

Natalja Jakubova

Interaktív Hamupipőke

SCHILLING ÁRPÁD ROSSINI-RENDEZÉSE MÜNCHENBEN

A mai Schilling Árpád összeférhetetlenek tetszik az opera, Rossini virtuozitása és egy Cuvilliers építette barokk színház fogalmaival. Feltételezhetnénk, hogy ha mégis a *Hamupipőke* megrendezésére adja a fejét, holmi kompENZáló-mazochista motívumok mozgatják, netán ravasz módon megtervezett forradalomra készül az egyik legszolidabb európai operában. A valóságban azonban egyik feltevés sem igazolódik. A nagy, dekoratív színház ezúttal nem inspirálta Schillinget igazán látványos produkcióra, amellyel még egyszer bebizonyíthatta volna, hogy ehhez is ért (ahogyan például a Piccolo Teatro-beli *III. Richárd*-rendezésével már megmutatta). Inkább azzal játszott el, hogyan lehet ebben a régi udvari színházban stúdiósokkal kamarahatású előadást létrehozni. Például leengedi a szereplőket a földszintre, hogy a nézőtéri sorokon keresztül provokálják egymást egy erotikus duettben vagy trióban, amelyben az egyik oldalon két nő, Hamupipőke két mostoha-nővére verseng az (ál)herceg kegyeiért. Máskor a XVIII. századi épület udvari hierarchiája csúcsának, a királyi páholynak mint templomi oltárnak a tetejére helyezi a Rossini-opera pragmatikájában a legfelsőbb igazságot képviselő Alidorót, aki Rossininál először koldusgúnyában „teszteli” az Angelina nevű „hamupipőkét”, majd leleplezi magát mint a herceg bizalmasát; Schilling ténylegesen „leleplezi”, amennyiben a Krisztus-ábrázolások hagyományos ágyékkötőjére vetkőzteti. Természetesen Schilling számára Krisztus igazi képviselője nem ő, hanem maga Angelina, akit egy nagy mézeskalácsemberke-sütőformában „keresztre feszítve” hagynak otthon a bálra távozó rokonai (díszlet- és jelmeztervező: Ágh Márton).

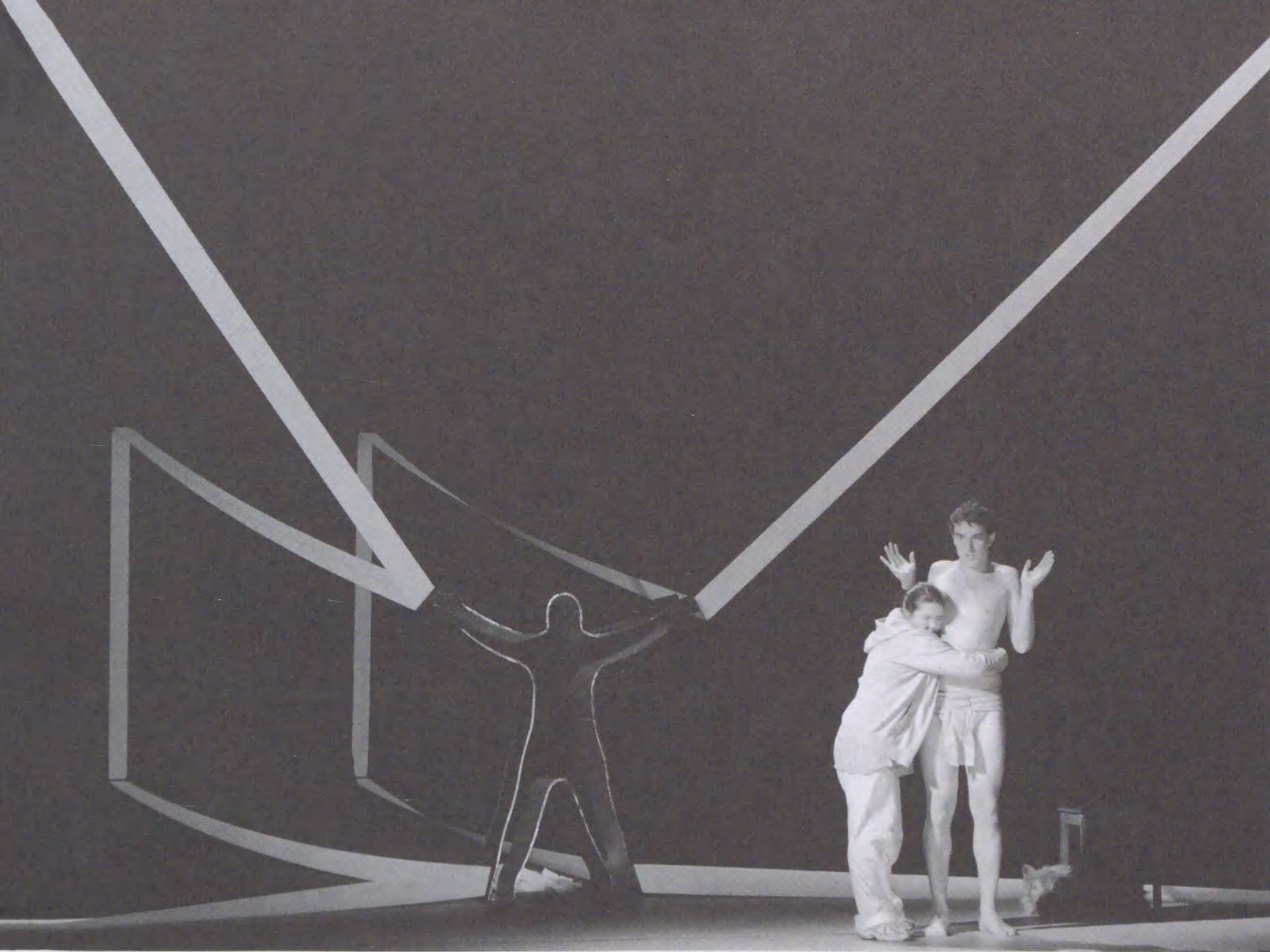
Schilling csupán néhány dologban elégti ki „forradalmi ösztöneit”. Például amikor az első felvonás nagy szextettje alatt felhagy azzal a hiábavaló kísérlettel, hogy a német feliratokkal utolérje az olaszul éneklő szereplőket, helyette saját kommentárjait vetíti a vászonra: hogy milyen is ez a bizonyos illuzionista színpad, amely egy negyedik, átlátszó falat tételez a nézőtér és a színpad között. Eközben a színpad proscéniumán az énekesek a publikum (a karmester) felé éneklés legmakacsabb konvenciójának megfelelő



„élőképbe” dermednek, tehát egyáltalán nem imitálják a „negyedik fal” mögötti, a nézőtértől független életet.

A többi innováció is inkább a „negyedik falat” játssza ki. Néha a rendező szándékai jobban olvashatók, például amikor – szintén a feliratok segítségével – arra kéri a közönséget, hogy segítsen a szereplőkön. Vagy amikor a herceg hú komornyikjának, Dandininak egy hangtölcserrel kell bátorítania a publikumot a kórushoz való csatlakozásra. Mindez szórakoztatja a nézőket, akik természetesen nem veszik komolyan a láthatatlan negyedik fal lebontását célzó törekvéseket. Ezek csupán amolyan moralizáló gesztusok maradnak, bizonyítandó, hogy az operai publikumot semmi nem tudja kimozdítani a szokásos passzivitásából.

A *Hamupipőke*vel tulajdonképpen ugyanaz a problémám, mint annak idején a *Feketeországgal* is, nevezetesen hogy Schilling, miközben folyamatosan kárhoztatja a nézők passzivitását, nem kínál olyan struktúrát, amelyben tényleg (inter)aktívvá válhatnak. Hogy ezt a problémát manapság miképpen próbálja megoldani, már tudjuk: kilép a színházból a városba. A müncheni *Hamupipőke* természetesen kivétel ez irányú tevékenysége alól, de olyan jellemző kivétel, amely azt mutatja, hogy a kérdés még mindig foglalkoztatja a rendezőt.



Wilfried Höst felvételei

Vajon tényleg annyira megoldhatatlan ez a probléma, hogy mindössze melankolikus iróniára érdemes? Münchentől nem is olyan messze, a budapesti Operában született egy olyan előadás – *A kis keménysprő* –, amely struktúrájába beépíti a nézői részvételt. A közönség effektív instrukciót, illetve lelkes bátorítást kap a színpadról. Persze ez gyerekeknek szánt produkció (Benjamin Britten nekik írt operája alapján), amelynek célja, hogy megismertesse és megszerettesse velük az opera műfaját, bár lehet, hogy aztán a továbbiakban, felnőttként az operaszínház mégis a kulturált passzivitást várja el majd tőlük. (Németországban számos, felnőtteknek szóló hasonló kezdeményezés is található. Az egyik az interneten is végigkövethető: www.internetoper.de.)

A XIX. századi Itáliában az opera igen népszerű művészet volt. Állítólag annyira, hogy az öreg Rossini hajlandó volt lefizetni az utcai muzikusokat, hogy ne sértsék a fülét saját melódiáinak „utcai” változatával. Az előadásokon lehettek olyan nézők is, akik együtt énekeltek az énekesekkel. Persze ha mindenki elkezd énekelni az operában, nem lehet hallani azokat, akikért odamentünk. Viszont előadás után a néző az utcán vagy a sarki kocsmában kipróbálhatta magát, akár versenyezhetett is más amatőrökkel. Ma más a kulturális helyzet: a nézőtől kint is azt várják el, hogy befogja a száját, otthon viszont a CD-lejátszóján még professzionálisabb előadókkal hason-

líthatja össze azokat, akiket a színházban hallott. Ő maga az igazi Hamupipóke, akiből egy estére se lesz hercegnő. És ezzel kellene valamit kezdeni.

Schillingé volt az utóbbi évek egyik legfájdalmasabb reflexiója arra vonatkozóan, hogy vajon beváltak-e azok a remények, amelyek szerint az (amatőr) alternatíva megváltja a professzionális színházat. Ezt jelentette számomra a *Siráj*. Azért jutott eszembe, mert Csehov drámájában megjelenik az olasz operaszínház fénykorának egy késői nyoma: az opera szó szoros értelmében vett népszerűsége, a versenyhangulat a színpad és a nézőtér között. „Emlékszem, a moszkvai operában egyszer a híres Sylva egy alsó cét énekelt. Szerencsétlenségére ott ült a karzaton templomi énekarunk egyik basszusa, és egyszer csak – elképzelték megdöbbenésünket – azt halljuk a karzatról: »Bravó, Sylva!« – egy egész oktávval lejjebb...” – mondja Samrajev. És később még hozzáteszi: „Igen, teljes oktávval mélyebben: »Bravó, Sylva!« Pedig nem is operaénekes, hanem csak egyszerű templomi karénekes volt.”

Ez a „Bravó, Sylva!” a müncheni előadásban elmaradt. Persze ennek ellenére egészen élvezhető előadás született, amelyben a Bajor Állami Opera stúdiójának tanítványai (zenei igazítás: Christopher Ward) megmutathatták mesterségbeli tudásukat. És jó, hogy a számunkra színházi forradalmárként ismert Schilling fontosnak tartotta az előadásnak ezt a pragmatikus célját (is).