

Molnár Szabolcs

Felkutatni az aktualitást

Mit követelek a modern opera-színháztól?
 Hogy a klasszikus operákat úgy adják elő,
 mintha modernnek lennének... és fordítva.

Alban Berg, 1925

A mottóban hivatkozott gondolat néha-néha napjainkban is elhangzik. Berg egykor így válaszolt egy moszkvai székhelyű folyóirat, a *Muzika i Revolucija* (Zene és Forradalom) kérdésére. A klasszikus repertoárt érintő megjegyzés bizonyára abból a felismerésből is táplálkozott, hogy a múltbéli remekművek (remekműnek sem könnyű lenni...) olyan tartalmi mozzanatokkal rendelkeznek, melyeket sem a szerző, sem a korstílus nem plántált el bennük. Köznyelvi megfogalmazásban: ma is aktuálisak. Ám az aktualitást fel kell kutatni, meg kell mutatni. Remélem, Pál Tamás kérdése az, hogy milyen formában tegyük ezt, s nem az, hogy szükséges-e egyáltalán.

A feltevés, hogy a zeneműveknek – így az operának is – van fogalmilag körvonalazható tartalma, Berg korában nagyjából egy évszázados hagyományra tekint vissza. A XIX. század első évtizedeiben szaporodtak meg az olyasfajta zenemagyarázatok, melyek a zenei jelenségek mögött jelentést is feltételeztek. E gondolat nemcsak az ábrándos esztéták és a műkedvelő zenész poéták között volt népszerű. Kompozíciós hatóelvé vált egy egész generáció – Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi... – számára, amely az 1800–1810-es években született. De fontos leszögezni azt is, hogy e gondolat olyan zeneművek élménypasztalata nyomán született meg, melyeket Haydn, Mozart vagy Beethoven írt, és persze a sort folytathatnánk tovább is, egészen a régmúltba, Bachtól egészen Palestrináig. Újabb köznyelvi rigmust engedélyezve magamnak: e kérdésnek könyvtárnyi irodalma van.

Természetes, hogy e gondolat nemcsak az alkotó művészetben, hanem az interpretáló művészetben is nyomot hagyott. Amikor egy Liszt, egy Wagner (istene, micsoda zseniális belemagyarázók voltak!) vagy egy Mahler vezényelt, állított színpadra egy alkotást, mennyi fantáziával, milyen öntörvényűen fogalmazta át a hagyományt! És amikor Verdi saját műveinek bemutatása körül tevékenykedett, amikor énekeseket instruált, nem zeneszerzői, hanem előadó-művészi, sőt: rendezői énjére támaszkodott.

Előre kell bocsátanom, hogy Pál Tamás két szegedi rendezését (*Bohémélet*, *Anyegin*) nem láttam. Azt is

bevallom, hogy kritikákat sem olvastam róluk, tehát nem tudom, hogy *Operarendezés*, *operakritika* című „hangütése” mögött milyen személyes motivációk húzódnak meg. Viszont tudom, hogy irigylésre méltó ösztönökkel megáldott, remek muzsikusként, s mint most kiderült: inspiráló módon képes teoretikus kérdések felvetésére is.

Pál Tamás abból az axiómából indul ki – nagyon helyesen –, hogy „az opera műveléséhez komoly előtanulmányok szükségesek”. Az axiómához fűzött kiegészítésével – „mindössze két olyan területe van a műfajnak, amelynek műveléséhez komolyabb zenei szakértelemre nincs szükség, ez a kettő az operarendezés és az operakritika” – is egyet tudok érteni, ha e megfogalmazásban nem feltételezünk valamiféle céhes megvetést. Ugyanis a botfűlű zenekritikusnak is lehetnek jó megérzései, a prózai színház világából érkező szakembernek is lehetnek muzikális szempontjai; és fordítva...

Azt hiszem, hogy Pál Tamás pontatlanul fogalmaz (vagy nem pontosan érthető a sugalmazása), amikor arról ír, hogy „az operatörténeti feljegyzések a XX. századtól kezdik említeni és számon tartani a rendezőket”. Mert bár nem a rendezői kvalitások jutnak eszünkbe például Emanuel Schikanederről, azért az tudható, hogy olyasféle színházcsináló lehetett ő, mint manapság Pintér Béla, Mohácsi János vagy Vidnyánszky Attila. Bátran belenyúlt mindenbe, színházi karrierje hol jobban alakult, hol meg épp fordítva... (Volkmár Braunbehrens kiváló Mozart-könyvében egy egész fejezetet szentel Schikaneder alakjának felidezésére.)

Ezzel szoros összefüggésben állhat, hogy az értelmezést egykoron sem a szükség, hanem a lehetőség alapozta meg. (Pál Tamás írja: „Értelmezésre ugyanis semmi szükség nem volt, a művek ugyanabban a jól ismert stílusban íródtak, az előadási szokásokat, netán manírokat s főleg a tartalommal kapcsolatos kérdéseket a közreműködőknek nem kellett elmagyarázni.”)

Amit Pál Tamás a kép- és hangrögzítésről mond, jogos. S talán abban is igaza van – magam erre még soha nem gondoltam –, hogy a képrögzítés, a filmzés valamiképpen visszahatott az opera színpadi világára is. S hogy milyen hatással lesznek az opera műfajra az egyre divatosabb, szélesvásznú, HD minőségű operaközvetítések (újabbán balett- és színházi közvetítések is) a maguk kép- és hangmanipulációival és a szuperközelikkel – beláthatatlan (illetve nagyon is belátható).

A rendezői színházról, illetve az operaprodukciónak rendező-központúságáról általánosságokban nehéz bármit mondani. Például nem az a legnagyobb baj, hogy „a nyilvánosság, az érdeklődés homlokterébe

* Pál Tamás *Operarendezés*, *operakritika* című vitaindítója a júliusi számban jelent meg.

szinte kizárólagosan csak a rendezői irányzat előadásai kerülnek”, hanem az, hogy eleve premiercentrikus ez a nyilvánosság, és arról szinte semmit sem lehet olvasni, hogy miként pusztulnak le a repertoár-előadások, hogy milyen munkát végeznek a felújító játékmesterek, hogyan őrködnek az előadások zenei és színházi színvonala felett. A nyilvánosság a legelemibb funkcióját – a minőség-ellenőrzést – sem képes ellátni. Mindez persze nagyon messze vezet.

Hogy Verdi, Wagner – de említhetnénk Shakespeare vagy Molière nevét is – részt vett műveinek színrevitelében, nem azt jelenti, hogy nincs szükség rendezőre, hanem azt, hogy a művet alaposan ismerő rendezőre van szükség. Tehát ha ma problémát érzékelünk egy rendező tevékenységében, módszertanilag biztosan nem az a helyes feltételezés, hogy általában van baj a rendezőkkel, hogy maga a rendezés valami eleve fura és felesleges dolog, ilyen-olyan gazdasági, ízlésmanipuláló és kifürkészhetetlen hátsó szándékoktól vezérelt szörnyű praxis lenne. Ezt hagyjuk a blog- és a fórumszférára.

S hogy a legszűkebb területemen maradhassak, a továbbiakban – zenekritikusként – csak a zene- és operakritikával kapcsolatos gondolatokhoz fűzök kommentárt. (Hozzászólásom tekintetében teljesen mellékes, hogy Zeneakadémiát végzett muzikológus, konzervatóriumi és főiskolai zenetörténet-tanár, két-tucatnyi filmzene hobbiszerzője, ugyanakkor egyetlen zongorista vagyok.)

Zeneakadémiai éveim (1993–1998) alatt már rég nem volt divatban az objektív előadói irány. Talán a művészképzésben volt még nyoma, de a kritikában biztos nem. Arra sem emlékszem, hogy a kritika ebben az időben (és azóta) döntőnként lépett volna fel. S ha megpróbálta volna, biztos nem az objektivitás szellemében. Az olvasás pontosságát, a forráskritikailag kontrollált kották használatát természetesen elvárták, ám ebben az időben már senki sem állította azt, hogy például a szerzői kéziratban (ez lenne az URTEXT *non plus ultrája*) megőrződött legatót, egy előkét vagy egy karakterre, tempóra vonatkozó szerzői előírást valaha is megértünk a maga teljességében. Még Bartók zongorázását (mivel Bartók interpretátor is volt, pillanatnyi ihlettől és diszpozíciótól vezérelt művész) is „csak” javaslatnak tekintettük, s azt se feledjük el, hogy a Pál Tamás által hivatkozott Sztravinszkij sem tartotta be saját metronómszámait a maga dirigálta felvételeken. Zeneakadémiai éveimben maga a szerzői szándék (sőt: maga a szerző személye is) erősen relativizálódott fogalommmá vált.

Az talán igaz lehet – az erre vonatkozó emlékeim sem kristálytiszták –, hogy volt időszak, amikor a régi művek előadásával kapcsolatban a kritika „csípőből tüzelt” a nem historikus, az „érvénytelen előadásokra”, de szerintem nem teljesen „függetlenül azok nívójától”. Ma már biztos nincs így, főleg, hogy historikus és nem historikus között lényegében felszámolódtott a határ. „Az eredeti szerzői szándék doktriner tisztelete” már csak azért sem lehet(ett) alaptétele a kriti-



Kálmán Kata felvétele

Bartók Béla

kának, mert a kritikát sokan művelték/művelik mindenféle iskolázottság nélkül (ugyanis a rendezés mellett ez a tevékenység sem igényel alapos előtanulmányokat) olyanok, akik a szerzői szándék problémájával – akár az elemi kottaolvasás szintjén, akár a filológiai részletfinomságok tekintetében – nem is szembesülnek. S mivel ez az egész kérdéskör a fenti formában egyáltalán nem áll fenn, nem is vonható le belőle az a következtetés, hogy (ezen az alapon biztosan nem) „a zenekritika hatékonyan bele tud avatkozni az interpretáció világába”. Ebből az is következik, hogy ha nincs beavatkozási szándék, akkor szempontok sincsenek, röviden: a kritika nem manipulál.

Mindezek után nehéz feltenni a kérdést, hogy „miért viselkedik” így a kritika. A kérdés második felét („egyáltalán, kik azok a kritikusok?”) viszont fel lehet tenni. A magam részéről ezt tulajdonképpen meg is válaszoltam. Másokról keveset tudok.

Pál Tamás gondolatmenetén haladva az alábbiakban megpróbálom a magam kritikusi – elnézést a fennkelt kifejezésért – credóját megfogalmazni.

Tény, hogy a kritika önálló műfaj. Magának a műfajnak van története, s hogy e történetnek vannak fényesebb és nyomorúságosabb lapjai, ez is tény. Ugyanakkor én nem azért olvasok Schumann- vagy Tóth Aladár-kritikákat, mert Schumann és Tóth Aladár feddhetetlen ízlésű kritikusok voltak, akik mindig magabiztosan trafálták el a minőséget. Ugyanazért olvasom őket, amiért a hosszú távon nem igazolódott, úgynevezett bukott kritikákat (bukott kritika egyébként nincs): a dokumentációs értékük miatt. És próbálok gondolni is meg nem is arra, hogy évtizedek múlva egy-egy kritikámnak lesz dokumentációs értéke. (Lehetséges, hogy egyszer valakinek szüksége lesz egy adatra, például arra, hogy mikor és hol vezényelte Pál Tamás Francis Poulenc *Kétzongorós versenyművét*. Az adatokat pedig egy általam írt kritikában fogja megtalálni. A kritika így válik forrássá. Sok olyan kritikát látok manapság, mely meglehetősen pongyolán

bánik az adatokkal, így megbízhatatlan forrás lesz.)

Meggyőződésem, hogy a kritikairás nem önmegvalósító tevékenység. A kritika: szolgáltatás. Magam csak akkor írok, ha konkrét felkérést kapok. Nem választom meg írásom tárgyát. A művész nem téved, ha azt hiszi, hogy a kritika az ő tevékenységének következménye. A kritikus a művészi tevékenység foglya, nem pedig fordítva...

Viszont abban nagyon is téved a művész, ha a kritikust az ő holdudvarához tartozó személynek hiszi. Vannak helyek, ahol a kritikának komoly karrierszabályozó hatása van, de ezt sem kell túlértékelni. Magyarországon pedig nem az a hely, ahol a kritika bármiről is dönt. A Nagymező utca nem a Broadway. Nálunk senki sem várja „fogvacogtatva a reggeli lapok megjele-

Igor Sztravinszkij



nését”. A kritika nem a sorsról döntő érthetetlen erők megtestesülése.

Az igazi kritikus nem zsurnaliszta (én például elvöl nem váltottam ki az újságírói igazolványt, pedig mennyit spórolhattam volna vele külföldi múzeumokban!), nem foglalkozik azzal, hogy „a bírálata mekkora érdeklődést váltott ki (netán mekkora botrányt kavart), hogy írása mennyiben viszi előre *őt magát,*

nő-e a tekintélye, sikerül-e némi félelmet keltenie”. Tevékenységének „a megbírált művész, a produkció” a központi lényege. A kritikának nem tárgya *maga a kritikus*. Baj volna-e az ellenkezője, kérdezi Pál Tamás. Egyetértek vele, hogy nem baj. Amit pedig a koncertkritikáról ír („a bírálat tulajdonképpen nem más, mint a kotta összehasonlítása az előadással”), pontos, de természetesen ez sem valósul meg.

Az operakritika valóban nincs könnyű helyzetben. Egy olyan komplex produktum kritikái megragadása, mint amilyen egy opera-előadás, nagy terjedelmet igényel. A megírása pedig sok energiát, sok időt. Előbbi ritkán biztosítja a lapok (még a net sem hozott ebben változást, mert terjedelmes szöveget éppen a neten nem olvasnak), utóbbi pedig nem fizetik meg. Éhezni pedig a kritikus sem szeret. De ne védekezzünk ezzel. Fodor Géza például nagy terjedelemben írhatott a *Muzsikában*, ugyanakkor irigyelte azokat, akik röviden is tudtak írni. A rövidség nem feltétlenül jár felületességgel. És fordítva... A rövidség viszont mindig azt a látszatot kelti, hogy a kritika volumene nincs arányban a produkció volumenével.

A rövid és felületes kritikában tényleg könnyű az opera színházszerűségére koncentrálni. Egy feltűnő előadás tálcán kínálja fel magát erre. A tapasztalatom az, hogy a rossz operakritikus színházkritikusnak is gyenge, vagy jó esetben közepes. A közepes színházkritikus csak a színpad-olvasás középszintjére jutott el, ritkán hatol a színházi absztrakció mélyére, sőt, maga az absztrakció gyakorta problémaként tűnik fel előtte. Nem érti meg, hogy az opera egy különösen gazdag jelrendszerű, végsőkéig absztrahált színházi nyelv, melynek sok-sok kódját a zene rejti. Mit kezdjen ez a kritikus ezek után magával a zenével? De fordítsuk meg a kérdést. Szerintem tökéletesen jogos a követelés, hogy „az opera-előadás legyen végre színház is, ne csak zene”, ha ezt úgy értjük, hogy az opera egy „különösen gazdag jelrendszerű, végsőkéig absztrahált színházi” forma. A magam kritikái gyakorlatában igyekszem is ezt a szempontot érvényesíteni. Mert valóban nem lehet „egyenlőségjelet tenni a prózai színpad és az operaszínpad drámaisága közé”. Mert a dráma „zenei történetekben *valósul meg*”.

Am a zenei folyamatok színpadi reprezentációja, illusztrációja felettébb problematikus. Mert – Pál Tamás példájánál maradva – mi lehet a *Fidelio*-kvartett G-dúr nyugalmának, a kánon mozdulatlanságának adekvát színpadi képe? Talán az, hogy az énekesek mozdulatlanul állnak? Tegyük fel, hogy ez történik, és a kritikus tudja is, hogy mindez a zene szellemében történik így. Emelje ki, hogy milyen jól észrevette a rendező, hogy a zene elrendezett mindent? De mi van, ha a rendező a mozdulatlanságot nem a nyugalommal kapcsolja össze? Hiszen a mozdulatlanság mögött annyi minden lehet: izgalom, félelem, zibbadtság, vihar előtti csend, a kivárás türelme stb. Lám, abban a pillanatban, hogy a zene statikusságát nyugalomként dekódolom, beleesem az interpretáció „bűnébe”. Ha a karmester mindezek után szól a rendezőnek, hogy „ez a G-dúr szerintem a nyugalom”, ebben zenei előképzettségének semmi jelentősége nincs. Szubjektív asszociáció, olyan, amelyre egy képzetlen kritikus is képes. (NB: tőlünk nyugatabbra az operák környé-



Schiller, Kata felvétele

kén is létezik olyan szakma, hogy dramaturg; ezek a speciális képzettségű és kottaolvasó emberek közvetítenek például a karmester és a rendező között, de ők közvetítenek a produkció és a közönség között is. Elmagyarázzák például, hogy miként valósul meg a dráma a zenei történetekben. Kiadványokat szerkesztenek, közönségtalálkozókat szerveznek, részt vesznek a színház pedagógiai munkájában. Úgy tudom, hogy e feladat ellátására Kovalik Balázs önálló operadramaturgiai műhelyt igyekezett felállítani. Biztosan nem hitték el neki, hogy e műhely a művészi és a minőségi munka „háttérintézménye” lenne, nem pedig ideológiai kupaktanács.)

Pál Tamás hiányolja a kritikából a „zenedramai megközelítést”, mondván, ez ritka, mint a „fehér holló”. Szerintem viszont a jó kritika a produkció függvénye, nem önmagáért van, s ha a rendezésből hiányzik a „zenedramai megközelítés”, miként adhatna számot erről a kritika? Tudja ezt Pál Tamás is, hiszen úgy látja, semmi jele annak, hogy „napjaink operarendezőit érdekelné a librettó felszíne alatt rejtőző zenei struktúra. Sejtésem szerint ők ugyanazzal a merészséggel szabdalnák darabokra, variálnák és kevergetnék az operai nyersanyagot, ahogy a prózával teszik. Hogy ez egyelőre nem így történik, annak szerintem két fő oka van. Az egyik a fentebb tárgyalt ellentétes trend: a szerzői szándék mániákus tisztelete a zenei nyilvánosság területén; a másik: ahhoz, hogy ezt megtegyék, a rendezői színház művelőinek hiányzik a hozzáértésük, gyér a szaktudásuk.” Rossz hírem van. Szabdalták a zenét. Hozzáírnak. Beletoldanak. Nincs nyoma a szerzői szándék mániákus tiszteletének. Kőkemény formáival idehaza még nem találko-

Brook-rendezés: Egy varázsfuvola

hattunk, Németországban annál inkább. De fogjuk fel pozitívan: az opera visszatért XVII–XVIII. századi ősfelművészetéhez, amikor még nagy merészséggel szabdalták a műveket darabokra, variálták és kevergették az operai nyersanyagot. (Peter Brook Tavaszi Fesztiválon látott-hallott *Egy varázsfuvola*jával mi a helyzet? Ő még szemérmesen jelzi a címben, hogy ez nem A, hanem csak Egy. Az ifjabb színházcsinálók már nem lesznek ennyire visszafogottak.) És ne legyenek illúzióink, a zenei szöveget megbontható, az ehhez szükséges szakértelemmel rendelkeznek a fiatal zeneszerzők (operavizsgáló szakmában készítenek ilyesmiket, lásd Francesco Cavalli *La Calistó*ját az idei operavizsgán). De egy Zeffirelli-operafilm persze nem vitaalap.

A rendezői operaszínház temérdek dilettánst termelt ki. S ha igaz, hogy a rendezői operajátszás általában nagyobb nyilvánosságot kap, akkor nincs is miért félni: a dilettánsok gyorsabban és nagyobb szegyenben semmisülnek majd meg. Én sokkal jobban félek attól, hogy a szürkék, a hagyományra mutogatók, a gondolat nélkül tengődők ugyanezért nem fognak dilettánsként lelepleződni. Ma ott tartunk – legalábbis is itt, a Duna-medencében –, hogy a szürke a meg nem értett zenei szerepében tetszeleg.

Azzal a javaslattal, hogy „lépjünk hátra”, szerintem könnyű lesz egyetérteni. És a teendőket tekintetében sem lesz szerintem nagy vita. A régi történeteket így is, úgy is maiként fogjuk elmesélni.