



Koltai Tamás

Halál és feltámadás

SALZBURG, BAYREUTH 2012

Nincs két fesztivál, amely jobban hasonlítana egymásra, és jobban különbözne egymástól. Mindkettő művészi elitek találkahelye, ahol radikálisan megújítva őrzik a hagyományt. Mindkettő nagyjából ugyanazon az öt-hat nyári héten zajlik. Másrészt viszont Salzburg nyüzsgő turistaközpont, Bayreuth csöndes kisváros. Salzburgban évente legalább egy tucat új teátrális produkciót, drámai és opera-előadásokat (plusz koncerteket) tartanak tizenhat helyszínen, míg Bayreuthban egyetlen exkluzív játékhely létezik, a Wagner építtette Festspielhaus a legendás Zöld Dombon, ahol kizárólag az ő – érettnek nyilvánított – műveit játsszák, vagyis a koraiakat nem.

A *Homburg herceget* színpadra állító Andrea Breth operarendezőként is ismert, öt évvel ezelőtt radikalizmusában is igen meggyőző *Anyegint* láttam tőle Salzburgban. Ahhoz képest a Kleist-dráma interpretációja inkább tradicionálisnak mondható. Breth, aki már több Kleist-művet rendezett – egyedül a *Pentheszileia* nem foglalkoztatja, azt inkább *olvasmány*nak tartja –, a többretegű mozarti enigmákhoz hasonlítja a *Homburgot*, amelynek tág, egymásnak akár ellentmondó értelmezési lehetőségei vannak. Nem véletlen, hogy a német nemzeti karakter – ha egyáltalán létezik ilyen – megfogalmazása szempontjából érzékeny művet sokan próbálták kisajátítani, például a nemzetiszocialisták. Szerzője kétségkívül hazafias drámának szánta, mintegy a törvényesség és a jog „pozitív önkényének” igazolására, de végül nem egészen úgy sült el. Persze így is lehet magyarázni. A hadparancsnak nem engedelmességet herceg megnyeri Brandenburgnak a csatát, de a választófejedelem a parancsmegtagadásért halálra ítéli, és lojális hősről utóbb belátja, hogy fejlebbvalója nem is cselekedhetett másként. A romantikus individualizmus, amely költői álmatagsággal párosul a lelkében, összecsap a patriotizmus poroszos fegyelmével, és az utóbbi győz. Értékelhetjük ezt a konformizmus diadalaként (ironikusan), az egyéniségről való lemondásként a közös cél érdekében (patetikusan) vagy az öntörvényű személyiség rendszertipikus megsemmisítéseként (tragikusan). A változások a kor és a társadalmi berendezkedés függvényei. Nálunk a Kádár-korszakban a puha diktatúra metaforájaként lehetett elemezni, bemutató, hogyan manipulálja a hatalom a magát függetlennek vélő egyéniséget – így játszották például Kaposváron. Mint lojalitás-dráma érdekes lehetne a mai Magyarországon is, főként, ha a konfliktusban rejlő szubtilitás elérné a színház és a társadalom ingerküszöbét.

Breth rendezése hűvös, elegáns, tárgyilagos. Szinte a legvégeig mellőzi a direkt reflexiót, állásfoglalást, plá-

ne kritikát. Két kép váltakozik jelenetenként, egy lepusztult erdő kopasz fákkal, köddel és egy matt üveg, elhúzzható panelekkel határolt, fényesre derített, semleges, *kortalan* enteriőr. (A tervező Martin Zehetgruber a rendező állandó munkatársa.) Az álomszerűség lassú, vontatott, ködösen sötétlő bizonytalansága felel a vakítóan világos, körülhatárolt valósággal. (Moidele Bickel jelmezei is fekete-fehér, letisztultan, egyszerűen historizáló változatok.) Az álom nyomott, holdsütötte háttéréből hol a lampionokkal felszerelt arisztokrata csoport vonul be lassú látomásként, hogy megkoszorúzza az álomittas delíriumban kuporgó címszereplőt, hol a csata pokla visszhangzik. A harci ágyúdörejek alig különböznek a győzedelmes fényárjelenetek diadallövéseitől. A kontraszt és a párhuzam a tudatalatti gomolygó bizonytalanságát és az ébrenlét tiszta racionalizmusát emeli ki.

August Diehl finom vonású, enervált, lírai alkatú Homburg, Peter Simonischek megtermett, robusztus, férfias, impozánsan ősz választófejedelem, aki uralja környezetét, anélkül, hogy ezt különösebben ambicionálná. A fejedelem erőszak nélkül, de ellentmondást nem tűrve csókolja szájon Natalie-t (franciásan írom, kötőjellel, mert nálunk úgy ejtik, az „e” a végén néma, de németül kimondják, és a hangsúly a második „a” hangra esik), a lány (Pauline Knof) hátrafeszl, és maga mögött összekulcsolja a kezét; Homburgot viszont ő csókolja meg szenvedélyesen, amikor az a felmentő levél aláírása helyett elismeri, hogy a fejedelem törvényesen és helyesen járt el a halálra ítéletével.

A legjellemzőbb jelenetben az arisztokratikusan katonás drill szelíd empátiája próbál hatni Homburg felmentése érdekében a flegma fejedelemre. Simonischek lassan, komótosan öltözködik föl alsóneműről, miközben kihallgatást tart (Kleist instrukciója eszembe juttatta, hogy Brecht talán tőle vette a *Galilei élete* pápájának öltözködés-jelenetét), a tisztek geometrikus mozgással, tartózkodóan változtatják helyüket, apró,



reflexív pillantásokat váltanak (semmi direktség, semmi leleplezés!), a felöltözött fejedelem egész idő alatt hátul ül, lazán átvett lábakkal, végig iratokat olvas, mint aki oda sem figyel, pohár vízbe mártogatott sárgarépát rágcsál (csak amikor egy pillanatra magára marad, gerjed dühre, és önti magára a vizet), tekintélye és akarata így is mindvégig megkérdőjelezhetetlen.

Breth csak a legvégén ragadtatja magát radikális változtatásra. A felmentés és a megkoszorúzás pillanata, amely természetesen indigós ismétlése az első álomjelenetnek, képszerűen kiegészül a háborús montázssal. A ködgomoly már füstgomoly, a díszlövés ágyúdörgés, és nemcsak az egyszerű emberek (az áldozatok) jelennek meg a színen – először a darabban, szerzői előírás nélkül –, hanem a véres fejű Mörner lovaskapitány is, aki a dráma első harmadában félholtan a fejedelem tévesnek bizonyult halálhírét hozta, és akiről Kleist az adott jelenetben megfélemedezik. (A rendező nem: Mörner végig ott fekszik ájultan, még akkor is, amikor kiderül, hogy a halálhír álhír volt: a kutya sem törődik vele.) A „nép” lassan, kísértetiesen vonul a választófejedelem felé, miközben az ájult Homburg nem serken föl „instrukció szerint” révületéből, hanem úgy marad, meghal, sőt a barátai a rögtönzött ravatalát is elkészítik, megkoszorúzzák – és így hangzik el a harciasan dörgedelmes végszó, mely pusztulást ígér Brandenburg ellenségeinek. Andrea Breth, aki mindvégig megtartóztatta magát, a végül megiscsak állást foglal németmilitarizmus-ügyben.

Irina Brooknak Brethnél jóval kevesebb skrupulusa van a klasszikusokat – nevezetesen Ibsent – illetően. A *Peer Gynt*, amelyet nem hagyományos színpadon, hanem a halleini Perner-Insel Trafó-szerű, csak jóval nagyobb raktárpületében mutatott be a salzburgiak fölkérésére, nem csupán laza átértelmezés, hanem masszív átírás. (Akár Shakespeare-parafrazisa, *A vihar*, amelyet francia produkcióban rendezett, és meghí-

vást kapott ugyanide. Nem láttam, csak a fotóit, és olvastam róla: öten játsszák zenés darabként, helyszíne egy olasz pizzasütőde, a szereplők szakácsok és kukták, játékuk eredménye *ehető*.) Irina, Peter Brook lánya, évekig – sikertelen – színésznő volt (a nyolcvanas években láttam mint Anyát a papa *Cseresznyeskertjében*), egy ideje sikeres rendező, és saját bevallása szerint nem olvasta *Az üres teret*. Meg is látszik, mondanám, ha szarkasztikus akarnék lenni, de Irina Brook egyáltalán nem tehetségtelen, csak tényleg nem üt az apjára. Legföljebb – a *Peer Gynt* esetében – abban, hogy ő is nemzetközi csapattal dolgozik (saját színháza van: Irina Brook Társulata a neve), a címszereplő izlandi színész, Solvejg indiai táncosnő, és így tovább.

Irina Brook a *Peer Gynt*-öt nem látja sem filozofikus, sem enigmatikus, sem problematikus darabnak. Rendkívül egyszerű darabnak látja. A kérdés, hogy mit jelent az „önmaga akar lenni” formula, föl sem merül, Peer nem önmaga akar lenni, hanem rocksztár, és az is lesz. Ennek érdekében Sam Shepard írt a produkciónak tizenkét verset, Iggy Pop pedig két songot, a versek is meg vannak zenésítve, a Troll Band játssza őket, melynek tagjai – természetesen – a trollok, illetve a színészek, akik a trollokat (is) játsszák, meg mindenki mást, mivel a címszereplő Ingvar E. Sigurdsson kivételével mindenki több szerepet alakít. A színészek zöme – a fregoli szereplők tizenhárman vannak – kitűnően játszik hangszereken, jól énekel, és képességeit megfelelően kihasználja, a produkció ezáltal musicalnek is tekinthető. A Dovre-képben a Troll Band a Grieg-szvitből a *Manók táncát* is előadja, egyre örültebb tempóban, közben körtáncot járnak. Mindjárt kezdetnek a Solvejg-dal is elhangzik a norvég szerzőtől, az új nóták persze a mai rock és pop stílust képviselik. Az angol nyelvű előadás csimboraszóója a karrierje csúcán levő Peer koncertje „egy az egyben”, a közönség mi vagyunk, némi aláfestett aré-



Bernd Uhlir, felvétele

nazajjal kísérve, Sigurdsson nemcsak imitálja, hanem produkálja az allűröket, profi színvonalon üvölt, rángatózik, őrzöng, s az „igazitól” elválasztó ironikus különbséget is érzékelteti – ez már Shepard jó minőségű verseiből is következik –, anélkül, hogy átmenne egyértelmű paródiába. A szám közepén átvonul a színen Solvejg mint látomás, a lelkifurdalásos, bepíált és bedrogozott Peer be is pánikol, hisztérikus rohamában botrányt csinál, az öltözőjébe tóduló újságírókat provokálja (itt is, mint más helyeken, elhangzik egyik kötelező szlogen „a gynti én”-ről), majd megundorodva és ideg-összeomolva fölhangy a sztársággal. A következő – mexikói – kocsmajelenetben még elkíséri a híre, úgy fogadják, mint a nagy P. G.-t – monogramja a sztáremblémája, ejtsd: *pídzsí* –, a vidéki kocsmacsillagocska Anitra hozzádörgölőzik, hogy együtt énekelhessen vele, de amikor hősünk molesztálja, Anitra pasija jól leüti.

Azt hiszem, sikerült érzékeltetnem az előadás jellegét. A tévedés elkerülése végett: nincs szó gagyról; ellenkezőleg: a kereteken belül minden igen magas színvonalú, minőségi a térkezelés, a világítás, a színészi játék, a zene, a mozgás – csak maga a *keret* szűk, megelégszik egyfajta populáris értelmezéssel. A színészek sok mindent tudnak, a címszereplő Sigurdsson alkatilag tökéletes a választott karakterhez, igazi belevaló, izmos, primitív fickó, intellektus nélküli svungos macsó és sármőr. Minden *eredeti* át van írva *maira*. Az eszténás (tehenész-) lányok erotikus vokált képeznek; a Nagy Görbéhez be kell fizetni, mint valami mutatóványoshoz, padlóra vetített labirintusban kell járkalni, és egy asszisztens – alacsony emberke micisapkában, szája sarkában csüngő cigarettával – folyton útban áll egy tükörrel, hogy az útkereső nekimenjen; hagyma helyett zacskós rákstrirom kerül elő az Öreg Troll (Dovre papa) plázai bevásárlókocsijából, jól hozzávágja Peerhez, hogy kihulljon a szétszakadt zacskó tartalma; a halálszimbólum kanalas ember cirkuszi

bohóc, kacsaoorrú cipőben, sítalpakon, kimerevítve „lobogó” sállal, és így tovább. Az Aasét (is) játszó fekete színésznő energikus asszony, a haláljelenet szikár, kerüli a szentimentalizmust. A keretes vég megismétli a Solvejg ölébe hajtott fejjel fekvő Peer kezdő emblémáját. Minden egyszerű és érthető. „To be yourself is to kill yourself”, mondják az örült(nek látzó) szereplők, és tovább kóvályognak a körben. A jelzők a *fuckíng* és a *sexy* típusú szóhasználatot variálják. A fiatal troll, Peer Zöldruhás nőtől született „fia” sokáig küszködik a „multikulturális” szó kimondásával, amivel fel akarja konferálni a banda soron következő számát, aztán legyint, és belevág a nótába. Az előadás a szó legpopulárisabb értelmében multikulturális – és egyáltalán nem küszködik az artikulálással.

A „hagyományteremtés” mint abszurd fogalom régóta létezik, legfőljebb nem nevezték annak. (Hagyomány vagy magától lesz, vagy sehogy. Az erőszakos „teremtés” reklámkategória.) Schikaneder hagyományt akart teremteni *A varázsfuvolának* (talán nem tudta, hogy



Peer Gynt

Monika Rittershaus, felvétele

az megteremtette magának), és kierőszakolta a folytatását. Hét évvel Mozart operájának bemutatója után megszületett *A labirintus*. Nemcsak Schikaneder ambicionálta az újrázást – ő érthetően rákattant a sikerre –, hanem például Goethe is, nekiveselkedett librettót írni (Schikanederrel közösen), még zeneszerzőt is keresett. Végül Schikaneder maga hozta tető alá a szöveget, és felkérte a megzenésítésre a népszerű Peter von Wintert, akinek már volt egy jól fogadott operája Bécsben. A darab elkészült, és 1798-ban be is mutatták, még hozzá igen nagy sikerrel. A következő évszázad elején Mozart és Winter darabját együtt emlegették mint hasonló nivójú műveket – megáll az ész! –, és az utóbbi megkapta *A varázsfuvola, második rész* alcímet. A következő harminc évben Európa számos városában játszották, többek között Prágában, Brnóban, Kolozsváron is (Pesten nem!), majd totálisan elfelejtették. A múlt században összesen kétszer került erő, rekonstruált állapotban (nem volt meg az eredeti partitúra és dialóglista). Utoljára tíz éve mutatnak be Chemnitzben egy rövidített változatot.



A *labirintus* szereplői azonosak A *varázsfuvoláéval*, a cselekménye sem igen különbözik tőle, amennyiben az Éj királynőjének újabb és újabb rohamát ábrázolja a Sarastro-birodalom ellen Pamina visszaszerzéséért. A fordulatok szinte követhetetlenek, sűrűn váltakoznak a valóságos és a meseelemek – többszöri elrablás, elválás, háború, csodás megmenekülés –, a karakterek körvonalai elhalványulnak. Tamino meglehetősen konform jellemmé alakul (beáll Sarastro katonájának), Papageno, aki minden szoknya után megfordul, sőt Monostatos egy fekete szeretőt is szervez neki (csak a véletlen akadályozza meg a hűtlenséget), találkozik a szülei és testvérek megtestesítésével, köztük óvodáskorúakkal, és így tovább, egyedül Pamina marad az, aki volt, hűséges, bátor és kitartó, mint a *Szöktetés a szerájból* Constanzéja. (Kap érte szép koloratúra-lehetőségeket a szerzőtől.) Sarastro katonásan kemény férfi, eltűnt a spirituális aurája – a szabadkőművesek ekkorra már be vannak tiltva, annál sűrűbbek a háborúk, ennek következtében sok a darabban az induló és a militáns férfikar –, a főgonosz Éj királynője viszont, annak ellenére, hogy ő a cselekmény mozgatója, szinte mellékszereplővé jelentéktelenedik.

A „heroikus-komikus nagyoperát” Schikaneder elsősorban látványosságnak szánta, a meglehetősen hosszú, tizenöt jelenetből álló darabot színpadi gépezetekkel kiválóan felszerelt színházában vitte színre (Papagenót természetesen ismét ő játszotta), és a korabeli dokumentumok szerint a közönség a csodájára járt. Leírások tudósítanak a levegőbe emelkedő szereplőkről, fennmaradtak írásos emlékek arról, hogy az énekesek szerződésének kiemelt része volt, hogy tudnak-e „könnyedén és méltósággal repülni”. A zenei igényről kevesebb szó esett. Méltánytalanság volna ugyanakkor megfeledezni erről. A *labirintus* ma is élvezetes, „Mozart stílusában” írt opera, szép áriákkal, kettősökkel és (főleg) kórusokkal, amelyek a zenei karakterekben is erősen hajznak az „eredetire”. Sarastro és Pamina áriái, a három hölgy (akik istennővé és férfit is átváltoznak), a három lányka (a fiúcskák helyett) követik a mozarti mintákat, tetszetősek, dallamosak, hatásosak, helyenként virtuózak is. Csak Mozart hiányzik belőlük...

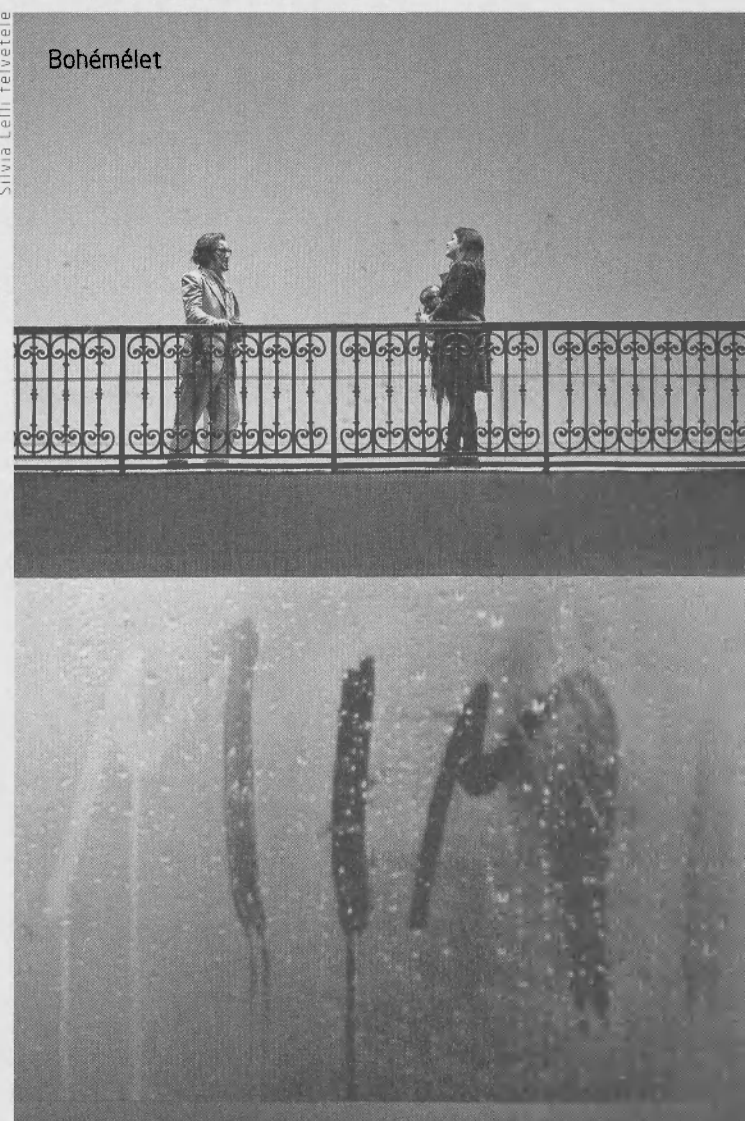
A Residenzhofban, vagyis egy zárható tetejű udvar színházzá alakított terében – egyike az állandó salzburgi játékhelyeknek – bemutatott előadás a mai igény szerint nem felel meg Schikaneder egykori színpadtechnikájának (az hatványozottan és mai igény szinten a másik három, kacsalábon forgó salzburgi operaházba van telepítve), amiből nyilvánvaló, hogy a produkció nem a színházzal, hanem a zenei interpretációval akar feltűnést kelteni. Az előbbinek nem is lenne értelme, részint mert a zavaros cselekmény a látványosságon kívül nem kínál mást, rezüméje legföljebb annyi, hogy minden Egész eltörött (értsd: *csaknem* minden érték elveszett), ami gondolatnak nem lenne rossz, ha volna hozzá *darab*; másrészt mert ezt a gondolatot éppen az idén A *varázsfuvola* új rendezése közvetíti Salzburgban, alaposan megkérdőjelezve a Sarastro-birodalom felvilágosodáskultuszának visszavonhatatlan értékéről szóló hagyományos diskurzus érvényességét. (A *varázsfuvola*

csak tévéközvetítésben láttam, ami nem jogosít fel teljes értékű kritikára.)

Ivor Bolton perfekt karmesteri munkája igazi varázslat, a salzburgi Mozarteum zenekara szépen szól, és a magas színvonalon, noha nem egészen kiegyenlítően teljesítő szólisták is megteszik a magukét, elsősorban a fiatalok. (Viszont Michael Schadét már nehezen tudom elfogadni Taminóként.) A fiatal rendező, Alexandra Liedtke inkább csak dekorált és rendezkedett, mint valóságosan rendezett, de adott esetben – ahogy a pap mondja Ophelia temetésén – „több nem lehet”. Mármost hogy a túlvilági zenét jó hallgatni, de a halottat nem lehet föltámasztani.

Ha van élő opera, akkor az a *Bohémélet*. Népszerűsége páratlan. A közönség mindig jobban szerette, mint a kritikusok, akik Puccini más darabjaihoz képest nem találták elég szofisztikálnak. Vagy mint a neves – és pozícionált – zeneművészek, akik elismerésüket akkor sem szívesen váltották konkrét bemutatókra, amikor módjuk lett volna rá. Példaként Richard Strauss, Mahler és Sztravinszkij említendő; utóbbi annak ellenére, hogy *Petruskáját* határozottan inspirálta a *Bohémélet* második felvonása, amely a Momus kávéház előtti nyüzsgést festi le. Schönberg is nagyra

Silvia Lelli felvétel



értékelte – A *Nyugat lányát*. Amit viszont a közönség máig sokkal kevésbé szeret.

A *Bohéméletet* Salzburg most először tűzte műsorra, Daniele Gatti vezényletével, Damiano Michieletto rendezésében, az új álompárnak kikiáltott Anna Netrebko és Piotr Beczala főszereplésével, a legnagyobb játékhelyen, a Großes Festspielhausban. A darab egyetlen, az említett Momus kávéház előtti jelenet kivételével intim pillanatok sorozata, még az átlagos színpadokat is le szokták szűkíteni hozzá, itt viszont hatalmas tér tátong, amit ki kellett használni. (A választott auditorium nagyságát nyilván a közönség érdeklődése diktálta.) A díszlettervező Paolo Fantin erre építette azt a vizuális trükköt, amely tovább növeli a méreteket, és még kisebbnek tünteti fel a szereplőket. Az első felvonás díszlete irdatlan ablakkeretet ábrázol, amely a zsinórpádláson is túlnő, fent még látható az ablakszárnyak jókora kilincse, az üvegtáblákat elválasztó középső keresztléc pedig rácsos függőfo-

Hans Jörg Michel felvétele

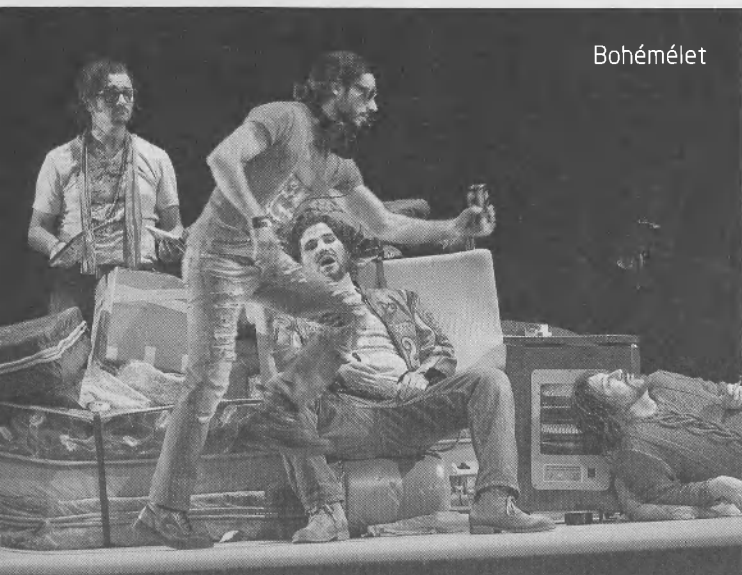


A labirintus

elnőtté avatja, arra készítve őket, hogy nézzenek szembe az *élet*problémákkal.

A *Bohémélet* mindenestre nem áll ellen a belemagyarításnak, végül is a mindenkori rendező dolga, hogy olyasmiket gondoljon a szerző helyett, amiket az sohasem gondolt. (Fodor Géza csak azt helyteleníti Petrovics Emilnek írt, híressé vált posztumusz levelében, hogy némely rendező a szerző direkt szándékaként állítja be a saját értelmezését.) Michieletto erénye, hogy ragaszkodik a kortárs történethez, ami nem könnyű, gondoljunk az apró részletekre, például arra, hogy a librettó szerint drámakéziratot kell elégetni fűtés céljából vaskályhában. (Ez esetben az ironikus önreflexióra esik a hangsúly a szobahőmérséklet emelése helyett: a papírlapok egy fémkonténerben válnak a lángok martalékává.) A *művészet*-probléma artikulálására nincs igazán mód azon kívül, hogy a kezdőknek ma sem (és sehol sem) könnyű, és mint látjuk, Rodolphe-nak a negyedik felvonásra el kell adnia a kameráját. (Nyilván előbb, mint Colline-nak a kabátját.) Ami a szerelmet illeti, ott nincs szükség különösebb magyarázatra, Rodolphe és Mimi szeretik egymást, ahogy Musette és Marcel is, *csak* nem tudnak együtt élni. Van ilyen.

Az előadás Párizst mint környezetet igen nagyvonalúan kezeli, erre a célra egy monumentálisra nagyított turistatérképet használ, amelynek különböző oldalai – metróvonalak, közhasznú informatív oldalak – vannak kinagyítva a középső jelenetekben, ezek képezik az exteriőrök háttérét. Momus kávéház nincs, helyette egy emeletes pláza karácsonyi vásárlásának tumultusa zajlik, majd az eredeti harmadik felvonásban egy országút menti, utánfutóból kialakított büfébódé kínálkozik külvárosi helyszínnek. Egyértelmű a két jelenet szociális kontrasztja; az előbbiben a polgári jólét konzumált társdalmát, az utóbbiban a szegényeket látjuk. (A hajnali piacról érkező asszonyok nejlonszatyros bevásárlásukat mutatják egymásnak ott, ahol az eredetiben a városhatáron posztoló fináncok ellenőrzik a behozott élelmiszereket.) Az ablakkeret dísz-



Bohémélet

Silvia Lelli felvétele

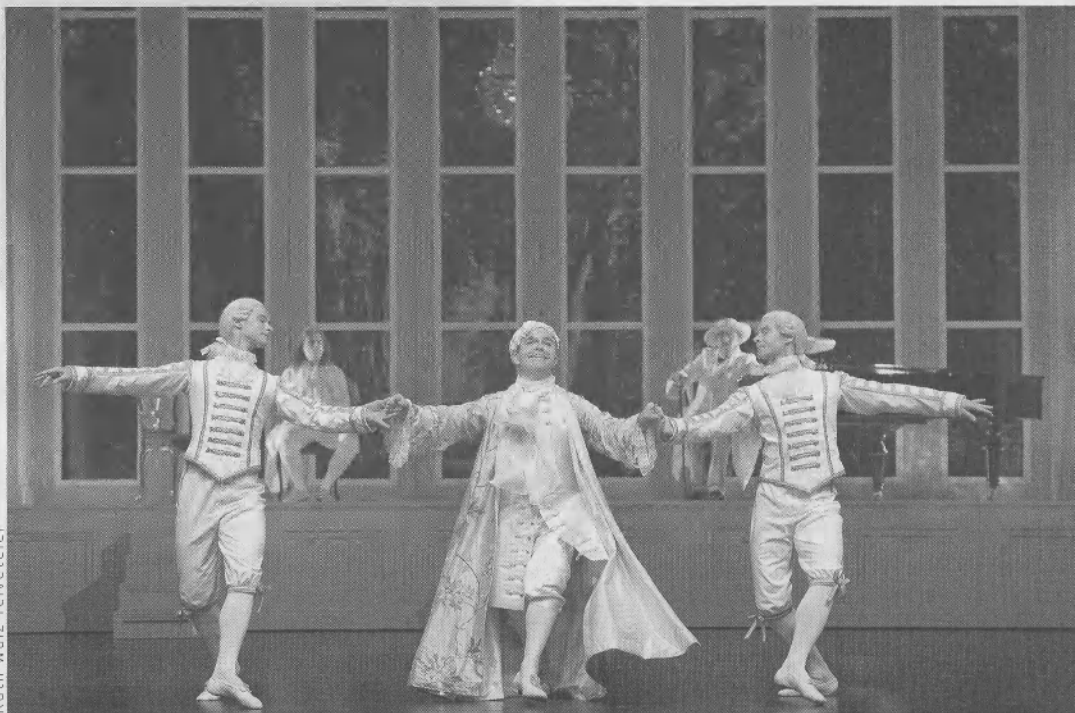
lyosó („gang”), amelyen a házba érkező vagy onnan távozó szereplők közlekednek. A bohémek szélesen elnyúló szobája csak jelzés, a tárgyak egyik jellegzetes darabja egy filmkamera, Rodolphe tulajdona, ami abból tudható, hogy amikor első áriájában poétának nevezi magát, gyöngéden átöleli. Rodolphe tehát forgatókönyvíró vagy filmköltő (rendező?), ambiciózus kezdőként próbál érvényesülni a mai Párizsban. A történet sarkpontja a filmes látásmód. Michieletto hangsúlyozza azt a meggyőződését, hogy a cselekmény nem egybefüggő sztorit mesél el, hanem kiragadott snitteket ábrázol, ezzel magyarázza a dramaturgia szakadozottságát és a karakterek hiátusait. Számára a darab a felelőtlen fiatalság elmúlásáról és az ehhez kapcsolódó művészet-problémáról szól. Rodolphe múzsának „használja” Mimit, fellángolása mögött nincs mélyebb érzelem, és a lány tragédiája mindannyiukat



FENT: Ariadné Naxoszbán
(középen: Elena Moşuc
mint Zerbinetta)

JOBBRA: Ariadné Naxoszbán
(középen: Cornelius Obonya
mint Jourdain úr)

letből nyílt színen bomlik ki az exteriőr, és alakul viszsza a végére ugyanaz a kép. A bepárásodott ablaktáblákra a két szélső felvonásban egy óriási kéz mutatóujja írja ki Mimi nevét, a végén természetesen költői mementóként, a halál bekövetkezte után. A festilizált vizualitás ellensúlyozza a nagy méretek színházát. És persze Netrebko, aki alkati diszkrepanciája ellenére – teltkarcsúsodott alakja, kerek arca a szereppel ellentétes, életerős attitűdöt sugároz – képes az elesettség, a magányosság és a lassú sorvadás érzetét kelteni. Mimiye nem tündöbajos, inkább azt gondolhatjuk, hogy rejtett betegség emészti, amit elhanyagol – az introvertált, kommunikációképtelen, mindent elfogadó, önálló akarattal nem rendelkező karakter prototípusa –, a többiek pedig, egocentrikus bohémek lévén, nem veszik észre. Rodolphe sem, akiben azért érezhetnénk a heveny érzelmi kitörések között némi önmérsztő belső konfliktust, vagy legalább annyit, hogy olykor baja van önmagával, ha Beczala tenne rá némi erőfeszítést. (Az általam látott estén indiszponáltnak tűnt, mondják, hogy betegségből épült föl, talán ezért nem látszott énekes szempontból sem felszabadultnak. Ellentétben Netrebkóval, aki nemcsak vokálisan, spirituálisan is a csúcspontot ostromolta.)



Ruth Walz felvétele

gyakran játszott egyfelvonásos változata valójában átdolgozás. Az eredeti, 1912-ben bemutatott és megbukott variáció nemcsak különböző darabok szereplőit eresztette össze, hanem különféle műfajokat is. A Reinhardt szellemét követő mű – a nagy rendező Straussra és Hugo von Hofmannsthalra is jelentős hatással volt, *A rózsalovag* ősbemutatója előtt őt kérték meg, hogy jöjjön el Berlinből, és pofozza helyre a katasztrofális helyi (drezdai) rendezést – egybeforrasztotta az operát, a drámai színházat és a baletet. Az *úrhatnám polgár* című Molière-vígjátékra épülő darab központi alakja, Jourdain úr az, aki előkelőségmániájában minden műfajban új opust rendel, majd ragaszkodik hozzá, hogy ezeket szimultán játszassák el, különben lekésné az est fénypontját, a pontos időre kitűzött tűzijátékot. A „ős-Ariadné” első felvonása a korabeli Molière-játszás modern változata (a prózai részeket összekötő Lully-betéteket Strauss modern

pastiche típusú áriái, intermezzói és baletzenéi váltották föl), a második felvonás pedig maga a „komoly” Ariadne-opera, Zerbinetta *commedia dell'arte* társulatának belespékelt buffó-jeleneteivel (amelyek magától értetődően újabb Strauss-féle stílváriációkat képviselnek). Végül is érthető, hogy a szuperszofisztikált Richard Strauss idegenkedett a végtelenül egyszerű Puccinitől. (Legalábbis a *Bohémélet* szerzőjétől, mert az oeuvre többi darabja más kategória.)

Az ősbemutató centenáriumán kívül alighanem a kuriozitás igénye hívta elő az eredeti művet a majdnem feledésből. Igaza lehetett annak, aki az egykori bukást azzal magyarázta, hogy aki operára jön, az a drámát unja és fordítva. Viszont a régi változatok manapság újításnak számítanak. Ennek ellenére az *Ariadné Naxosban* első kiadását ugyanúgy nem (vagy igen ritkán) fogják játszani, mint „A varázsfuvola II”-t. Persze az új salzburgi vezetés, elsősorban Sven-Eric Bechtolf érthető okból rukkolt ki vele, ő egyébként is

a grófnő kapcsolatát levelezésük dokumentálja.) Az ifjú grófnő elhunyt férjét gyászolja, és ugyanúgy nem akar hallani az új szerelemről, ahogy a Theseus által elhagyott, száműzetéses magányában kesergő Ariadné. Zerbinetta és társai pedig ugyanúgy az előadásukkal akarnak hatni az elkeseredett nőre, ahogy Hofmannsthal is Ottonie-ra. Azaz a keretes – már amúgy is többszörös színház a színházban – szituációra újabb keretjáték zárul: az író a drámai részben mint új szereplő, dramaturgiai irányítóként és Jourdain úr instruktoraként lép föl, az operai részben pedig néma nézőként aktív részvételre, a cselekmény színpad közeli követésére készíti imádatának tárgyát. Közben külön szerepjátékot is kitalál maguknak, ő alakítja a Molière-vígjáték Dorante-ját, míg Ottonie-t ráveszi Doriméne szerepének eljátszására.

Az első rész szabályos színmű zenei betétekkel, a második olyan, mint egy „félíg szcenírozott” operaelőadás a MÚPában, amelyben a rendező és szerelme a színpadi szereplők között sétál. Az első rész átlagosan hagyományos vígjáték klasszikus zenei betétekkel és egy technikás gegszínészszel, Cornelius Obonyával (ő a legendás Attila Hörbiger–Maria Wessely színészpár – az idősebbeknek ezek a nevek talán még mondanak valamit – unokája); a második rész díszlet nélküli pódiumon, pontosabban művészielen elhelyezett, részben szétzerelt zongorák stilizált színpadterében, stilizált estélyi jelmezekben játszott hangverseny-produkció, amelyet mi az egyik oldalról követünk, a darabbeli nézők pedig a túloldalon. Ottonie-t láthatóan megrendíti Ariadné szenvedése – hasonló ruhában is van, és ugyanúgy

néma árnyékként követi őt, a mozdulatait is utánozva, mint a szerepe szerint Zerbinetta –, és természetesen érzelmileg közelebb kerül Hugóhoz. (Annyiszor szólítja meg keresztneven Hofmannsthal, és olyan gyöngéden, hogy megértettem, miért nem lehet Molnár Liliomának német nyelvű előadásban Hugónak hívni Beifeld Hugót, amin Julika olyan jóízűen nevet. Németül a Hugo nem komikus.) Az előadás vége általános *abgang*: a szereplők párosával érkeznek hátra, a lépcsősor tetejére, és két irányban hagyják el a színpadot: újra szétválik színész és szerep, Ariadnéból és Bacchusból „a szoprán” és „a tenor” lesz, és a játék animátora is gáláns kézcsókkal búcsúzik műzsájától. Játék volt az egész: írónak, rendezőnek, Jourdain úrnak, szerződtetett szereplőknek, nézőknek, mindenkinek. Nem nagy gondolat, de gondolat. Vannak benne próbált ötletek, például hogy Zerbinetta soha



Enrico Newreith felvétele

Adrienne Pieczonka (Senta), Franz-Josef Selig (Daland) és Samuel Youn (Hollandi) Wagner operájában

rendkívül ambiciózusnak látszik. A foglalkozását tekintve színész és rendező Bechtolf – a Strauss-mű színpadra állítója – egyben a Salzburgi Ünnepi Játékok drámai színházi programjának felelőse, azonkívül az egyes előadások rendkívül gazdag műsorfüzeteibe számos interjút készített az alkotókkal és a szereplőkkel. Továbbá az *Ariadné Naxosban* librettóját is átírta, újabb cselekményszállal – keretjátékkal – egészítette ki a színmű-vonalat. Eszerint a Jourdain úr rendelte színházi produkciók szervezője, dramaturgja és rendezője maga Hofmannsthal, aki az estével plátói szerelme, Ottonie von Degenfeld-Schonburg szívét akarja megnyerni. (Ez életrajzi adalék, az író és



véget nem érő áriájának egyre hisztérikusabb koloratúráit az előadó legvégül már blattolja, mert a megittasult zeneszerző ária közben ír hozzá újabb és újabb kádenciákat, egyenként adogatva neki a kottalapokat (Elena Moşuc koloratúrái már kezdenek kopni). Emily Magee nemcsak primadonna mint Ariadné alakítója, hanem prima szoprán is; az általam látott estén Bacchus szólamát a Mozart-tenorból följejlődő Roberto Saccà énekelte, kevesebb macsó forszírozottsággal, mint (a tévéközvetítésben) Jonas Kaufmann, de kevesebb személyes kisugárzással is.

Bayreuthban *A bolygó hollandi* színpadra állítói nem kívánták újraéleszteni az opera eredeti, 1843-as változatát, amelyet Wagner többször átdolgozott. Bizonyos értelemben mégis visszatértek a fiatal zeneszerző szellemi intencióihoz. Ez elsősorban a karmester Christian Thielemann-nak köszönhető. Ha igaz, hogy egy opera-előadás fundamentális újraalkotói – a karmester és a rendező – közül mindig az adott esetben erősebb dominál, akkor itt feltétlenül az előbbi az. Thielemann, amikor a *Singoper* képviselőire, Weberre, Marschnerre, Lortzingra hivatkozik, hangsúlyozva, hogy hatásuk nemcsak a *Hollandi* önálló áriákra bontott, de már szimfonikus keretbe ágyazott szerkezetében mutatkozik meg, hanem Wagner későbbi műveiben, a *Mesterdalnokokban* és a *Ringben*, sőt, igen rejtetten, még a *Parsifalban* is, radikálisan meghatározza a darab zenei karakterét. Határozott kézzel eltünteteti a hangszerelés vaskosságát és nehézkességét. A zenekari szólam könnyedén, áttetszően, szinte kecsesen hangzik, hála az amúgy is finomra hangolt bayreuthi akusztikának. Az énekesek hasonlóképpen lágyan, *beszédesen* szólalnak meg, a rendszerint „brutálisan”, élesen drámai Senta-ballada Adrienne Pieczonka előadásában valósággal dalszerűen hat – ami a szerep alapkarakterét is meghatározza.

A rendezés – Jan Philipp Gloger munkája – számúzi a sejtelmes, súlyos, sötét, balladai hangulatokat, a *Hollandi* személye körüli ködös legendák távlatába vesző homályt, az ideális nő által megváltásra váró nagybetűs Férfi hányattatását az időbeli és térbeli végtelenben. Semmi ilyesmi nincs a színpadon, nincs tenger és nincs hajó, csak egy kicsike lélekvesztő (csónak) az elején – benne Daland és a Kormányos –, amint a világmindenség perifériáján, a szárazon vesztegel. A „világmindenség” – a hányattatást jelképező tenger – metaforája a színpadon hatalmas digitális *network*ként jelenik meg. A sötét teret fényektől és futó számsoroktól villódzó-oszcilláló kijelzők hálózák be, ami jelképezhet akár egy távlati éjszakai városképet, akár egy stilizált számítógépsémát, mindenestre valami olyasmit, amit a „rohanó korunk” közhelyével szoktunk leírni. Ez a személytelen, elidegenedett, mechanikus – és mint látni fogjuk, fölöttébb anyagi – világ áll szemben azokkal, akiknek nem kell. Sentával és a *Hollandival*.

Habár a rendező arra hivatkozik, hogy az újabb keletű szokással ellentétben nem Senta víziójaként fogja föl a történetet – e tekintetben Harry Kupfer volt

az úttörő, aki zseniális bayreuthi rendezésében a hetvenes évek végén egy Senta képzeletében élő fantom-Hollandit jelenített meg –, végül ugyanoda fut ki, ahová a megtagadott elődök: a hősnő és a világ ellentéte. Kupfernél Senta fölfokozott látomásai védelmet nyújtottak a nyárspolgári környezet rosszindulatú közömbösségével szemben. Glogernál a környezet hétköznapi, semleges és kisszerű. Senta papája, Daland egy asztali ventilátorokat gyártó kisüzem tulajdonosa – a termék prototípusának HINIL-lel jelzett emblémája kicsiben és nagyban, portfólióként és poszterként többször megjelenik –, aki kizárólag a pénzre hajt, ezért habozás nélkül odaigéri a lányát az idegenként megismert, bankjegyekkel színültig megtöltött kerekas bőröndjével utazó *Hollandinak*. A *Hollandi* tragédiája, hogy végtelen utazásai során maga is az anyagi világ részévé vált – noha monológja közben ellökdösi a szolgálataikat látványos gesztusokkal följánlókat –, eleve gyanakszik mindenkire, aki kapcsolatba kerül vele, ezért érti félre a vele tökéletesen azonosuló Sentát, akit a féltékeny Erikhez (ő itt a gyári villanyszerelő) csak gyerekkori barátság fűz. A rendező gondoskodik róla, hogy a világ és Senta különállását jól érzékeljük. A lány – „a főnök lánya” – a ventilátorok papundeqli dobozaiból hajtogat hajót, házat, *Hollandi*-bábút (!), tengerhullámot, pillangószárnyat, és festegeti mindegyiket pirosra, miközben munkatársnői szorgalmasan dolgoznak. (A „fonókorust” az árut csomagoló munkásnők kara váltja föl.) A dobozok tetején ücsörgő Senta azonnal az üzemlátogatásra érkező *Hollandi* vonzaskörébe kerül. Mindjárt meg is tartják a kézfogót az üzemcsarnokban, a munkásnők a fejkendős munkaruhát felcserélik azokra az olcsó áruházi ruhákra, amelyeket a – matrózokat pótló – férjek és udvarlók varázsoltak elő az egyenszatyrokból (a Kormányos mint Daland alázatosan konform helyettese a maga ajándékát már az elején félálomban énekelt „matrózda” közben is gyengéden mutogatta). A szerelmesek papírmásé lepkeszárnyal és festett fáklyával pózolva örülnek egymásnak, amíg az említett félreértés föl nem kelti a *Hollandi* bizalmatlanságát. A végtelen várakozásához képest túl hamar ítélő férfi – a mellkasi horogkeresztetoválása miatt leváltott Jevgenyij Nyikityin helyett beugró, egyelőre fékezett habzású Samuel Youn – elkeseredésében öngyilkos lenne, amivel már annyiszor próbálkozott (mindjárt az előadás elején is), de nem tud az lenni, mert halhatatlan, és az állhatatos szerelem Sentát is halhatatlanná tette. Hiába próbálják később összevagdosi magukat – a vörös festék, a vér szimbóluma mindkettőjükre rákenődik –, örök életre vannak ítélve. Vagy ha nem, hát örök szimbólumok lesznek: fáklyás szoborrá merevedve a dobozok tetején. A feloldó-megváltó epilóg zene alatt az őket így ábrázoló poszter is leereszkedik. Az üzem nyilván átáll a jövedelmező új termék – a húséges szerelmet szimbolizáló, fáklyás *Hollandi*-Senta-nipp – gyártására.

A mai szintre leszállított és alighanem meglehetősen leegyszerűsített rendszerkritika valószínűleg nem fog ártani a Wagner-opera halhatatlanságának.