriáját) csak *negyven perc után* (!) következik az első olyan ária, a Dorabella énekelte *Smanie implacabili*, amely individuálisan jellemzi az egyik szereplőt. Mozart továbbra is a távolságtartás és a pszichológiai közelítés ellentétes dramaturgiájával dolgozik – a karmester zoomtechnikának nevezi –, vagyis hol kívülről látjuk a szereplőket, hol legbensőbb lelki titkaikhoz fér-

közünk. Ez a technika és zenei nyelv, amely váltogatja a reális, irreális és szürreális elemeket, tökéletesen szokatlan volt a XVIII. századi színpadon, és plauzibilis magyarázatát adja a darab évszázados meg nem értesének, illetve jelenkori fölfedezésének.

Fischer Ádám is így oszcillál – a finomhangolásra maximálisan képes Bécsi Filharmonikusokat irányító – a virtuóz játékosság, a mágia, illetve az egyszerre felszabadultságot és fájdalmat is keltő ösztönök árnyalatai között. Ami könnyed hangulatnak indul, az csakhamar bizonytalansággal, félelemmel és belső kollíziókkal járó szorongássá válik. Periodikusan sötétül el a dráma, a zenei értelmezés a megszokottnál összetettebben, szubtilis érzékenységgel követi a váltásokat. Nemcsak lineárisan, hanem önmagában a karakter belső rétegei felé haladva is. Fiordiligi *Come scoglio* áriája nem a lelki szilárdság önfényező pátoszával szólal meg, hanem a hezitálás, a félelem, az elbizonytalanosítás kompenzálására tett kísérletként, amit a rendező azzal is kiemel, hogy a lány eközben a sötét árnyékokkal szabdalt lakásban, kezében zseblámpával botorkál. A kezdeti idillt, amelyet a párok falra vetített felhőtlen időtöltéseinek filmje illusztrál, egyre zavarba ejtőbb *előképek* váltják fel. A mágiával (vagy a tudatalattiból?) föllépő kísértések az eredeti párosítással kezdődnek,





vagyis a tesztelő „visszatérést” követően mindkét fiú a saját kedvesének kezd udvarolni. Csak lassanként pártolnak át és cserélődnek ki a szereplők, de a háttérben – valóságban vagy képzeletben – néha visszacserélődnek. Ilyenkor fehérre váltott sötét öltönyük nadrágját viselik, úgyhogy egy idő után szinte követhetetlen a személyiségcserék pillanatnyi állása. Épp ez a zavarodottság a játék pszichológiai közege. Komolyság és tréfa váltakozik, az áriák és kettősök kataklizmákról, az együttesek a bábjátékhoz való visszatérésről tanúskodnak. Az utóbbira szemléletes példa az álöngyilkosság, a fiúk „benzinenel” öntik le magukat, ami alkoholnak bizonyul, és talpig sárosan kitántorogva az erdőből, elázva vetik alá magukat a lányok elsősegély-szolgálatának. Az érzéki föllángolás viszont nagyon



FENT: Miah Persson (Fiordiligi) és Toni Lehtipuu (Ferrando) a *Così fan tutte*-ben
LENT: Jelenet a Mozart-operából



Monika Rittershaus felvételei

is komoly. Sűrű erotikus légköre van Guglielmo és Dorabella kettősének, amelynek utolsó ütemei alatt lassan fölolvulva a lépcsőn, ruhadarabjaikat elhullajtva osonnak be az egyik hálószobába. (Dorabella később törülközőbe csavarva settenkedik át a fürdőbe.) Fiordiligi és Ferrando is alsóneműben összefonódva tűnnek ki a képből. (Ők kevésbé szerencsések, rögtön vissza kell jönniük a következő jelenetre – Da Ponte és Mozart náluk nem kalkulálta be az aktus időtartamát.)

A rendezői elképzelést fiatalok, manöken alkatú énekesnők és fess fiúk valósítják meg, akiknek a színpadi létezése – szándékosan nem játékot írok – az éneklésen kívül semmiben sem különbözik a drámai színpadok színészeitől. Miah Perssont (Fiordiligi) és Isabel Leonardot (Dorabella) vokális és fizikai adottságaik éppúgy ragyogóan predesztinálják a szerepre, mint Toni Lehtipuut (Ferrando) és Florian Boescht (Guglielmo). A Despinát alakító Patricia Petibon afféle elitekhez szerződött jól szituált bejárónőt játszik, zacskós reggelit hoz, az iPod fülhallgatójával fölszerelve takarít, sztriptízt mutat be, és miután segédkezett Alfonsónak, az előadás végén furcsálkodva, vállvonogatva pillant a falra visszakerült maszkokra: idézőjelbe teszi a történeteket, mint Zuboly, aki visszaréved a megelőző álomra. Petibon nem restelli használni gégejének valóságfölöttien magas csicsérgésre alkalmas hangszálait és túlzásokra berendezkedett játéktechnikáját, amivel extra sikert arat. (A közönség két előadáson is beletapsolt az *Una donna a quindici anni* ária vége előtt, hiába tartotta föl a kezét Fischer Ádám segélykérően.) Skovhus a maga narcisztikus módján visszafogottabb: a bájgúnár macsóságot beépíti a szerepbe. A végére kisimult konfliktusok megoldása morálisan ambivalens: a díványon mereven helyet foglaló párok a konfúz egymásra találás leosztásában ülnek egymás mellett. Kérdés, hogy miután elmúlt a bűverő, hogy „párosodnak e rigók” (*Szentivánéji álom*, Arany János fordítása).