

OLAJOS GÁBOR

A színházat rendező zenétől a zenét rendező színházig

A rendezői színháznak az opera-játszásra való kiterjedése a barokk opera szempontjából is az újra felfedezés, és a világsiker idejét hozta el a huszadik század végére. Nem lehetett kivétel ez alól Monteverdi korszakos jelentőségű műve, a *L'Orfeo* sem, amelynek a Ponelle-Harnoncourt alkotópáros 1978-as bemutatóját követően a mai napig újabb és újabb feldolgozásai születnek. A bő négy évszázados műfajnak a rendezői színház felőli meghatározottsága önmagában is sajátos folyamat során alakult és alakul tovább. Mivel a *L'Orfeo* olyan zenei mű, melynek egyik fő témáját is maga a zene – a zene hatalma, túlvilági ereje – adja, így még izgalmasabb vállalkozás szemügyre venni, milyen módon jelenik meg az első opera a kortárs színpadokon, milyen elképzelések adnak keretet az örökérvényű és univerzális kérdéseknek.

A rendezői színház és az operajátszás problematikája a zene és dráma különös viszonyából fakad, aminek köszönhetően történetük során különböző alakzatokat létrehozva hatották át egymást, vagy távolodtak el egymástól. Az alábbiakban egyrészt azokról a – színpadi megjelenítés szempontjából legmeghatározóbb – fordulópontokról lesz szó, melyek eredményeként a műfaj legutóbbi korszakában a hagyományos operajátszás átforgalmódott, és a Musiktheater működésének jegyében mára az operák egészen új – a rendezői színház által kialakított – koncepciók alapján kelnek életre a színpadi valóságban. Másrészt – mindezek szemléltetésére – az elmúlt évtizedek kiemelkedő *L'Orfeo*-rendezéseinek rövid bemutatására és elemző összehasonlítására kerül sor a dolgozat második részében.

A zene és a dráma kapcsolatának története ellentmondásos és fordultatos történet. A színpadi rendezésben érvényre jutó zenei szemlélet huszadik századi előretörésének előzményei igen messzire, az ókori görög tragédia megszületéséig vezetnek. Vámosi Nagy István Nietzsche nyomdokain járva kutatta e kapcsolat dinamikáját. Elgondolása szerint az ókorban szoros egységet mutató zene és drámai szöveg aránya az idők során felborult, és a zenével szemben a tragédia szövegi tartalma vált hangsúlyosabbá. E folyamat odáig jutott, mígnem a zene teljesen kivészett a drámai szöveg mellől, például Euripidész műveiben.¹ Ez a mozzanat azonban csak átmenetnek bizonyult, mivel a zene olyan tapasztalatokat és élményeket közvetít az ember

¹ VÁMOSI NAGY ISTVÁN: Az opera születése. Budapest, 1944. Rózsavölgyi és Társa, 8–10.

felé, melyre más médiumok nem képesek. A zene drámából való kiszorulása nem szüntetheti meg véglegesen és minden területen az arra való igényt, amely így egyszer – ahogy az opera születéséből is látható – megállíthatatlanul utat tör magának.

Kimutatható, hogy a zene hasonló sorsra jutott a keresztény mise és a liturgikus drámák, misztériumjátékok elterjedésének idején is, melyeket a keletkezésük idején elejétől a végéig énekelve adtak elő. Később azonban a gondolatok prózai eszközökkel történő közlése vált egyeduralkodóvá a zenei megnyilvánulások rovására. „A világosan kiejtett szó már fontosabb, ének csak ünnepélyes szólórészeknél hallható, vagy kórusok szerepeltetésénél. A zene lassanként odaszorul, hogy csak néma cselekményeknél szólal meg: Úrvacsoránál, vagy Jézus megostorozásánál. A híres St. Galleni játékban (1350) még teljes hatalommal uralkodik a zene. Az augsburgi játékban (1460 körül) már veszít jelentőségéből és a frankfurti passióban (1493) már alig hallható ének.”² A liturgikus éneklés jelentősége azonban mindig kitüntetett része maradt a templomi szertartásoknak, és liturgikus játékoknak, hiszen a hozzá fűződő vallásos élmény megélése miatt arról soha nem mondhattak le.

Az opera megszületésének századától kezdve a prózai dráma és a zenedráma sokáig virágzott, alakult egymással párhuzamosan, de egymástól függetlenül. Színpadképet, játékmódot tekintve inkább a prózai színház differenciálódott, míg az opera stagnált. Viszonylag korán elmaradt a prózai színház fejlődésétől, illetve azt tendenciózusan a felzárkózás igényével messziről próbálta követni, miközben saját természetéből fakadó rögzítettsége nyomán képtelen volt béklyóiból szabadulni.³ Gluck forradalmi eredményei a zenei nyelv előtérbe helyezésével az operát egy adekvát útra helyezte, amellyel azonban az opera és a prózai színjátszás még távolabb került egymástól. A barokkot követő időszakban „szerényebb polgáribb keretek között adták elő az operákat”, mely a XIX. század historizált – az operák történelmi korát idéző – előadásaival válhatott újra látványossá.⁴

Az opera-előadás számára újabb fordulat Wagner fellépésével vette kezdetét, aki a Gluck-éhoz hasonló reformot hajtott végre elődeinek eredményeire is építve, és az operát egy rendkívül komplex és progresszív műfajjá avatta. Sven Friedrich szerint az opera műfaja mindennek ellenére a prózai színház megújulása, és más esztétikai progressziói közepette – önmaga korlátozottságából fakadóan – állandó „nyomásnak” volt kitéve.⁵ A Mozartnál megvalósult tartalmi-formai egység a zene és a pszichológiai formák szerves kapcsolatán nyugodott, de ez a dráma – zene összhang nem volt tartós.⁶ Az opera esztétikájára nézve ellehetetlenítő hatású volt a prózai színházat megújító realizmus kibontakozása. Ennek során a verizmus törekvései az operaszínpadon is igyekeztek realista szempontokat kialakítani. Ez azonban kudarcra ítélt vál-

² I. m., 17–18.

³ ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS: Az opera – egy zárt világ. Budapest, 2008. Typotex, 24–25. [ALMÁSI-TÓTH, 2008]

⁴ RÁCZ JUDIT: Új kommunikációs törekvések az operában. Lásd: http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35324:uj-kommunikacios-toerekvesek-az-operajatszasan&catid=33:2009-augusztus&Itemid=7. Letöltés ideje: 2016. 04. 22. 15:16 [RÁCZ, 2009]

⁵ SVEN FRIEDRICH: Rendezői színház az operaszínpadon – részlet. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=26880&catid=1:archivum&Itemid=7. Letöltés ideje: 2016. 03. 30. 20:06. [FRIEDRICH]

⁶ ALMÁSI-TÓTH, 2008, 25.

lalkozásnak bizonyult, hiszen a naturalista színház keretei között nem volt lehetséges, hogy „a zene tovább bontson egy szituációt, mint az első pillanatra megragadható dolgok. (...) A zene ugyanis mindenképpen több, mint a valóság lefényképezése.”⁷

Összességében dráma és zene hagyományos összeforrottsága ellenére az opera megszületését követően, a túlbujánzó zeneiség az operát egy döntően zenei, énekesi műfajjává avatta, melyben a rendezés jelentősége alárendeltté vált a zeneiséggel szemben. A drámaírás és színjátszás termékeny együttműködéséhez képest viszont a zenés színház fokozatosan lemaradt.⁸ A két terület közötti távolság már-már végérvényesnek mutatkozott, hiszen az adott korok közönségei számára is más-más elvárásrendszerből származó élményvilágot jelentett a drámai színház és az opera. (Az olyan esetek, mint Guadagni-é, a híres kasztrált énekesé, aki londoni tartózkodása idején a kor egyik legnagyobb prózai színésztől, David Garrick-től vett órákat a színészi kifejezőerő elsajátítása végett, még nem volt általános.)⁹

Mindkettő történetében a XIX. század vége XX. század eleje hozott mélyreható változást, amely a későbbiek során kettejük kapcsolatában is jelentkezett. A naturalizmus irányzatának elterjedésével kialakult rendezői színház kritikáját Adolphe Appia fogalmazta meg, aki ezzel egyidejűleg a megújulás mikéntjét is leírta. Az opera-rendezéseket erősen kritizálva a színház számára egy zenei elveken nyugvó módszertant álmodott meg. Wagnernek a drámai cselekményt középpontba állító operái¹⁰ kapcsán rámutatott, hogy az idejétmúlt reprezentatív elemek jelentették a legfőbb gátjait a wagneri eszmék kiteljesedésének. A festett díszlet élőképpé merevíti a drámát, amivel annak éppen legnagyobb lehetőségeit blokkolja.¹¹ Wagner rendezői elképzelései azért nem érhetek célt, mert szcenikai koncepciójuk a művek igazsága ellenében valósult meg.¹² Így válhatott Appia szemében Wagner színpada méltatlanná a zeneköltő Wagner teljesítményéhez. A probléma megoldásának keresése egy egészen új rendezésemélet kidolgozásához vezetett, mely a gyakorlatban is működött, s melyben a zenében benne foglalt „ritmus, tér, mozgás vizualizálása”¹³ megtörténhetett. Mindennek alapja, a zene térbelivé válását ellenőrizni hivatott rendező szövege az adott mű partitúrája, melyhez ragaszkodni kell.¹⁴

Appia a szöveg és színpadi elemek, színpadi játék viszonyát elemezve a zenének, a zeneiségnek lényegi szerepet tulajdonít, mondván, egyedül a zene állandósága lehet alapja a befogadásnak: „Könnyedén el tudunk képzelni egy színpadképet, sőt, képek sorozatát, melynek kompozíciója független a természet kínálta esetleges elrendezéstől. Belső életünk, a zenei kifejezés tárgya mindettől független, a zene létezése a bizonyíté-

⁷ Uo.

⁸ I. m., 10.

⁹ RÁCZ JUDIT: „Páratlanul gazdag, burjánzó, komplex”. Vashegyi György karmester, a Purcell Kórus és az Orfeo Zenekar vezetője a barokk opera gényusairól. Magyar Narancs, 2015/27. 07. 02. *Lásd:* <http://magyarnarancs.hu/zene2/vashegyi-gyorgy-karmester-a-purcell-korus-es-az-orfeo-zenekar-vezetoje-a-barokk-opera-geniuszairol-95565/?orderdir=novekvo>. Letöltés ideje: 2016. 04. 23. 10:40 [RÁCZ, 2015]

¹⁰ RICHARD WAGNER: Költészet és zene a jövő drámájában. Budapest, Zeneműkiadó, 1983.

¹¹ ADOLPHE APPIA: Zene és rendezés. Budapest, 2012. Balassi Kiadó, 54. [APPIA, 2012]

¹² KÉKESI KUN ÁRPÁD: A rendezés színháza. Budapest, 2007. Osiris, 78. [KÉKESI KUN, 2007]

¹³ KÉKESI KUN, 2007, 78.

¹⁴ Uo.; APPIA, 2012, 24.

kunk rá.”¹⁵ Továbbá: „A zene és csakis a zene képes a minden képzeletünket felülmúló arányrend harmóniájában uralni a reprezentatív elemeket. A zene nélkül ez a harmónia nem létezik, tehát nem érezhető, s éppen olyan hiábavaló szavakkal helyettesíteni a zenét, mint színekről beszélni egy vakon született embernek.”¹⁶ A zene szelleme Appia munkásságának eredményeként új szemléletet, módszereket és technikát hozott a prózai és a zenés színház számára egyaránt, de hatása hosszú évtizedek múlva teljesedett ki igazán. A zenei alapokon nyugvó rendezés fizikai megvalósításának érdekében a világítás, mozgás, díszlet és elrendezés kialakításának sokrétűbb és tudatosabb alkalmazását célozta. A színpadi játék valamennyi eszközére vonatkozóan kifejtette elképzelését a fény szerepével és többszintű technikai bevetésével összefüggésben.

A zene szemmel látható színpadi leképeződésének a fényt tekintette: „Ami viszont elevénné teszi a teret ’anélkül, hogy az előadás nélkülözhetetlen egységét szétrombolná’ (...), az a fény, amely nemcsak megvilágítja a teret és a színészt, hanem állandó változásával megerősíti azok plaszticitását, és követi a zene hömpölygését. A fény tehát ’a rendezés lelke’: a zene vizuális megfelelője.”¹⁷ A fény rendező erejének alárendelve a teret is, annak meghatározhatatlanságát álmodta meg, egy olyan színpadot, mely nem tárgyiasultságában konkretizálódik, hanem a nézői befogadás által realizálódik a recepció folyamatban. Ennek jegyében a színpad terében megjelentek a lépcsők, oszlopok, lejtők, kőtömbök, drapériák és függönyök, melyeket a fény játéka és az ember testi jelenvalósága aktivizált és avatott az emberi mozgásra is visszaható ritmikus térré.¹⁸ A színpadi mozgás zenésítésének lehetőségét a Jaques-Dalcroze által kifejlesztett ritmikus gimnasztikában fedezte fel, ami jól illeszkedett a hallhatót láthatóvá tenni igyekvő reformelképzelések sorába.¹⁹ Appia mellett a színházi formanyelv megújításának szándékával fellépő Craig-nek a mozgásra vonatkozó elképzeléseit ugyancsak az opera motiválta. Az ő – látvány elsődlegességét hirdető – szimbolizmus azonban legfőképpen a mozgást és a színpadi cselekvést helyezte középpontba. Előadásában a zene által implikált mozdulatok és azok variánsai, gesztusok és ismétlődő mozgásformák meghatározó erővel bírtak.²⁰

Mindamellet, hogy Craig számára kiindulópontot jelentett a zenei megközelítés, és inspirálta is őt, ezzel párhuzamosan egyéni elképzelései hozzájárultak a zene színpadi megújulásához. Az építészet vívmányait felhasználó térelrendezés a zenei tartalom vizuális leképeződését juttatta érvényre például a *Máté passió* színreviteléhez kapcsolódó vázlatokban, jegyzetekben, amit egy kivételes hangkulissza alkalmazásával és a gesztusok nélküli énekesekkel gondolt el, a dráma és zene összekapcsolásának reményében.²¹

Az Appia és Craig által megalapozott zenei szemléleten nyugvó szimbolista törekvések a későbbiek során Mejerhold színházára voltak hatással. A primordiális ta-

¹⁵ APPIA, 2012, 56.

¹⁶ Uo. 66.

¹⁷ KÉKESI KUN, 2007, 78.

¹⁸ I.m., 84.

¹⁹ I.m., 90.

²⁰ I.m., 98.

²¹ I.m., 111–112.

pasztlaltszerzés célját megfogalmazó Mejerhold számára a szimbolizmus jelentette az eszmei keretet. Fuchs *A jövő színpada* c. munkájában kifejtett gondolatokkal azonosulva Mejerhold a színpad és a nézőtér egységének lehetőségeit kereste.²² A nézőt a színpadi mű negyedik alkotójának tekintette (az író, a rendező, a színész mellett). A rendező felkészültségét illetően azt tartotta szerencsésnek, ha a rendező muzsikos, és ha az előadás a zenei törvényszerűségek szerint jön létre.²³

A színészi beszédet is Appia nyomdokain haladva igazította a zeneiség által megkívánt keretekbe: „A szövegmondás (...) sajátos ritmus alapján történt, nélkülözve a hétköznapi beszéd elhalkuló-hangosodó, síró-nevető jellegét: a hangerő, a hangmagasság és a beszédtempó zeneileg lett szabályozva. Azaz Mejerhold nem librettóként, hanem partitúráként kezelte a dramatikus szöveget, s rendezésében a gesztus és a mozgás nem kísérte a beszédet, hanem önálló ritmussal bírt, ám az nem feltétlenül egyezett a beszéd ritmusával. A látvány nyugalma és ridegsége erős ellentétben állt a textusban kifejezésre jutó túlfűtött érzelmekkel: a színpadi világ statikus plaszticitása elfojtott lendületet sejtetett.”²⁴ Mejerhold tudatosan törekedett arra, hogy a mozgásból és a szövegből is a zeneiséget kiemelje. A beszéd és a mozgás zeneivé tételével kiemelte azokat a megszokott környezetükből. Mindamellet, hogy a színpad már egy másfajta jelenléteket garantál, Mejerhold a zeneiség révén mindezt tovább akarta fejleszteni, még inkább meg akarta emelni. A zeneiség tehát egy különleges létezési mező a többi – színész teste révén kifejezhető – színpadi eszköz számára, melyek a látványvilággal való kontraszt miatt még hatásosabbak lehetnek.

A látvány, a színpadi tér és a fény alkalmazásának újtói között említhetjük a huszadik század egyik legnagyobb rendezőjét, Peter Brookot, aki 1968-ban, két évtizedes működéssel a háta mögött *Az üres tér* című könyvében fejtette ki esztétikai nézeteit, melyben a színpadi látvány, és a nézők bevonásának jelentőségét hangsúlyozta.²⁵ Az 1949-től az ötvenes évekig bemutatott operarendezéseiben merész eszközökkel próbálta mindezt elérni: a Salvador Dalí provokatív díszleteivel előadott Salome-val a rendezői színház differenciált eszközzrendszere érvényesült a zenés színházi keretek között.²⁶ Az operában legfontosabbnak a gondolat – ének – zene – mozgás egységének kialakítását, ritmusuk összehangolását tartotta. Úgy vélte, hogy az énekesnek egyszerre több idő felett kell uralkodnia ahhoz, hogy a zene – szöveg – ének – cselekmény megfelelő egyensúlyba kerüljön.²⁷

A rendezői színház eszközzrendszerének a zenedrámával való kölcsönhatása egészen különleges módon jelentkezik Robert Wilson rendezői világában. Ha aszimmetrikus is, mégsem mondhatjuk, hogy egyoldalú lenne zene és dráma viszonya. A prózai színészek egyik legfontosabb tulajdonságaként a muzikalitást nevezte meg Sztanyiszlavszkij, aki – Mejerholddal együtt – több elemet átvett az operából a prózai színház

²² Uo. 144, 146.

²³ FRIEDRICH.

²⁴ KÉKESI KUN, 2007, 143.

²⁵ PETER BROOK: Az üres tér. Európa Könyvkiadó, 1999.

²⁶ KÉKESI KUN, 2007, 295.

²⁷ ALMÁSI-TÓTH, 2008, 38.

számára.²⁸ A prózai színházzal kapcsolatos zeneiség, zenei felfogás tükröződik vissza Wilson erőteljesen képi meghatározottságú rendezéseiben: a szövegkezelésében épp úgy, mint a fény és tér használatában. Ennek köszönhetően alkotásai valójában „operák”.²⁹ Ezt a megjelölést maga Wilson is használta saját korai rendezéseiről szólva, melyekben a látás, hallás, építészet, festészet, szobrászat elemei arányosan megjelennek.³⁰ A némaopera elnevezéssel illetett színrevitelek – Wilson későbbi korszakaiban is jellemző – törekvése, hogy bennük „a jelentésre való rákérdezés automatizmusát kívánta felfüggeszteni annak tapasztalattá formálása által, milyen könnyen képes a szem ’megérteni’, amit lát – bármily többértelmű is legyen –, még ha a szavakba öntött képek irracionálisnak tűnnek is.”³¹ A zene Wilson számára egy volt a többi tényező között, ami ennek a célnak a szolgálatában állt. Ennek megfelelően a jelrendszerek (zene, ének, mozgás, tánc) szétválasztását és elkülönítését célzó rendezései is olyan körülményeket teremtettek a zene számára, amik addig ismeretlenek voltak. S bár már Mejerholdnak és Brecht-nek is voltak ilyen irányú lépései, ezek radikális kiteljesedése csak jóval később, a wilsoni színpad zenés, prózai és táncszínházi határait feloldó keretei között valósult meg.³² Ennek a rendezői világnak a barokk operával való találkozása egészen új kereteket szab a zenedráma érvényesülésének. Az elemzésre szánt bemutatók között szereplő 2009-es Wilson rendezte *L’Orfeo* is a rendhagyó megközelítések sorát gyarapítja.

A rendezői színház felől érkező koncepciók és módszerek a zenéből sokat merítettek, nagyon gyakran zenei inspirációk hatására teremtettek újabb formanyelvet. Mindeközben magát az operát is megreformálták. Az éneklés mindennek eredményeként egy méltóbb hely elnyerésének lehetőségét is megkapta a színházi világban. Ezt a helyet a drámai játékkal, drámai kifejezéssel való kapcsolat megújulása biztosította számára. A drámai színjátszás kialakulásában az énekből fakadó zenei tényező nélkülözhetetlen, de a drámai színjátszás felől érkezett az a szemlélet és igény, majd a hozzá való módszertan, ami az operarendezésnek is új lendületet adott.

Az operarendezők sorában az egyik legjelentősebb Walter Felsenstein, aki a berlini Komische Oper főrendezőjeként iskolát teremtett. A zenés színházról vallott elképzeléseinek gyakorlati alkalmazása során az operákban rejlő drámaiságot kereste, azokat próbálta felszínre hozni. Elméleti munkáiban az 1950-es évek végén világossá tette azokat az okokat, amelyek annak ellenére nem hozták meg az operajátszás reformját, hogy azt már sokan felvetették.³³ A zenés színpadi művek akkor is sikeresek lehetnek, ha nem teljesül az igazi színházi élménnyel szembeni elvárás: az emberi hang, a tánc és a hozzájuk kapcsolódó látványosság nem feltétlenül kötődnek a színházi élményhez, noha nem zárják ki azokat.³⁴ „A hagyományos operai forma közönsége általában megelégszik ezzel, és véleményem szerint nem is kíván lényeges reformokat vagy

²⁸ I. m., 32.

²⁹ Uo.

³⁰ KÉKESI KUN, 2007, 383.

³¹ Uo.

³² I. m., 406.

³³ WALTER FESENSTEIN: Zenés színház. Budapest, 1979. Zeneműkiadó, 7.

³⁴ I. m., 8.

újításokat. Az előadók többségükben érdeklődnek ugyan az alakítás gazdagítása iránt, de (...) nem tudják elfogadni a színházművészet szigorú törvényei által megkövetelt munkamódszereket.”³⁵ A zenekar és az énekesek kiváló teljesítménye egy mestermű előadása során egyrészt kompenzálhatja a hiteles drámaiság iránti igényt, másrészt egy zseniális műalkotás megfelelő színvonalú megszólaltatása közvetíthet valamit a dráma erejéből. Ez azonban nem elfogadható Felsenstein számára: az élmény csak a zene és az ének drámai funkciójának helyes alkalmazásával kel életre, mely funkciót a cselekmény hitelessé tételében és színpadi valóságának megteremtésében jelölte meg.³⁶ Felfogása szerint az éneklést és a színjátszást nem szabad szétválasztani egymástól, mivel az éneklés is az alakításhoz tartozik: „Az ének nem elsősorban hangtechnikai produkció, hangok előállítása, hanem emberi megnyilatkozás, mégpedig benső, lelki folyamat által létrehozott olyan megnyilatkozás, amely túllépi a beszéd határait, mert a szavakban már el nem mondhatót fejezi ki.”³⁷ Az éneklésnek ezért a cselekményből adódó emberi szituációból, pszichikai és fizikai állapotból kell kiindulnia. Felsenstein a prózai színháznak megfelelő színészi felkészültséget követelt meg az énekesektől. Annak a képességnek a meglétét, mely a szerepalakítás során bármikor létre tudja hozni magában az éneklésre készítő indulatot. Felsenstein ebben – a cselekvő ember vezetésében – látta biztosítottnak a drámai folyamat hitelességét.³⁸

A Felsenstein által létrehozott rendezői operaszínházban a zene és szöveg ellentmondásos kapcsolatát a rendezői színház kitágíthatja, elnyomhatja, eltorzíthatja és kiemelheti, a rendezői elképzelés szerint. Minden eszköze megvan hozzá, hogy megtegye, amivel nagyon szívesen él az opera-előadásokban is. Az intézményesített formában elsajátított eszközrendszer birtokában sajátos irányokat jelölhet ki a remekműveknek, azokat hozzárendelheti a saját koncepciójához. De egy ilyen vállalkozásban az opera rögzítettség nem jelenhet meg hátrányként, a rendezésnek alkalmazkodnia kell a zenei mű lehetőségeihez, mert a rögzítettség számos lehetőséget, irányt mutat. A rendezői színház és az opera arányos együttműködése a vállalkozás sikerének.³⁹ A rendezésnek a zenei mű belső dramaturgiájára érzékenynek kell lennie,⁴⁰ de ez nem zárja ki, hogy bizonyos helyzetekben akár a zenei interpretálásra vonatkozó elképzeléseket fogalmazzon meg.⁴¹

A Felsenstein-féle operajátszás virágzásnak indult, hiszen a mester legnagyobb tanítványai (Götz Friedrich, Peter Konwitschny, Harry Kupfer) képesek voltak úgy magukévá tenni a felsenstein-i szemléletet, módszertant és munkamódszert, hogy azt tovább vihessék és képviselhessék. Ennek a zenés színházi misszióknak általában azok az országok feleltek meg, melyek maguk is fejlett színházi tradíciókkal rendelkeztek.

³⁵ Uo.

³⁶ I. m., 9–10.

³⁷ I. m., 21.

³⁸ I. m., 26.

³⁹ SZÓKE CECÍLIA: Nánási Henrik: „Szerettem volna világot látni” – interjú. Lásd: http://fidelio.hu/klasszikus/2012/06/30/nanasai_henrik_szerettem_volna_vilagot_latni/. Letöltés: 2016. 03. 15. 18:11

⁴⁰ RÁCZ, 2015.

⁴¹ PONELLE, JEAN-PIERRE: „Az opera-rendező a művekben él” In: KOLTAI TAMÁS: Az Opera-per. Budapest, 1990. Szabad Tér, 133.

Ezekben a jellemzően Nyugat- és Dél-Európai országokban – Olaszországban, Franciaországban, Nagy-Britanniában –, illetőleg az Amerikai Egyesült Államokban bontakozott ki a megújított zenés színház nyújtotta interpretációs gyakorlat. Mindamellett, hogy az operajátszás terén megmutatkoznak az adott nemzet stílusát formáló ízlések és hagyományok, a rendezői opera mindenütt nagy sikerrel jelentkezett újraértelmezett előadásokkal.⁴² Ehhez hasonló jelentőségű váltást jelentett, amikor Wagner unokái a bayreuth-i hagyományokkal szakítottak, és hasonlóan egy markáns vonalat képvisel a XVI. század operáinak zeneileg és gondolatilag is egészen újszerű megközelítéseit megvalósító – a dolgozat szempontjából releváns – „barokkopera-revival”.⁴³

Vannak olyan országok is, melyekben Felsenstein-féle operajátszás nemigen tud utat törni magának. Koltai Tamás sajnálatos tényként mutat rá arra a Magyarországon jellemző – a hazai kulturális és társadalmi konvenciók által megszabott – helyzetre, melyben reménytelennek látszik a zenés színház felsenstein-i elveinek meghonosítása, az ahhoz kapcsolódó befogadói attitűd kialakítása.⁴⁴ Az elméleti szempontból is megalapozott, és „gondolatgazdagon értelmezett és stílárisan innovatív előadások” iránti immunitás a műhöz való hűségre hivatkozva ad létjogosultságot „gondolattalanul és kifejezéstelenül üres produkcióknak”.⁴⁵ A hazai körülményektől függetlenül azonban a műhöz való hűség egy adekvát problémát jelent, és „a modern operaszínházi recepció traumatikus és alighanem megválaszolhatatlan kérdései” között szerepel.⁴⁶ Ha megoldhatatlannak tűnik is, az értelmezői megközelítéseket érintő viták remélhetőleg termékenyek és jótékonyak maradnak a színpad számára. A kultúra minden területével összefüggő és minden terület által motiválható operavilág érzékenységének szintje döntő lehet a műfaj fejlődése során, a politikai, gazdasági, társadalmi keretektől való függés erősödésének ellenére.

Az operajátszás hazai körülményeire nézve biztató – noha elég specifikus – az a kezdeményezés, mely a zenei és színpadi megvalósítás tekintetében történeti forráskutatáson alapuló korhű előadások bemutatására vállalkozik. Az európai kulturális örökség kincseit a napi színházi gyakorlatban való bevezetését célul kitűző társulás nemzetközi szakmai összefogás létrehozását is szorgalmazta megalakulásakor.⁴⁷ A 2008 végén megszületett Régi Operajátszás Eszterházi Charta működésének sikerességétől függetlenül, az aláíró személyek és csatlakozó szervezetek szakmai tekintélye, elismertsége (Gustav Leonhardt, Fischer Iván; REMA – Réseau Européen de Musique Ancienne, Európai Régi Zenei Hálózat; PERSPECTIV – Historikus Színházak Európai Szövetsége; Európai Fesztiválszövetség – EFA)⁴⁸ arról tanúskodik, hogy a barokk opera interpretációjával kapcsolatos – de rendezői operaszínház kultúráján

⁴² RÁCZ, 2009.

⁴³ Uo.

⁴⁴ KOLTAI TAMÁS: Operaszínházunk zsákutcsa fejlődése. Muzsika, 2009. november lásd: http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2993. Letöltés ideje: 2016. 04. 21. 20:43

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ RÁCZ JUDIT: Malina János a korhű előadásokat szorgalmazó mozgalomról. Lásd: http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2858. Letöltés ideje: 2016. 04. 22. 15:39

⁴⁸ Uo.

kívül eső – különböző horderejű elképzelések is megfogalmazódnak, és olykor meg is valósulnak. Ezek a törekvések a kimeríthetetlen elméleti és gyakorlati apparátussal rendelkező rendezői színház mellett sokkal szűkebb keretek között érvényesülhetnek. Vannak viszont olyan vélemények, melyek a rendezői színház operajátszásban való szerepének megváltozására mutatnak rá.

A tradicionális operajátszást átalakító rendezői színházi módszerek érvényének ideiglenessége mellett érvel Friedrich, kifejtve, hogy „a mai közönség észlelési mechanizmusai és képességei, kulturális tapasztalata és felkészültsége nem teszi lehetővé, hogy magától értetődőnek tételezzük a tartalmak alapvető és előzetes megértését.”⁴⁹ Mindez új kihívásokat jelent, és újabb megoldásokat kíván meg a zenés színjátszástól, mely nem mondhat le arról, „hogyan hidat verjen a történelmi mű és befogadónak aktuális megértési horizontja között.”⁵⁰ A piaci fennmaradást tekintve az operaházak általános presztízse önmagában előnyt jelent, de a tömegeket közvetlen eszközökkel megszólítani képes médiumok művelődési és szórakozási kínálata olyan versenyhelyzetet teremt, amelyben az operaházaknak is keresni kell a nézőkhöz vezető utat, azaz a nézők operába való bevonásának lehetőségeit.⁵¹ A közönségorientált-ság szempontjából célravezető példaként lehet tekinteni a prózai színjátszás sikerrel alkalmazott megoldásaira: a technika adta lehetőségek kihasználása, virtuális terek kialakítása, a néző bevonása az előadásba, stb.⁵² A rendezői operaszínház ideiglenességének kérdésével számolva a befogadók felé közvetítendő művek között a kevésbé konkrét formát öltő témák színpadra állítása nagyobb eséllyel találkozhat az általános – Friedrich által említett – észlelési tapasztalatokkal és kulturális felkészültségekkel. A jelenkorban nem konkretizálódó,⁵³ mitologikus témájú, és univerzális kérdéseket érintő barokk operák ezért – megfelelő kezekben – mindenkor kiváló alapanyagok bizonyulhatnak a társadalom szélesebb rétegeit megszólítani igyekvő operaházak és a rendezői operaszínház számára. Ennek fényében utóbbinak a barokk operákkal való kapcsolata kiegyenlítettnek mondható. Amilyen sokat köszönhet a barokk opera a rendezői színháznak, olyan sokat köszönhet a rendezői színház is a barokk operának. A barokk opera egy megújult életet, a rendezői színház egy új élet-teret.

A *L'Orfeo* a kortárs színpadokon

A *L'Orfeo* előadások mindegyike sajátos módon dolgozza fel Monteverdi művét. Díszlet, térelrendezés, színpadi mozgás, de még a zenei anyag megszólaltatásának tekintetében is egészen egyedi *L'Orfeo*-előadásokat vittek színpadra az elmúlt évtizedekben. Ha találunk is közöttük kapcsolódási pontokat, jellemzően mégis egymástól

⁴⁹ FRIEDRICH.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ RÁCZ, 2009.

⁵² Uo.

⁵³ „Történetileg minél kevésbé konkrét egy opera, minél inkább mitologikus történetet, vagy áltörténelmi mesét dolgoz fel, annál nagyobb az esélye arra, hogy modern-posztmodern színpadon mint összművészeti alkotás jelenjék meg.” HELLER ÁGNES: Korszerű operarendezés mint összművészet és hermeneutika. Lásd: <http://www.holmi.org/2002/05/heller-agnes-korszeru-operarendezes-mint-osszmuveszet-es-hermeneutika>. Letöltés ideje: 2015. 12. 02. 22:37

távoli elképzelés alapján rendeződtek. Mindegyik egy sajátos valóságban jeleníti meg a művet, így a több száz éves remekmű újabb és újabb értelmezést nyer. Miközben mindig Orfeusz története játszódik le a szemünk előtt, minden egyéb körülmény végtelenen távol áll egymástól a különböző rendezésekben. A történet színpadra állításának scenikai értelemben vett „hogyanja” már-már épp olyan meghatározó tényezővé emelkedik az itt-és-most szempontjából, mint maga a zene. Mivel a zene megfoghatatlansága a színházban a látvány és a mozgás révén képeződik le, a rendezői színház újabb és újabb – akár végtelen számú – valósággal társíthatja a muzsikát. Tehetetlensége folytán a zenei anyag mindig az aktuális rendezés által teremtett világ megidézőjévé válik. Mindez azonban csak akkor lehet sikeres, ha az adott rendezői világ összhangot tud teremteni az általa megálmodottak és a zene – természete szerinti – megfoghatatlan világa között.

Az előadások viszonyítása

Az elemzett előadások rendkívül változatos képet mutatnak Monteverdi művének megközelítésében. Ponelle (1978, Zurich) és Deflo (2002, Barcelona) előadása egyértelműen az eredeti koncepcióhoz nyúlt vissza. Sajátos módon, de mégis hozzájuk kapcsolható Kosky 2013-as előadása (Berlin, Komische Oper), melyben egyedi történetet kreál, de azt mitológiai környezetbe helyezi, Ámort is szerepeltetve, és a zenét kivételes merészséggel kezelve. Nem közvetlenül az eredeti operához, viszont annak zenéjéhez rendkívül hatásos eszközökkel viszonyul Brown (1998, Brüsszel) és Wilson (2009, Milánó). Előbbi a zene mozgással történő megjelenítésére vállalkozott, utóbbi egy ezzel ellentétes irányban – a mozgás és a zene erőteljes kontrasztjának megteremtésével –, de mégis a zenei hatást kivételes tényezőként juttatta érvényre.

Egy másik csoportot alkotnak azok a színrevitelek, melyek Monteverdi művének felhasználásával egy önálló koncepciót valósítanak meg, de témájukat tekintve az Orfeusz-történet bizonyos aspektusaira koncentrálnak. Boyd (2014, Royal Opera House) londoni előadása a hatalmi helyzet és a hatalom érvényesítésének kérdéseivel foglalkozik, fogva tartók és fogvatartottak viszonyában kibontakozó nyomasztó hangulatú történet bemutatásával. Ronconi (1998, Firenze) az ellentétek képeit tárja a nézők elé a szerelmi összetartozás témájára fókuszálva. Kosky 2007-es munkája (Berlin, Staatsoper unter der Linden) pedig a zene hatalmának misztériumát az írott szöveg misztériumára konvertálja egy könnyed és ötletes felütésű, ám váratlan fordulatokban bővelkedő történet keretein belül. Mindezekhez képest nehezen megközelíthető előadásként értékelhető Audi *L'Orfeo*-jának világa, melyben a lehetséges vonatkoztatási pontok egymást kioltva az elbizonytalanodást alakítják ki a nézőkben.

Monteverdi művére reflektáló előadások

Az eszményi, a Monteverdi korabeli, vagy még inkább a Monteverdi korát historikusan ábrázoló XIX. századi színpad jelenik meg Deflo előadásában. Ennek eszköztára

a stilizáltsággal és típusossággal jellemezhető. Ahogy a barokk korban sem az egyediség volt jellemző egy operára, ez a sematikus közhely köszön vissza itt is. Ez azonban nem jelent hátrányt, hiszen a grandiózus díszletek és kiegyensúlyozott mozgás a tökélyre emelt színpadi szimmetriában egyesülve tükrözi vissza Monteverdi zenéjét. Ponelle előadásában már sokkal több az egyedi megoldás, noha megközelítésében itt is historikus, korhű előadásról van szó. A szereplő csoportok itt már térbelileg kevésbé elhatárolt helyeken szerepelnek, mint Deflo-nál. A barcelonai előadásban is dramaturgiai összefüggést láthatunk a nézőtér felől érkező szereplők vonatkozásában: Musica, Messaggiera, Speranza, de maga a karmester Savall is ide sorolható. A zürich-i színpadon az ezzel rokonítható elgondolás egy komplett játékkal van összekombinálva. A „külső” személyek, és vendégeik Monteverdi korának udvari előkelőségei mellett és az ő külön játékukat mutatja meg az operába ágyazottan, hiszen közülük kerülnek ki Musica, Speranza, de még Pluto és Proserpina megformálói is.

Ha Ponelle és Deflo színjátszásával nem is, de Monteverdi *L'Orfeo*-jával közvetlen összefüggésbe hozható Kosky 2013-as előadása. Akkor is, ha a zenei anyag példátlan ötletességgel és vakmerő megoldásokkal áthangszerelt változatát halljuk, és akkor is, ha egy különálló, egyedi felfogású történetet ismerhetünk meg. Mindezek mellett viszont közvetlen kapcsolatot árul el maga a helyszín az eredeti történettel. Ha van olyan díszlet, mely érzékletesen ábrázolhatná azokat a növényeket, füveket, fákat, tisztást és természeti idillt, amely Striggio szövegében van, akkor ez az. A pásztorok helyett itt szatírok kapcsolódnak a nimfákhoz, akiknek azonban az antik mitológia fényében tagadhatatlanul több közük van hozzájuk. Lényegbevágó továbbá, hogy ez a környezet, Amor kertje – akinek ebben a történetben kulcsszerep jut – összefüggésben van egy másik Orfeusz és Eurüdiké történetét feldolgozó operával, melynek Gluck volt a szerzője. Kosky rendezését minden könnyedsége, komikussága ellenére átjárja – egy báb alakjában is megtestesítve – valami ismeretlentől való félelem – ami megmagyarázhatatlanságában önmagából kiinduló –, és ami ezt a színrevitelt az eredeti tragikus kimenetelű történethez kapcsolja.

A zenei anyagra reflektáló előadások

Brown és Wilson a zenéhez fűződő viszonyukból adódóan kapcsolhatók össze *L'Orfeo*-feldolgozásaikban. Más-más – ha úgy tetszik homlokegyenesen ellentétes – indítatásból, de eredményeiket tekintve ugyanazt érték el: a zenei anyagnak a központi helyre kerülését az előadásban. Brown, amiért a zene vizuális megjelenítését valósította meg egy koreográfia alatti, de mégis a zenei elvontság és motívumrendszer magasságáig érő mozgásszínház kidolgozásával. Wilson pedig a mozgalmasságot elutasítva, a mozdulatlanságon keresztül érte el a zenei tartalom kiemelkedését, melynek köszönhetően egész más füllel fogadható be Monteverdi muzsikája, hiszen a színpadi látvánnyal egységben, mégis egy sajátos elkülönültségben, elidegenített médiumként szólal meg.

Az Orfeusz-történetre egyéni koncepcióban reflektáló előadások

Az Orfeusz-történetre építve, de a zenei anyagon túlmenően a barokk operával egyéb kapcsolatot nem mutató Boyd előadása a hatalomnak inkább zord és erőszakos arcát tárja a nézők elé, míg Roncalli az összetartozás házassággal intézményesített ünnepét láttatja. Mindkét előadásnak a koncepcióhoz szorosan kapcsolódó terei, díszletei, szereplői, mozgásai vannak. Boyd szenttelen testőrei, önelégült uralkodói, buzgó papjai, alantas rabjai épp olyan erővel jelenítik meg a rendező világát, mint Roncalli kedélyes násznépe, szembeállított házaspárjai, vagy elővonagló holt lelkei. A firenzei színpad a zenekar középre rendezésén túl is differenciált és finom eszközökkel él az ellentétek allegóriáinak ábrázolása során, amihez képest a Roundhouse tere szegényesnek, egysíkúbbnak mondható. Egyszerűségében inkább ehhez áll közelebb Kosky 2007-es berlini színpada, ami leleményes történet köré helyezi Monteverdi zenéjét. A mozgásművészeket nélkülöző előadásban meglevenedő színészi-énekesi fesztelen alkotói- és próbafolyamat a meghasonlottság drámájába fordul, ami az írott szöveg misztériumának vissza-visszatérő képei körül forog. A hatalom, az összetartozás-kötődés tükröképei, és az írás ereje témáinak mindegyike fellelhető az Orfeusz-történetben. Amennyiben a rendezés erre való tekintet nélkül alkotta meg egyéni feldolgozását, az csak még inkább igazolja az univerzális problémákat felvető legenda jelenkorban is újra-újra megnyilvánuló érvényességét.

A reflektálhatóság lehetőségeit megbontó előadás

Az előadások között, a korábbiaktól eltérő térben, időben játszódik Audi *L'Orfeo*-ja, amelynek szinte minden megfoghatósága megfoghatatlanná válik. Azt kívánja a nézőtől, hogy hagyja feloldódni a konkrét értelemkeresés kényszerítő erejét. Egy lépéssel a befogadók előtt járva fel-felmutat olyan összefüggéseket, melyek már-már összeállhatnának egy egészé, ami azonban soha nem történik meg, mert a játék mindig kikerüli ezt valamivel, s ez által önreflexív tapasztalat megélésére készíti a nézőt. Egységesség a tér és az előadók játékának irracionalitásában mutatkozik. Biblikus misztériumjátékra nyomaiban emlékeztető elemek és allegorikus megnyilvánulások alkotják a Monteverdi-zenével átszótt előadást, mely talán épp e megfoghatatlansága, és az összefüggések kereséséről való lemondás miatt izgalmas színrevitel.

Az elemzés során igazolódott, hogy az előadások a színészi játék és ábrázolás, színpadi díszlet és tér kialakításának sokféle, s igencsak eltérő lehetőségéből építkezve teremtik meg saját *L'Orfeo*-jukat anélkül, hogy annak univerzalitásáról lemondanának. Az opera összművészeti jellege, komplexitása és kulturális-társadalmi beágyazottsága magában hordozza a kisebb-nagyobb horderejű változásokra való érzékenységet, melyek a színpadon eltérő hangsúlyozottsággal jelennek meg. Az egymással kapcsolatba alig hozható színpadi világok között az eredeti műhöz, az Orfeusz-történethez és egyéni koncepciójukhoz való viszonyítás során mutatható ki összefüggés, amely arra utal, hogy a rendezői színház elveinek az operában való térnyerése hasonlóan radikális folyamatként játszódott/játszódik le, akár az opera műfajának létrejötté a maga korában.