

KOLTAI TAMÁS

Kirándulások a Vénusz-hegyre

■ SALZBURG, BAYREUTH ■

A HALÁL HEGYE – DON GIOVANNI

Peter Ruzicka, a Salzburgi Ünnepi Játékok új intendánsa és művészeti vezetője kötelezően egy új *Don Giovanni*-vel tette le a névjegyet. Számos bemutató zajlott le ezenkívül, klasszikus és modern operák kerültek színre, nem csökkent a koncertek száma, a drámai színház is megkapta, ami jár neki, tartottak felolvasóesteket, nem változtattak az alternatív helyszínek és a fiatal rendezők programján – röviden szólva megmaradt a fesztivál Gerard Mortier kialakította struktúrája –, mégsem volt

kétséges, hogy az emblemikus Mozart-remek fölfogása döntő lesz az elkövetkező évek salzburgi arculatának kialakítása szempontjából. Mortier polemikus, sőt kihívó szemlélete, ellenszenv az idült politikai és esztétikai nézetek iránt valódi pezsgést hozott Salzburgba. Ruzicka kinevezésével világossá vált, hogy ez az irány, legalábbis ilyen kiélezetten, nem fog folytatódni. Válaszra várt azonban, hogy a tartózkodóbb vezetői alkat a maga kiegyensúlyozottabb módján továbbra is a művészi nyitást szorgalmazza-e, vagy visszatér a protokolláris emlékhely korábbi konzervatív unalmához. Nyilvánvaló volt, hogy a *Don Giovanni* mindennél alkalmasabb a kétség eloszlatására.

Ruzicka azt a Nicolaus Harnoncourt-t kérte föl az opera vezényletésére, aki hat évig távol maradt Salzburgtól, mert nem helyezte, hogy „az Ünnepi Játékok a maga profilját az operarendezéshez igazította, a zenét pedig ehhez szabták”. Ehhez képest meglepetés a rendező személye. A negyvenegy éves, Grazban tanult Martin Kušej Ljubljanában, Bécsben, Münchenben, Hamburgban, Berlinben és máshol klasszikus drámák és operák, illetve modern művek (például Sarah Kane) szuverén, kissé ideologikus, formanyelvileg nyitott közvetítőjeként ismert, Salzburgban például egy Stuttgartal közösen létrehozott,

Thomas Hampson, a salzburgi *Don Giovanni* címszereplője





Hansjörg Michele felvételei

Thomas Hampson (Don Giovanni) és Melanie Diener (Donna Elvira)

eredeti *Hamlet*tal keltett föltűnést. El tudom képzelni a fesztiválynitó *Don Giovanni* közönségének felhőrdülését – még a későbbi előadásra is maradt belőle –, amikor a nyitány első hangjai előtt szétnyílt a Grosses Festspielhaus függőnye, és mögötte megjelent a szélesvásznú Palmers-reklám, őt, mindössze combharisnyába vagy harisnyanadrágba vetkőzött ifjú hölgygel, amint nekünk háttal, lábukat lógázva, vidoran félkörbe könyökölnek.

Mozart-opera mint áruvédjegy? A nyitány teljes zenekaron megszólaló *d-moll andante* bevezetőjéhez képest, amely Fodor Géza szerint valami tömörszerű, tagolatlan monumentalitást fejez ki, a frivolitás kontrasztja mindenesetre több mint meglepő. „Az intonáció dermesztő” – írja esszéjében az esztéta, noha valószínűleg nem pontosan erre gondolt. Vélhetnénk, az erotika reklámmá alacsonyodásáról van szó, ami alaposan átértékelné Mozart remekét. Fodor a darab alap gondolatával kapcsolatban Kierkegaard-t idézi: „A középkor sokat tud mesélni egy hegyről, amely egyetlen térképen sem található: a Vénusz-hegyről. Az érzékiség itt lel otthonra, itt ünnepli vad örömeit, mert az érzékiség egész birodalom, egész állam. Ebben a birodalomban nincs helye a nyelvnek, sem a gondolkodás megfontoltságának, sem a fáradtságos reflexiónak, itt egyedül a szenvedély elementáris hangja szól, az örömek zenéje, a részegség vad larmája, itt egyedül az örökös mámort élvezik. Ennek a birodalomnak elsőszülötte Don Juan.”

Mármost Harnoncourt interpretációjában nem másszák meg a Vénusz-hegyet (a Vénusz-dombot sem, hogy a plakát frivolitását folytassam), Harnoncourt szerint a szenvedély, az érzéki zsenialitás *közvetlenül* nem témája Mozart *Don Giovanni*jának. „Ez a darab a halálról szól, a szerelem alig fordul elő benne”, mondja ki szentenciózusan Thomas Hampson, a címszerep alakítója, és a dirigens sem cáfolja. A nyitány első hangjai, a bevezető *andante alla breve* rögtön a halált fókuszálják, magyarázza a *színházi ember* Harnoncourt (fiatal éveiben bábszínházat alapított és vezetett Grazban) egy rendezőknek tartott workshopon, és hozzáteszi, hogy „ettől a pillanattól az egész darab hatalmas lökés ebbe az irányba”. A sugallat Don Giovanni karakteréből fakad. „Az az érzésünk, hogy kezdettől fogva húzza valami a halál felé, mint egy fekete lyukba.” *Az andante alla breve* a nyitányban az egész mű meghatározó tempója, és amikor a Komtur szobrának megjelenésekor visszatér, egyben a csúcspontot is jelenti. A darab összes tempója – Mozart harminctöbbször jelzett a *Don Giovanni*ban, és mind alapvetően meghatározó, noha figyelmen kívül szokták hagyni őket – e körül az egy körül hullámlizik.

A frivolitás eszerint csakugyan kontraszt. Az előadás folyamán fehérneműben (fehér harisnyanadrág, bugyi, melltartó) hol valóságosan, hol víziószzerűen megjelenő fiatal nők a temetőjelenetben vénasszonyokká változnak. Nagyon erős effekt, a közönség újra felhőrdül, amikor az elmosódott, mozdulatlan tömbökből egyszerre fölemelkedik egy csapat kifestett, szőke parókás, ráncos néni, hófehér Palmers fehérneműben. A divatot Walter Benjamin *Passagenwerkjének* egy utalása „az elmúlással való keserűen eluttogott párbeszédként” jellemzi. Kušej szerint a divat, a luxusálmom, a rikító színek tarkasága szembe-

szegülés a halállal. A modern társadalom a „humanoid álmommodelleket” közvetítő reklámtól a plasztikai műtétetekig és a génsebészetig megpróbálja számúzni az örege-
dést, a sorvadást, a lassú elmúlást. A halált mint büntetést, a halállal való fenyegetést fölváltja a jutalmazások és kompenzációk mechanizmusa. A halálnak mint büntetésnek a tagadása egyben magának a halálnak is a tagadása. Don Giovanni azonban kivonja magát e logika alól. „Don Giovanni nem utasítja el a halált – mondja Kušej. – Ő a megváltást utasítja el.” Minden végle-
tessége a halálra irányul, mely „úgy ül a történések centrumában, mint hálójában a pók”.

Harnoncourt és Kušej közös gondolkodása elejét veszi annak, hogy az előadás extremitásait, a „szokatlan” tempókat vagy a rendezés mehökkentő elemeit egyikük vagy másikuk számlájára írjuk. Módszerük egyszerű: az eredeti művet szembesítik a változó idővel. Ennek számos látható és láthatatlan mozzanata van a produkcióban. (A láthatatlanok vagy inkább megvalósulatlanok közé tartozik a Komtur és Masetto szerepének ugyanarra az énekesre bízása. Harnoncourt szerint nem lehetett véletlen, hogy a prágai ősbemutaton a Komtur „átható hangja” azonos volt a parasztfiú Masettóéval. Végül elvetették a lehetőséget, éppúgy, ahogy a záró szextett elhagyását is, noha ezt Harnoncourt már többször kipróbálta, arra a Mozart életében datált partitúrára hivatkozva, melyből az utolsó jelenet hiányzik.)

Az együttműködés pregnáns példái közül érdemes kiemelni Leporello D-dúr, úgynevezett regiszteráriáját. Ez egyike azoknak a helyeknek, ahol Harnoncourt radikálisan revideálta a tempókat. Szerinte az aria első szakaszát a Rossini-divat torzította túl gyorsra, a másodikat viszont az előadói gyakorlat indokolatlanul lelassította. A két rész tempó tekintetében sokkal közelebb áll egymáshoz. Kétségtelen, hogy Leporello itt Don Giovanni alteregójaként lép föl, de a túl gyors tempó egyfajta könnyed, fölényes *nonchalance*-szal ruházná föl személyiségét, holott szolgálai módon gazdája instrukcióit hajtja végre, és minden szavával különös gonddal megforgatja a tört Elvira szívében. Kušej az aria alatt nők különféle csoportjait forgatja be a forgószínpadon, először a fehérneműs divatmanókenek érkeznek, később különféle társadalmi rétegek képviseltek magukat, például takarítóasszonyok térdelnek padlófelmosó pózban, egy félmeztelen nő a lábát borotválja a fürdőszobában, végül hangsúlyosan vakító fényben egy hét-nyolc éves, habos ruhás kislány ugrókötelezik („*la piccina*”), ami kétségkívül a pedofília árnyékát vetíti a címszereplőre. Harnoncourt ehhez hozzáfűzi saját gondolatát, mely szerint Don Giovanni hübrisze a

közvetlen társadalmi és társasági környezetéhez tartozó Donna Anna megkívánásával tetőzik. „Don Giovanni gyerekkora óta ismeri Annát. (...) Mindennapi vendég a Komtur házában, Ottavio barátja. Látom ezt a három embert, amint tíz éve együtt kártyáznak, körülöttük ugránczik a kis Anna. Csakhogy a gyerek időközben tizenhat éves lett...”

Harnoncourt és Kušej Don Giovannija, „a szexualitás felszabadításának ez az őrijongó megszállottja” a felvilágosodás, a francia forradalom polgári utópiájának eltorzulásával szembesít bennünket. Ő maga „a piac által megvalósított utópia hatalmának képviselője”. A szabadság, a libertinus eszme az üzlet részévé vált. Ez az új kor kétes győzelme az *ancien régime* felett; a fölszabadított test és lélek ideáját, a tabuk elleni „antikapalista” lázadást a társadalom integrálta, széles körben hozzáférhetővé tette (demokratizálta), „piacra dobta”, szex- és pornóipart csinált belőle. Ezáltal Don Giovanni alakja, akiben a mindenkor polgár gazdagnak, szépnek, rámenősnek, kíméletlennek és tékozlónak álmodta magát („ezért adja elő magának újra és újra, s ezért meneszi a pokolra”), megszabadul romantikus kálciójától, és alkalmat ad a világnak, hogy a piacossított szexuális kihágás elleni védekezési reakcióját úgy értelmezze, mint „a felvilágosult társadalom lenyűgözött rémületét önmagától, saját torzultan megvalósított utópiáitól”.

A színpad nem ábrázol realiztikus helyszínt, Martin Zehetgruber díszlete rafinált, koncentrikus forgórendszer, amelynek korongjai az óramutató járása szerint és vele ellentétesen is tudnak forogni, a rájuk épített fehér panelelemkből tetszőleges nagyságú és alakú belső tereket vágva ki. Hol folyosót, hol átriumot, hol zegzugos, zárt enteriort kapunk, amelyek legtöbbször hideg neonfényvel vagy (a báljelenetben!) egy szál villanykörtével vannak bevilágítva. A kezdő jelenetben ajtósort látunk, az egyik ajtón sliccét gombolva Leporello lép ki, Don Giovanni egy ideje megjártzott túrelmetlenséggel várja, óráját nézi, ő éneklé a „*notte e giorno faticar*” téma első szakaszát, szerepet cseréltek (ahogy majd később is fognak), az urát mímelő szolgáló helyett az úr mímeli a szolgát, aki őt mímeli. Don Giovanni eltűnik a másik ajtón, röviddel később Annával dulakodva ugyanitt zuhan ki, nyomában a Komturral. A Komtur véres nyoma elmaszatolódik a fehér falon, ahogy a nekidőlt test lecsúszik, Anna nem tud szabadulni a látványtól, Ottavio kezét is belemártja a vérbe.

Az Annát éneklő Anna Netrebko az előadás nagy fölfedezése, önmagában hangtünemény; amit művel, az az éneklés átszellemített párlata. Alig felnőtt, nádszállkarcsú, ideges alkat, egész lényét, kombinészerű ruhába öltözött alakját gyöngédség, neuraszténia, de a lírai elveszettségben is áttörő állhatatosság, a személyiség varázsa sugározza be. Meglepetés Ottavio beállítására, akit Harnoncourt szerint mély férfibarátság fűz Giovannihoz, ezért nem tudja eldönteni, kinek higgyen, s mindvégig fönntartja a lehetőséget, hogy esetleg Anna hisztériájáról van szó. Michael Schade maga is a hisztéria közelébe kerül B-dúr áriájában („*Il mio tesoro intanto*”), a harcias futamok közben valósággal inzultálja a jelenlevőket, majd összeomolva gyermekként Elvira keblére borul. Anna és Ottavio lelki megrázkódtatásai azonban végső soron nem befolyásolják egymás iránti mély és igaz szerelmüket.

Melanie Diener Elvirája ebben a felfogásban önáltatás és kiabrándulás között hányódó feleség (Harnoncourt fontosnak tartja hangsúlyozni „abszolút feleség” mivoltát, mint az egyetlen nőt, akit nem csábítottak el, lévén hogy „feleségül venni nem ugyanaz, mint elcsábítani”); a főlháborult lélek a karmester értelmezése (és az énekesnő képességei) szerint vehet szokatlanul gyors, virtuóz tempót az Esz-dúr áriában („*Mi tradi quell'alma ingrata*”), ahogy ezúttal is, viszont másról szól a karakter, ha a koloratúrrészeket kölcsönös megegyezéssel lassítják.

Magdalena Kozena Zerlinája az összes nő közül a legérzékibb teremtés. Heide Kastler jelmeztervező miniszoknyát és „topot” adott rá, a báljelenetben a felvonuló manökenereg karjai közül hallatszik a sikolya, a csipogó naivaszoprán helyett telten, teste-

sen szóló hang könnyen fölspannolható libidóról tudósít, amelynek lecsillapításában Luca Pisaroni Masettójára nemigen lehet számítani. Nem mintha Hampson Giovannija birtokában volna, vagy különösebben birtokában akarna lenni az érzéki zsenialitásnak. Hampson világos, magas bariton (Harnoncourt leszögezi, hogy a Siepi-típusú sötét basszusok tévedésből kapták meg a szerepet!), hangvolumene és exteriőre egyaránt a könnyed, elegáns erőszakoskodó funkciójára predesztinálja, aki inkább demonstrál, mint átél. Harnoncourt hihetetlennek tartja, hogy Don Giovanni, az opera legfontosabb szereplője egyetlen fő zenészámot sem mondhat a magáénak. „Nem kell áriát énekelnie ahhoz, hogy elmondjon vagy megjelenítsen valamit magáról... ő a kéziratpapír, amelyre a művet komponálták.” Nézetét alátámasztandó a pezsgőáriát érzelem nélküli rohamnak nevezi (minden énekelt hangját a zenekar is eljártssa, lehet, hogy az első előadáson csak prózai szöveggként hangzott el!), a szerenád osztrák keringőkísérettel előadott konvencionális mintadarab Giovanni kiterjedt repertoárjából (Hampson generálsötétben éneklé a második strófát), a parasztkot zavarba ejtő útbaigazítás („*Metà di voi qua vadano*”) pedig csak az éjszaka és a konspiráció érzékeltetése. Don Giovanni tehát nem személyes nagyság, hanem *mindenütt ott van*, elszórtan, szublimáltan, megfoghatatlanul létezik a viszonyokban, ami szép gondolat, manifesztálódik is a szépfiú Hampson női szíveket rabul ejtő *divatosságában*, mégis úgy tűnik, hogy ezáltal némileg lefokozza önmagát és a kort, melyben velünk együtt él.

De talán ez is a cél. A figura *forszírozott* nagyságára a vacsorajelenetben derül fény. A Komtur (Kurt Moll) és a mokány kis Leporello (Ildebrando d'Arcangelo) magvasabb vokalitása súlytalanná teszi a címszereplőt. A vacsorára egy havas jégvidéken kerül sor, mely Madách eszkimószínére emlékeztet (néhány néző dühösen konstataulta, hogy a szereplők a semmit eszik és isszák). Maga a meghívás a halálnak mint végső határnak a tagadására irányul. Ehhez képest viszonylag kisszerű huzakodás zajlik le hősünk és a Komtur között, melynek végén – s ez radikálisan új – Leporello ledöfi gazdáját. A némileg ideologikus gesztus föltehetően annak a titkos vágyunknak a megvalósítása, hogy az egyszerre csodált és megvetett nagyságot magunk küldjük a pokolra. Az „utójáték” szereplői együvé tartozásuk konvencionális megvallása után viharosan szétszpriccelnek a szélrózsa minden irányába. Harnoncourt és Kušej nem hagy kétséget afelől, hogy Don Giovanni alászállása után a pokol változatlanul *velünk* marad.

CYBER-HEGY — TANNHÄUSER

Ha Don Giovanni azt sugallja, hogy a bűnbánat nem lehet az üdvözülés csereértéke, nagy kérdés, hogy mit kezdünk Wagner Tannhäuserével, aki az érzékiség kultuszának túlzott művelése miatt ráért büntetesként egyenesen a pápához zárandokol bűnbocsánatért, amit el is nyer, jóllehet csak metafizikai síkon, utólag, halála után. Az érzéki gyönyört kereső Tannhäuser a szó szoros értelmében a Vénusz-hegy lakója – a Vénusz-hegy az opera első jelenetének „helyszíne” s nem utolsósorban a mű Wagner által kontemplált eredeti címe –, akinek az erotika birodalmába való menekülésében a világ, a „polgári rend” elől még kierkegaard-i értelemben sem nehez Don Juan-i vonásokkal fölfedezni. A szellem kizárta, s ezáltal ellentétes elvként határozta meg az érzékiséget, amely létrehozta önálló birodalmát – mondja Kierkegaard. „A szellem eltűnik, hogy látszólag újra lejátszódhasson a világdráma, a szellem kivonulása a világból és az érzékiség elszabadulása” – írja Fodor Géza a *Don Giovanni* nyitányával kapcsolatban. Tannhäuser hezitálása, „ingajárata” a szellem (Erzsébet) és az érzékiség (Vénusz) birodalma között ennek a „világdrámának” az újbóli, bizonyos értelemben Don Juan-i lejátszódása. Baudelaire a következőket jegyzi meg Wagner (átdolgozott) operájának 1861-es, botrányos párizsi bemutatója után: „A *Tannhäuser* két princípium harcát jeleníti meg, melyek az emberi szívet választották küzdelmük porond-

jaúl, ahol a test harcol a szellemmel, a pokol a mennyei, a Sátán az Istennel. Már a nyitány páratlan leleménnyel sugározza ezt a dualizmust.” A továbbiakban Baudelaire valósággal Don Juan-i jelenséggé írja le a „szüntelen visszatérést a kéjhez, mely enyhülést ígér, mégsem oltja a szomját”, és elismeréssel illeti Wagnert, amiért ennek ábrázolásában „elkerülte annak veszélyét is, hogy rengeteg áldozatot, megszámlálhatatlan Elvirát szerepeltessen”. Végül így foglalja össze Tannhäuser karakterét: „Nem egy szokványos kéjencet látunk, aki *virágról virágra száll*, hanem az általános, egyetemes férfit, aki természetes házasságban él az érzéki gyönyörök abszolút eszméjével, királynőjével minden nőtény örögnök, nimfának és szatírnőnek, akik a nagy Pán halála után a föld alá száműzettek: az elpusztíthatatlan és ellenállhatatlan Vénusszal.”

Kérdés, hol van valójában a Vénusz-hegy, a földalatti száműzéses „térképen nem található” helyszíne. Adorno szerint a fantazmagóriában, „Tannhäuser saját testének álomszínházán”. Heine *Der Tannhäuser* című költeményében, amely paródia mivolta ellenére motívumokat kölcsönzött Wagnernak, a Vénusz-hegy mint *paradis artificiel* (mesterséges éden) jelenik meg, s többek között ezzel a vonásával serkenti elhagyására a háborítatlan kéjt megeléglő hőst. Wagner nem ad instrukciót sem a Vénusz-hegy (Vénusz-barlang) földalatti helyére vonatkozóan, sem arra nézve, hogy Tannhäuser miként került oda. Ami logikussá teszi, hogy ne a való világban, hanem a személyiség mélyrétegében keressük.

A Bayreuthi Ünnepi Játékok előadásának rendezője és díszlettervezője, Philippe Arlaud a fekete semmibe, illetve egy holdtájékot idéző kopár-havas földnyelv közepébe állított, elferdült négyzet keretként ábrázolja a „Vénusz-hegyet”. Padlója vörös dobogó, a fekete háttérbe ferdén „fölkasztva” egy kisebb, vörös téglalap – a festői látvány a múlt század elejének nonfiguratív avantgárdját vagy az art decót idézi. A bacchanália-zenére három „orkesztika”-táncosnő mozog lustán. Vénusz vörös estélyiben egy pamplagon ül, Tannhäuser fekete köpenyben szedelőzködik, körülötte szertehányt kéziratok vagy kották, ezek egyikét partitúráként használva adja elő az istennőhöz szóló himnuszt. A képen méla álomkór ül,

ami a motívikus anyag erotikájával és dinamikájával szembesítve lappangó feszültséget kelt.

Nyilvánvalóan a „mesterséges édenről” van szó. Az előadáshoz kapcsolódó terjedelmes esszében, amely a bayreuthi műsorfűzetben jelent meg – címe *Tannhaeuser@venusberg.de* –, Sven Friedrich a medializált világ fogalmaival írja le a Wagner-opera konfliktusát. Eszerint a Vénusz-hegy *cyber-tér*, Tannhäuser pedig a pionírja ennek az új, hiperreális világnak, vagyis megszűnik kapcsolódni a környező realitáshoz, s helyette virtuális realitást, mesterséges, média szimulálta világot teremt. Ez a világ a maga módján reálisabb a Wartburg vár dalnokversenye által felkínált, színház a színházban típusú, a társadalmi diskurzust átesztétizáló metarealitásnál (ahonnan Tannhäuser „érkezett”, s ahová visszatér). A szerző fejtegetései szerint a címszereplő úgy ébred föl a Vénusz-hegy moralitás, racionalitás és ítélkezés nélküli látszólagos vitalitásából, mint valami betegségből vagy drogmáorból. Tulajdonképpen korábbi élettapasztalataiból származó emlékeinek romantikus álomnosztalgijája ébreszti föl, úgymint napfény, pásztorének, márdárdal, harangkongás, hogy visszakerüljön a posztmodern Wartburg medializált esztéticizmusának társadalmi valóságába, amiről csak *hitte*, hogy valaha is elhagyta. A különbség számottevő. Míg a maga teremtette „cyber-térben” a kereszténység előtti pogány élvezetek „földalatti” világába merült (itt természetesen előjön a Vénusz-hegyet „a föld forró méhével”, illetve a női nemi szervvel azonosító képzettársítás), addig Wartburg kimondatlanul szintén Vénuszhoz kapcsolódó, hiszen témaként a szerelmet megjelölő „metaszínházának” dalnokversenyén ugyanennek a diskurzusnak társadalmilag elfogadott szimulációjába csöppen bele. Ennek során esztétikai szimbólumok és metaforák („forrás”, „Hajnalcsillag”, ami nem más, mint Vénusz csillaga!) poétizálják, legitimálják és kommunikálják a tiltottat, más szóval a tabut. A dalnokverseny tehát *médiaesemény*, Wolfram és a többiek versenydala a szexualitástról szóló közbeszéd esztétizálása, s mint ilyen tudósítás egy társadalmi fölfogásról; ahogy a középkori *minnesang* sem szerelmi költészet, a szubjektív érzelmek romantikus ömlenye volt csupán,

A Tannhäuser csarnokjelenete



hanem a korabeli életforma és kultúra idealizált leírása. Ebben a „metaszínházban” Tannhäuser azáltal töri meg a tabut, hogy kimondja a dolgokat. A Vénusz-hegy önmagában nem obszcén, mert a maga virtuális realitásában csak a kollektív képzelet generálta képeket és szimbólumokat tartalmazza. Ami obszcénnek minősül, az ezeknek a szimbólumoknak és képeknek az eksztatikus kommunikációja, a létező értékekre és az etikai rendszerre való vonatkoztatása, a bennük lévő misztérium előhívása és „pornografikus” kiterítése (lásd a Tannhäuser előadta Vénusz-himnusz a dalnokversenyen). Röviden a Vénusz-hegyen mint *cyber-térben* tanult szexuális közbeszéd átvitele a társadalmi közbeszédbe. A Vénusz-hegy „lakójának” lenni nem botrányos, de beszélni róla igen. Így működik a társadalom önvédelmi és büntetőmechanizmusa. (Mellékesen megjegyzendő, hogy nem minden obszcenitás kommunikálhatatlan, a *háborúé* például nem az, ezért ágalhat Biterolf a kardjával, s még glória is övezi.)

Sven Friedrich érdekes esszéje megítélésem szerint csak korábbi evidenciák mögé rajzol időszerű fogalmakkal operáló elméleti háttérrel; idézni inkább azért érdemes, mert mintha az „analóg témában” ellentmondana Harnoncourt és Kušej *Don Giovanni*-fölfogásának. Ott a mindennapokat átható, üzletté tett szexualitásról, itt az érzékiség birodalmának hipokrita tagadásáról van szó. Ez valójában nem ellentmondás, hanem ugyanannak a – létező – jelenségnek a két oldala (elég, ha a témához, kissé méltatlanul, hozzákapcsoljuk a „Big Brother-szindróma” hazai aktualitását).



Glenn Winslade (Tannhäuser) a bayreuthi előadásban

Philippe Arlaud rendezése annyiban rokon a Martin Kušejével, hogy nem a köznapi valóságra hasonlító térben, hanem a belső, virtuális realitás kivetített „*cyber-terében*” képzelet el az előadást. Van ennek logikája, hiszen Wagner vajmi keveset törődik az „életszerű” részletekkel. Ki tudja például megmondani, milyen okozati vagy időbeli összefüggésben van a dalnokverseny Tannhäuser visszatéréseivel? Az elkódorgott dalnok véletlenül csöppen bele, vagy azért rendezik meg, mert visszatért? Arlaud a két világ metafizikai szembenállását hangsúlyozza. Wolfram az első felvonás fináléjában egy pillanatra átveszi Tannhäuser kezéből a Vénusz-himnusz „kottáját”, majd mintha *sejtene valamit*, visszaadja, és a két „barát” egymást fürkésző, néma kézfogására megy le a függöny. A második felvonás nagyszabású kompozíciója a dalnokversennyel és az operairodalom legmonumentálisabb kórusgyűtéseinek egyikével „posztmodern” látvány. Carin Bartels fantázia-dús, forma- és színgazdag, kissé „japános” kosztümökből öltöztette a vendégeket. Sleppek, fejdíszek, páncélok – megannyi áltörténeti, „hordhatatlan” divatkreáció. Az orgiasztikus pompa viselői kellemkedve vonulnak föl, hatalmas liliomszálakkal hintik körül Erzsébetet, majd elfoglalják helyüket a színpad hátsó félkörívébe simuló, háromemeletes lelátón, melynek festői hatását fokozza egy opálosan világító, ferde fényoszlop. A „közönység” mindvégig mozgásban van, a nézők önálló pózokat, arabeszkokat alkotnak, karjukkal lehajlanak, föltámaszkodnak a falra, legyezik magukat, partnerükkel kokettálnak, szemeznek az átellenes oldallal, az érzékenyebb hölgyek egy-egy kényes pillanatban el is ájulnak. Lent kis majomszigetként működik az alélt rajongók, „Tannhäuser-fan” nők csoport-

ja, melynek tagjai affektáltan odaadó gesztusokkal kísérik a sztár minden megnyilvánulását. A manierista modorosság egyre nagyobb méreteket ölt, a galériahölgyek rózsákat dobálnak a szívbülből szóló Wolframnak, Tannhäuser gúnyosan megtapsolja a karzatot, a minden pillanatban kardot rántó Biterolf megmutatja, hogy a fél karját levágná az imádott nőért. A botrány tetőfokán a lelátóról lezúduló tömeg ideoda hullámszik Tannhäuser és Erzsébet között, hol az egyiket, hol a másikat szorítva a sarokba. Erzsébet az egyetlen, aki nem háborodik föl a „pornografikus” Vénusz-manifestáció – Wagner a szöveg és a színpadi instrukció számos helyén, még az imában is dokumentálja a szerelmes nő belső szembenézését a saját vágyával –, így tulajdonképpen ő testesíti meg „a szexuális közbeszéd posztmodern tragédiáját”.

Nemcsak az impozáns második felvonás tanúskodik a rendezői gondolat markáns kivitelezéséről; az egész előadás kitüntetetten tehetséges. A karmester, Christian Thielemann pompás partnerek bizonyul, plasztikus drámai folyamatok zajlanak a zenekarban, s olyan lélegzetelállító szüneteket, mint a római elbeszélésben és különösen a vendégek bevonulásának végső „Heil!” kiáltása előtt, még sohasem hallottam. Glenn Winslade Tannhäuserre a fekete talárjában mintha azt kérdezné (Madáchcsal), hová lett énjének zárt egyénisége. Ricarda Merbeth leszámol az ájtatos Erzsébettel, Barbara Schneider-Hofstetter győzi Vénuszt a magasságokban, a közönységet pedig igencsak vonzza Roman Terkel Wolframjának lírája, s könnyen hagyja magát lenyűgözni az olyan hangnagyrítókostól, amilyen az órgróftól éneklő dél-koreai Kwangchul Youn.

Az előadás végén el kell számolni a csodákkal. A magam részéről valóságos csodának tartom, ahogy az első felvonásban a „Vénusz-hegy” díszlete hirtelen megemelkedik, s mintha a szél kapta volna föl, egyetlen suhanással hátraröpl, eltűnik a színpad fekete mélyén, hogy átadja helyét a szívárványos, pipacsos „völgy” pointillista, festői boltívének. Ami a megváltás darab végi csodáját illeti, fölkinálok a kommentátor magyarázatát, mely szerint – a nyitány apoteózisszerű befejezésével, a kombinált rézfúvósokon megszólaló, emelkedő E-dúr hármashangzattal szemben – az opera fináléjában semmilyen zenei frázis nem kíséri a vonósok örvénylő ostinato figuráit. Az utolsó hangjegy után nincs jelezve *ritardando* vagy szünet – a darab nincs befejezve, csak *abamarad*. Az utolsó tabló *zeneileg* nem hoz megnyugvást, Tannhäuser megváltás nélkül hal meg. Amit a színpadon látunk – Wolfram megváltásról szóló bejelentése és a kivirágzott főpapi pásztorbot behozatala –, csak kegyes hit és halvány remény.

© Bayreuther Festspiele

JÉGHEGY – TURANDOT

Mármost előttünk a kérdés: szóba jöhet-e a szexualitás birodalma a gyöngéd és szenvedélyes szerelem utolsó operai mestere, Giacomo Puccini életművének koronájában, a *Turandot*ban? Mi köze „a halál hercegnőjének”, a férfigyilkos, jéghideg bálványnak az érzéki zsenialitáshoz? A kérdésre már csak azért sincs válasz, mert az opera finálóját, a nagy szerelmi kettőst, amelyben Kalaf egyetlen csókjára elolvad a jég, és létrejön az erotikus ekstázis, Puccini nem írta meg. A kézirat megszakad Liu halálával, illetve az azt követő zenekari lezárással. A közhiedelem a szerző hirtelen halálával magyarázza a mű befejezetlenségét, az ősbemutatót vezénylő Toscanini kegyeletes szavai is az előlotti megrendülésről tájékoztatták a színházban ülő közönséget. A darabot később Puccini tanítványa, Franco Alfano fejezte be két változatban.

A valódi történet bonyolultabb, s számai csak most fejtődtek föl a szélesebb közvélemény előtt, amikor az olasz zeneszerző, Luciano Berio hetvenhét év után új befejezést írt az operához, és az így kiegészített művet először mutatták be Salzburgban. A tények nem kevesebbről vallanak, mint arról, hogy Puccini képtelen volt elkészülni a *Turandot* finálójával. Nem azért, mert nem volt ideje, vagy nem volt hozzá elég tehetséges, hanem mert nemcsak művének, hanem egész életművének összefoglaló summáját kontemplálta a zárókettősbe. Ötször íratta át a duett librettóját szövegíróival, Adamival és Simonival, s zenei anyagához nem kevesebb, mint harminc vázlatot készített. Ezek arról a küzdelemről vallanak, amellyel megpróbálta integrálni azoknak a kortársainak a zenei nyelvét, akik életének utolsó szakaszában erősen hatották rá. „Poi *Tristano*” („Ezután *Trisztán*”) – olvasható a vázlatok egyikén, ami nem meglepő, hiszen Wagner mindenütt jelen van a *Turandot*ban, az opera első két ütemének „csírasejtjétől” kezdve, amelynek négy hangjegye a *Trisztán*-akkordot formálja ki Liu áriájának („*Tu che di gel sei cinta*”) wagneri kromatikájáig. Kimutatható a partitúrából Mahler, Schönberg és Sztravinszkij hatása; a vázlatok tanúsága szerint Puccini még a dodekafóniával is kísérletezett. Valószínűleg nem túlzás azt állítani, hogy a XIX. század zenéjében milyen gyökerező komponistát a XX. század első negyedének végén megérintette a tonalitás válsága.

De nemcsak a zenei nyelv újratemetéséről van szó, hanem egy súlyos dramaturgiai problémáról is. Puccini eléggé színházi ember volt ahhoz, hogy megérezze annak a pillanatnak az abszurditását, melyben Kalaf, egy perccel (a *mindkettejük* számára oly kedves) Liu halála után, a holttesten át-



A salzburgi fogaskerekű Turandot

lépve Turandot szerelmi ostromára rohan. Tudnia kellett, hogy ez a találkozás csak egy *másik dimenzióban* lehetséges, ezért jelenik meg a vázlatok zenei anyagában a – *Trisztán*-mintát követő – *transzcendens egyesülésre* utaló kromatikus motívika. A végső döntés előtt azonban újra és újra megtorpant, „egyik verzió borzalmasabb lett, mint a másik”, állítja Berio. Azon viszont ne csodálkozzunk, hogy Alfano megrémült a próbálkozásokban talált, Puccinitól „idegen” elemektől, s a harminc vázlatból csak négyet használt fel. (Berio huszonnégyet.) Az Alfano által önállóan komponált részek dagályossá és retorikussá tettek a befejezést, még inkább kiélezték a finálé belső dramaturgiai szükségszerűsége és a diadalmas happy end követelménye közötti konfliktust. („Puccini a sikergépezet része volt, akár egy musicaleket író mai Broadway-komponista”, mondja a zeneszerző utód.)

Berio, aki maga is operaszerző (bár saját fogalmazása szerint csak „*azionékat*” és „*teatro musicalekat*” ír), célul tűzte ki, hogy az általa készített befejezésben láthatóvá tegye, ami „eddig rejtve maradt, mindenekelőtt a harmónia kezelésében mutatkozó új elemeket, valamint a Wagnerhez való kapcsolódásokat”. A legfontosabb dramaturgiai döntés: zenei közjátékot iktat Liu halála és a zárókettős közé, hogy időt adjon Kalafnak és Turandotnak az érzelmi átállásra. (Már Puccini utalt rá egy Adaminak írt levélben, hogy meg kell teremteni „a szerelmesek intimitását”; Alfano pedig komponált egy közjátékot, melyet Toscanini dramaturgiai érzéketlenséggel kihűzött.) Berio közjátéka, amellyel, hogy kibont egy



Johan Botha (Kalaf) a Turandotban

Puccininél is meglévő Mahler-hommage-t (Mahler ebben Schönberggel „alliterál”, vagyis Berio bizonyos értelemben zenei matrjoska-babát hozott létre), mintegy előkészíti az Alfano-változatnál csöndesebb, rezignáltabb, retorikamentes zárókettőt, melyben a *Nessun dorma* dallamának dicsőítő kórusként való megszólalása helyett az első felvonás líraiabb motívumai (például a találkozás Timurral) dominálnak. Berio fináléja lebegő és távol-keleties, állítólag maga Puccini is ilyennek képzelte el, amikor egy élő tanú szerint Torre del Lago-i házában zongorán befejezést improvizált hozzá. „A *Turandot* pianissimóban végződik” – mondta volna akkor.

A toldalék csak az egész ismeretében értelmezhető. A Grosses Festspielhaus szélesvásznú színpadán rendezői színház látható. David Pountney egy gépies monumentalitást sugárzó távol-keleti terrortársadalom marionettszínházát hozta létre, Chaplin *Modern*

időkjének és Fritz Lang *Metropolis*-filmjének mintájára. A gépgyári alkatrészekkel, óriási fogaskerekekkel, csavarokkal, protézisekkel festőien kirakott emeletes vasácsolat – utalás Mondrian és Léger ké-peire – körbeépíti a háttérrel, és kétoldalt előrejön egészen a portálokig. A Mandarin és a Császár, a hatalom bálványai részekből összerakott, többméteres bábfigurák. Ping, Pang és Pong, a három miniszter groteszk protézis-emberek, egyik-másik végtagjukat szerszámok, fémek, drótkocsányok helyettesítik (kicsit hasonlítanak Garas Dezsőre *A nagybácsi álma* Vasziljev-rendezéséből). Emberi mivoltában csak Kalaf, Liu és Timur jelenik meg – drámai kérdés, hogy negyedikként csatlakozhat-e hozzájuk az önmagát démonikus bálvánnyá növesztett címszereplő.

A *Turandot*-előadásokban fundamentális szerepet játszó tömeg – a nép – a gépezet megannyi „kis csavarja”. Személytelenségüket kiemeli, hogy elaprózott, szögletes mozdulatokkal közlekednek, mint *A csillagok háborúja* C3PO-ja. A második felvonásban maradék egyéniségüket is elvesztik: a híres kínai agyaghadzsereg figuráira hasonlító páncélok takarásában gyülekeznek, csak a végén bújnak elő. Turandot egy hatalmas, kettéválva szétnyíló fej belsejében helyezkedik el, a létrát, amelyen áll, eltakarja ruhája sleppje. A harmadik rejtvény megfajtése után lehull a slepp, leomlik a fej belése, Turandot gyorsliftten a padlószintre siklik, mintegy kizuhan a hatalom összetört jelképéből. A két fél fej a harmadik felvonásra a földön hever, ezért indokolatlan, hogy az előzőleg már megaláztattnak látott hercegnő újra a hatalmi gépezet birtokosának mutatkozik, és intésére szexbálványok – monumentális próbababák – intim testrészeinek fiókjaiból előkerülő kincsek próbálják titka fölfedésére bírni „az ismeretlen herceget”. Liu szerelmet próféta szavainak hatására Turandot megszabadul díszzeitől, vetélytársnőjéhez hasonló, mezítláb, fehér inges köznapi halandóvá változik. Paradox sorsközösségük bizonyítékaként Liu a Turandot kezébe adott tőrrel öli meg magát, ami metaforikusan azt jelenti, hogy átköltözteti szerelmét a fölolvadó jégbálvány személyiségébe.

Most következik az utolsó jelenet, az újdonsült közjátékkal, melyben az időközben a díszletektől megszabadult, teljesen kiürült, fekete színpadon a szerelmi szenvedély kölcsönös fölparázlására önmagának időt hagyó jövődő páron kívül egyedül Liu kórházi tolókoszra fektetett holtteste, egy csorba lavór és egy kancsó víz marad. Turandot és Kalaf egy-egy szivaccsal lemossa a lány hozzáférhető testrészeit (mondjuk, a karját), így azt kell hinnünk, hogy ez a pseudo-halottmosdatás hozza össze őket mint szerelmeseket. Mondhatni, nászba borul a gyász, egy wagneri kromatikus hangzásokból kiinduló, Mahler *Hetedik szimfóniáját* és Schönberg *Gurreliederét* megidéző figuráción, valamint Puccini diatonikus szórványait tartalmazó vázlatának beépítésén át a befejezés dinamikai szempontból feszültségmentes kádenciájáig. A színpadon ekkorra már fölfejlődnek a szürke munkaruhás mai tömegemberek, akik alkatrészelmezűktől és szögletes mozgásuktól egyaránt megszabadulva hetero- és homoszexuális párokként vesznek körül a frígyesült főszereplőket.

Ha e beszámoló némi iróniát sejtet, annak legfőbb oka, hogy minden zenei és színpadi koncepció próbája a megvalósítás, s ezen a ponton a produkció megbukik. A mechanizált bábszínház a játék több pontján ellentétbe kerül a zene érzéki szenvedélyével; a Valerij Gergiev vezényelte Bécsi Filharmonikusokat mintha megdermesztette volna a csavargyári szemlélet, a hangzás helyenként határozottan katonazenekari. Johan Botha és Gabriele Schnaut (kilókban mért) súlya és gyakorlati mozgásképtelensége komolytalanná teszi a személyes drámát, s megvalósíthatatlanná Puccini instrukcióját a csúcsponton, miszerint „szendélyének tudatában karjába rántja Turandotot, és izzó csókokkal borítja”. Mármost Kalaf. A befejezés rendezői imázsa a „helyreállított” Puccinival, így *berióstul*, legföljebb egy XXI. századi alternatív pinceszínház esztétikájának felel meg.

Winfried E. Rabanus felvételei