

CSEHY ZOLTÁN

Xerxés, Ariadné, Trimalchio és a többiek

Opera és antikvitás – a kortárs rendezői és szerzői koncepciók tükrében

„Istenem, milyen kétségbeejtő,
ha valaki az antikvitáshoz vonzódik,
és modern eszméi vannak!”¹
(Jules Lemaitre)

Az alábbi eszmefuttatás és kritikai reflexiók sorából összeálló láttelelet első részét a klasszikus, „antik” tárgyú operák vitalitása képezi egyes aktuális, kortárs rendezői koncepciók (Kovalik Balázs, Alföldi Róbert, Anger Ferenc munkáinak) tükrében, a második rész pedig az antikvitás újraértelmezésére irányuló modern és kortárs szerzői elképzelésekről, mítosz- és antikvitásértelmező modellekről kísérel meg legalább részleges tipológiai vázlatot adni. Az alapkérdések az antik (vagy antik jellegű) matéria és a feldolgozás, a szövegi és zenei önazonosság, illetve az antikvitás változékony jelenidejűsége és megkövült örökkévalósága közti feszültségre, párbeszédre vonatkoznak.

Négy opera, három rendező – az „antikvitás” tünékeny mintázatai

A „klasszikus” opera, mihelyt kilép a partitúralétből és színpadi produkcióként realizálódik, önazonossága máris a stabil és a változó elemek dinamikáján alapuló párbeszéd erőtereiben rajzolódik ki. A dinamika leegyszerűsítése például a „stabil” zene és a változó képi-dramaturgiai világ együttállásában ragadható meg. Egy olyan „kontinuum” alakul ki, mely ugyan sok mindent magában foglal, mégis egyazon jelölthöz kötődik. A közismert vagy ismert előadói hagyománnyal rendelkező darab ebben a kontinuumban vagy újrateremti magát, vagy egy lehetséges alapváltozathoz (a „klasszikus”, a „hagyományos” vagy a historikus, esetleg „hiteles” változathoz) viszonyítva építi fel a saját identitását. A legszerencsésebb és legkritikább esetben viszont egy önmagában is érvényes, a hagyományfolytonosság hivatkozásrendjétől megszabaduló, az időből kiszakadó világot hoz létre, azaz a tradíció terhe mellett úgy viselkedik, mintha precedens nélküli, „kortárs” darab lenne: attól függetlenül, hogy a zene jellege, stílusa és karaktere hagyományfüggő-e. Persze, ez kissé paradox, mert valamiféle befogadói szüzességet feltételez.

A barokk operák akkumulálódó, zárt formastruktúrái számára a képi világ természetesen kortársi, ugyanakkor szimbolikus. Ha az antikvitás, az antik motívumok példájá-

¹ Vö. Paul H. LANG, *Az opera: Egy műfaj különös története*, ford. GERGELY Pál, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 332.

ra fókuszálunk, ez értelemszerű: az opera maga az antik dráma rekonstrukciójából jön létre, ugyanakkor lényegében paradox módon saját egzisztenciális beágyazódottságát leszámítva semmi köze sincs a historikus rekonstrukcióhoz. Ez a születési rendellenesség eredményezi azt a termékeny diszkrepanciát, mely matéria és annak megformálása között kialakul. Egy-egy mítosz vagy antik alapszöveg fetisizáló újrajátszását nem követheti autentikus, korhű „antik” zene, a transzcendens világkép a keresztény allegorizálás technikáinak rendelődik alá, miközben az előadói jelenlét szükségszerűen az előadás pillanatához tapad. Méghozzá úgy, hogy azt a látszatot keltheti, mintha számot vetne a maga előítéletességével, miközben végtelenül természetesnek kezeli saját ünnepi reprezentációját. Arról nem szólva, hogy a barokk mű előadása a legtöbbször nem historikus, hanem zsigerileg feldolgozás jellegű, részint mert a „Händel-féle barokk opera legalább olyan kötött műfaj volt, mint később a szonáta vagy a cowboyfilmek”, és „a kitűnő zene sem kárpótol a cikornyás, dagályos librettóért”.² Felfogható mindez a rekonstrukciós igény ma már inkább bizarrnak látszó kisiklásaként is, de talán sokkal inkább arról van szó, hogy az individuális és a kollektív formák sémarendszere által kialakul egy olyan gondolati-művészi keretstruktúra, mely az elbeszélhetőség egy otthonos, öngerjesztő, korábban soha nem látott-hallott válfaját hozza létre.

A kortárs operarendezés egy jelentős vonulata pontosan ismeri ennek a törésnek a poétikai jelentőségét: a hagyomány nem muzeális létre kárhóztatott kegytárgy, hanem folyamatos jelenné tehető, diszkurzív terep. Ugyanakkor ez a barokk formanyelv már viszonyított otthonossággá válik: egyszerre időtlen modell és a befogadói tudatban megképződő történelmi viszonyítási pont. Ragyogóan látszik ez például Kovalik Balázs *Xerxész*-értelmezésének effektusaiban.

„Milyen nyálás egy történet!” – jellemzi Elviro, Arsamenés szolgája Händel *Xerxész* című operájának cselekményét, miután számos félreértés és intrika után a szerelmesek végre egymáséi lehetnek. A reflektáltság sokszoros, egymásról minduntalan lecsúszó, mégis egymás térfogatához illeszkedő héjrendszert képez: az opera története barokk módra antik és allegorikus értelemben „jelenkori”, a cselekmény ugyanakkor a jelenkorban dívó szappanoperák intrikus-szövevényes, minimál-lélektani és vegetatív sémaít is megidézi, s az allegorikus jelentés helyébe a referenciális jelentésképzés kerül. Ehhez azt is tudni kell, hogy Kovalik felfogásában a *Xerxész* egyértelműen vígopera (Batta András például az *opera seria* műfajába sorolja – a zeneszerző maga a *dramma per musica* terminust használja)³ – és minden látszat ellenére ez nem könnyítés. A barokk reprezentáló stílus grandiózus jellege épp ezért jótékony, színpompás humorban oldódik fel, és a komikum „szokatlan” jelenlétének hagyományos dilemmája is értelmét veszti. Xerxész, a perzsa uralkodó egy platánfába (saját falloszába) szerelmes, mely egy sztrádahíd pereménél áll (amíg ki nem dönti egy karambol). Romilda megjelenése vi-

² Harold C. SCHONBERG, *A nagy zeneszerzők élete*, ford. SZILÁGYI Mihály, SZABÓ Mária, Gy. HORVÁTH László, Bp., Európa, 2006, 51, 54–55.

³ *Opera: Zeneszerzők, művek, előadóművészek*, szerk. BATA András, Bp., Vince, 2006, 212.

szont ezt az érzést teljes egészében áttranszformálja, csakhogy Romilda Xerxés öccsét, Arsamenést szereti. Amastris hercegnő pedig Xerxés jegyese, aki elkeseredésében valószínűs áruhás katonahérosszá válik, s rangrejtve követi az egyre nagyobb zsarnokká váló uralkodót. A nemekkel és a nemi szerepekkel való játék egyébként a darab egyik vezérmotívuma.

Kovalik figurái első ránézésre játékfigurákra emlékeztetnek a leginkább: a mai Iránba helyezett cselekmény résztvevői mintha játékautókon, játékrepülőkön, játékanyahajókon közlekednének, s a figurák, különösen a zsarnok környezetének tagjai az ólomkatonák világát idézik meg. Mintha az opera „gyerekkorában” járnánk. A játék lényege a taktika, az intrika pedig lelki hadviselésként e hadmozdulatok tükörképe. És, ahogy maga a rendező nyilatkozta: a képregények világa, akárcsak a képekre tagolt egységekkel dolgozó revüszínház is releváns értelmezői terepnek mutatkozik.⁴ A rendkívül látványos színpadképek, szokatlan tánc, illetve balett-megnyilvánulások a játékoságot a végletekig fokozzák: az eljátszott háborúk drasztikuma azonban a komikum kellős közepén is drasztikum marad, a groteszkben pedig a nevetséges rovására felerősödik a meghökkentés. Amikor a száműzött Arsamenést egy kukába zárva távolítják el, nem pusztán a komikum vulgáris mivolta vált ki nevetést, hanem megfog a döbbenet is: az ilyen megalázó jelenetek világunkban mindennaposak, a lét, a feleslegessé vált vagy terhünkre lévő személy a zsarnok (a hatalommal bíró személy, az állam stb.) szemében nem több mint egy darab szemét. Ez a vulgáris metafora zseniális: esztétikai és ízlésbeli tiltakozást vált ki, mégis hatékony. Egészen rendkívüli tapasztalat ugyanis, hogy a fájdalom vagy vágy örvényszerű kavargását még a hozzárendelt komikus effektus sem képes maradandóan enyhíteni, s ez a zenei makacsság minden ellehetetlenítő körülmény közt is megóvjá a maga szépségét. És ez az a metszéspont is, amikor világossá válik, hogy a képi világ, a rendezés stb. nem a zene vagy a hagyomány ellenében dolgozik, hanem éppenséggel érte, annak vitalitásáért.

A barokk „antikvitas” cselekményének vagy (fogalmazzunk szándékosan leegyszerűsítve) tartalmi megjeleníthetőségének lehetőségei arra vannak ítélve, hogy a műfaji elbizonytalanítás keretei között bontakozzanak ki: a tragikum vagy a heroizmus pedig a túlzásretorika gesztusrendszerében kap némi érvényesülési terepet. A zene olykor önjáró, olykor kontrasztív, s csak minimális esetben aláfestő. De mi a helyzet egy „vérbeli” „antik” „barokk” tragédiával?

„Sötét szégyennel vallom titkom: kényszerítve / és kedvem ellen szolgállok csupán istennő, életmentőm!” – szavalja Goethe *Iphigenia Taurisban* című drámájában az ide-

⁴ A mű „cselekménye operetti, nem törekszik mélyfilozófiai igazságok megfogalmazására. Händel szórakoztatni akarta a londoni közönséget, de nem olcsó banalitásokkal: ezúttal is az életről mesél, ezúttal is meglehetősen szatirikusan. Ezt a szálát akartuk felerősíteni, méghozzá a képregények meseszerűen szurreális világát megidézve”. KOVALIK Balázs, „A Xerxes remek darab”

http://fidelio.hu/zenes_szinhaz/opera_magazin/kovalik_balazs_a_xerxes_remek_darab (Letöltés ideje: 2015. március 11.).

gen földön papnóként szolgáló főhős. ⁵ Gluck operájának is legelementárisabb kérdése ez az ambivalencia: az idegenség folytonos, sorsszerű érzete és a sorstól való szabadulás paradox lehetetlensége. A rendszerint színpad mögötti viharzaj-effektusok nyílt színi paródiájával induló budapesti előadás, az *Íphigeneia Tauriszbán*, Alföldi Róbert rendezésében, fokozatosan válik lélektani drámává, melyet a későbbi humoros gesztusok sem képesek megkérdőjelezni vagy kikezdeni. A taurisi partra sodródott görög hajó vezéreit elfogják a szkíták: a tömeg játszik velük, megalázza és vérrel keni be őket, a lelki terror és a másság üldözése azonban nem válhat mártíriummá, épp a felhergelt közösségi ösztöneláradás iszonyatán van a lényeg. A perverz élvezeten, mely valamiféle isteni igazság jegyében bélyegzi perverznek az áldozatnak szánt idegent. Az áldozatot csak Diana papnője, Íphigeneia végezheti el a zsarnok parancsára. „A vér elmos minden vétket” – hangzik az operában. Az emberi vérszomj könnyűszerrel kiváltható mechanizmus: többek közt ennek a tébolyító folyamatnak az analízise miatt is feledhetetlen Alföldi legújabb operarendezése. A belső viharok és a rémálmok látomásai, illetve fúriái a taurisi valóság geometriai párhuzamai lesznek. Az elképzelt halálban egyesülő barátság eszménye Pyladés és Orestés számára abszurd módon maga lesz a legnagyobb boldogság. A boldogság tragikus szépsége a nyers megpróbáltatások „viharain” átvergődve mutatja föl valódi értékeit.

Gluck e viszony zenei ábrázolásában felülmúlhatatlan. A papnők, illetve a fúriák összemosódó karaktere, Orestés és Pyladés összekeverése a megafonnal megjelenő istennő által világosan jelzik a szerepek és érzelmek képlekenységét. Alföldi nem tudja elszakítani a zenei pátoszt a transzcendenciától: a kísérlet kudarcát maga is örömmel ismeri el, amikor a fantasztikus erejű finálé tisztító ereje uralkodik el a vérrel mocskolt, zsarnoktól szabadult tájon. Íphigeneia aulisi feláldozása után Diana a lány testét egy szarvassal helyettesítette a máglyán: ez az emlék világossá teszi a zsarnoki logika hiteltelenségét és leleplezi agressziójának önkényességét, miszerint „az istenek vért akarnak”. Az istenek nem akarnak vért. Vért az emberek akarnak. A hol színházi ügyelőkre, hol kellékesekre emlékeztető három hölgy (a párkák, sőt fúriák bizarr reinkarnációi?) időnként úgy kezeli a színpadot, mintha engedetlenebb vagy értetlenebb közönséggel lenne dolga.

A mítosztól és az érzelmi intenzitástól, melyet a darab kezdettől magas izzásfokon tart, nem lehet ilyen könnyen megszabadulni. A sorsanalógiák vagy a sorsanalógia-képzetek dinamikája hasonlóan jól kiaknázható lehetőségeket kínál: a látomásos rémálomból felriadó Orestés, amikor szembesül fel nem ismert testvérével, Íphigeneiával, anyjukra, a férjgyilkos Klytaimnéstrára „ismer” benne, akit viszont ő maga ölt meg. Íphigeneia Orestést látja az idegenben: és nem téved. A szereplők egymás tükreiként működnek: kiemelt szerep hárul az árnyakra, az árnyjátéokra, illetve a fekete-fehér effektusokra, öltözékekre, a test felfedésére, elrejtésére, a vérrel mocskolásra és a vér eltávolítására. Az egyszerű, purista, geometrikus struktúrák szépséges aránytana külön bekezdést érdemelne. Ráadásul Gluck zenéje, melyet Richard Strauss 1890-ben

⁵ Johann Wolfgang GOETHE, *Iphigenia Taurisban*, ford. BABITS Mihály, Bp., Franklin, 1949, 9.

kissé wagneresen dolgozott át, ezt ragyogóan szabályos mintázatokká fejleszti.⁶ Alföldi mintha a ház klasszikus Wagner-értelmezéseire is rájátszana: az elvonulási tabló képe vagy az isteni megjelenés vakító fényei (szemben Siegfried halálának sötétségével) mintha ezt is jeleznék. Strauss radikálisan beavatkozott a fináléba: Orestés szép áriáját például varázslatos tercetté írta. A zene folyásának tiszta áradását geometrikus egyszerűségű képi világgal és gesztusrendszerrel, az érzékelés és észlelés finommechanizmusainak apró elemeivel kiemelő rendezés valóban friss vért pumpált egy ernyedni látszó testbe.

Az utolsó romantikus, Richard Strauss a rendszerváltás előtti időszakban nem volt mértéktelenül elkényeztetve a magyar operaszínpadokon, viszont ha az utóbbi húsz év történéseit nézzük, alaposan megváltozott a helyzet: ma épp Strauss az egyik legjátszottabb operaszerző Magyarországon. Strauss önmagát „görög németként” definiálta. Sőt, azt merte állítani, hogy aki megspórolja a görög–latin kultúrában való elmélyedést, az csak másodrendű európai polgár lehet. Inspiráló eklektikája, humora, a posztmodern ízlésnek oly kedves játékkedve és allúziótechnikája, dallamainak és zenekari hangszíneinek varázslatai, egyszerre bölcselkedő és „alantas” tréfákba bocsátkozó szövegei, ha akarom, konzervatív, ha akarom, úttörően modern érzésvilágának plasztikussága, mind mellette szólnak. Strauss egyszerre áll a hagyomány lerombolásának és a hagyomány újratemtésének szolgálatában. Boyden idézi Romain Rolland egyik meglepő, mégis sok szempontból találó mondatát: „Strauss shakespeare-i barbár; művészete áradó, egyidejűleg terem aranyat, homokot, követ és szemetet; ízlése szinte semmi, érzelmeinek hevessége már-már az örülettel határos.”⁷ Ez a „shakespeare-i” barbárság Strauss antikvitásértelmezésének is fontos epicentruma lehetne.

Kovalik Balázs nagyszerű, letisztult *Elektra*-rendezését, mely 2007-től a Strauss-operajátszás mérföldkövének számít, a Richard Strauss tiszteletére rendezett fesztiválra felújították: a fekete-fehér, az erő és a gyöngédség szinte kiismerhetetlen konfliktusára épülő tragédia zenei értelemben is a legfeszesebb, legkoherensebb Strauss-opera. Kovalik a hatalom mindenkori arroganciája elleni, eksztatikussá fokozódó gyűlöletet elemzi, mely legalább annyira démonivá válik, mint maga a kérlelhetetlen, véres kezű hatalom, amit vélhetőleg – az igazi vagy csak egy álidentitású kalandor – Orestés „puccsa” is gyakorolni óhajt. A medence, a víz sokértelműsége a jelentéstulajdonítási játékkeret szélesre nyitja: Agamemnón megölésének helyszíne (fürdőház) hangsúlyozottan szimbolikus tér lesz. A megtisztulás vágya, a tisztaság igénye és hivalkodó hangsúlyozása egyaránt alárendelődik az én egoista kiterjesztésének. A végzet-tragédia igazi tragikuma a (szinte hisztérikusan) túljátszott szerepek fokozatosan kialakuló, perverz kényelmének csúcspontján következik be, mégpedig a feloldódás váratlan elmaradásában. És itt a rendező sikeresen „mond ellent” a zenének: mintegy

⁶ A fesztivál 2014. május 25-től június 11-ig tartott. Az itt bemutatott Strauss-operaértelmezések e fesztivál előadásain alapulnak.

⁷ Matthew BOYDEN, *Richard Strauss*, ford. BORBÁS Mária, Bp., Európa, 2004, 248.

a feloldhatatlanság konfliktusát testálva ránk. A tér és a test metaforarendszerének másodlagos, de fontos velejárója a „medence” kettős értelme. A magzatvíz és a halál világa, az anya és az anyag viszonya, a beszennyezett és a megtisztult vagy meddővé tett agyék, a ‘ne ölj’ és a ‘ne paráználkodj’ imperatívuszainak tere így közös nevezőre jut, s e szimbolikus összefüggésrendszer mintegy modellálja Strauss művének intencióit. Csakhogy a megtorlás teatrális és eltűzött vágya ugyancsak hybrisbe torkoll, és ismételten magát az agressziót segíti hatalomra.

A másik „antikos” Strauss-felújítás az *Ariadné Naxoszbán* című opera volt, mely Anger Ferenc ötletekben gazdag rendezésében került ismét színpadra. Batta András szerint a mű „színpadi potpourri Hofmannstahl módra”,⁸ Lang szerint a librettó túl van zsúfolva klasszikus műveltséganyaggal, a darab pedig, mivel „elmerül az arisztokratikus tartózkodás negatív élményanyagában”, éppen maga elől az élet elől tér ki.⁹ Anger azonban kiismerve a darab „gyöngéit” és erényeit az érzelmek érzetét és valóságát állította konfliktusba, s a teatralitás, a szexualitás, a szerepartikulációk és a metapoétikus gesztusok kavalkádjában szinte patikamérlegen dekázta ki a komédiában rejlő tragédia és a tragédiában rejlő komédia súlyát. Rendezésének egyik legelementárisabb vonása a retorikus sémák materializálódásán alapult: a metafora vagy az elhangzó, vagy a felmerülő beszédfordulat anyagának, háttérmintázatainak előtérbe kerülése volt. Így válhatott például a könyv, a partitúra teste gyilkosság áldozatává: a muzeális létbe kényszerített, tárlóba helyezett „test” megölése egyszersmind annak kiszabadítása is, hiszen az üveg áttörése szellemi defloráció is. A zene fiziológiai kérdéssé válik: az anyagiság, a matéria kerül előtérbe, miközben az ideák humanizálódásának elviselhetetlensége hat át minden egyes gesztust. Az a schilleri fogantatású modell, mely az elégikust, az idillit és az ódait elkülöníti, a gyakorlatban azonnal érvényét veszti. Az elégikus Ariadné (aki alul marad a kis híján, legalább illuzórikusan elérhető ideával szemben), az idilli Zerbinetta (aki képes összebékíteni a valóságot és az „ideát”) és az ódai zeneszerző (aki számára az idea megközelíthetetlen csúcs marad) hármassága fokozatosan érvényét veszti, és a profilok menthetetlenül beszennyeződnek. Ami marad, az az esztétikailag fenntartható létezés lehetséges mámora, melynek kialakításában az opera műfaja amúgy is élen jár. Vissza a fenntarthatatlan sémába, vissza a tárlóba, a partitúrába. Az érzelmi konstellációk instabilak, de legalább következetesen modellálhatók. Az átjárás a tragikus és a komikus, az operaklisék és azok lebonthatósága, sőt a magasztos és obszcén, a férfias és nőies, a triviális és az intellektuális, a testi és a tárgyi matéria közt elkerülhetetlen. Különösen erőteljessé válik az erotika szerepe, amely azonban az egzisztenciális létszorongatottság menekülési útvonala lesz. Mindez összhangba kerül az antik költői erotikafelfogás azon dimenzióival, melyek az örökkévalóság illúziójának érzete révén a halálfélelem ellenszerként értelmezik a testi beteljesülést. A darabban felhasznált bábuk szerepe a test és a bábu

⁸ *Opera, i. m.*, 607.

⁹ *LANG, i. m.*, 339.

közti viszonyt is modellálja: vajon ki a bábu és ki a „test”? A megelevenedés és az „elbábosodás” ironikusan és a fétis felől nézve a kulturális emlékezet mechanizmusait is leképezi. A behúzhatatlan, illetve megelevenedő függöny, valamint a függöny által „széttépett” emberi test egyrészt a környezet kiszámíthatatlan reakcióit példázhatja, másrészt a folytonos hiányból fakadó, létállapottá váló (referenciális és szerepjátékbeli) hasadság jelenlétére figyelmeztet.

A „fekete” háttér munkások feltűnően szépek a szereplőkhöz (és a bábukhoz) képest. Minden átalakulás háttérben tehát a „szépség” munkál, a világ észrevétlen vagy mechanikus átrendezése ebben az operában látványosan esztétikai alapú. A valódi szépség a darabon kívülre kerül, miközben szervezi, regulálja azt. Az elrendezés bizonyos anyagmennyiséget feltételez: a halmozás, a *congeries* barokkos alakzata jelentős szerephez is jut. A statiszták sora az átrendeződést, a megkoreografált létezés, a férfiak sora Zerbinetta életében a vitális, vegetatív és az epizodikus létezés, a nudisták sora Naxoson a pusztán testi, személyiség nélküli, helyettesíthető tucattermékként felfogott látványmatérián alapuló, redukált létezés, a komédiások sora, illetve a „kiteregetett szennyes” megjelenített metaforikus képe a stilizált és az önmaga stilizáltságával szembesített létezés jelképezi. A redukált léttől való rettegés uralja a darabot, maga a hiány szorítása. A mítosz „komolysága” nem létezik többé, mert nincs tiszta formája és kanonizált nyelve, melyen elbeszélhető. Egy hatalmas polip, azaz saját nemi szerve fogságában gubbasztó Ariadné, aki nem tudta megtartani a vonat formájában az égből érkező fallosz-Théseust, sem a metaforikus, sem a vegetatív szimbolikára redukált létezésben nem jár sikerrel. A fallosz elrejtettsége és feltárulkozása vagy hiánya a játék potenciájának ingadozása mellett a testtől való félelemnek és a test érzékiségének a terepét is megnyitja. A zeneszerző(nő) sliccéből előkerülő színházi maszkok az arc defigurálását (és hiányát) is előrevetítik. A szereplő és a mögöttes vágy újabb küzdőtere a *theophaneia*, melynek során egy androgün karakterű Bacchus érkezik a földi világba, majd miután a sziklasziget kizöldell, egy hatalmas kaszálógépet aratja le magát az átöröklődni, az isteni vel vegyülni vágyó létezés.

Mind a négy fenti példa más és más rendezői koncepciót követ, de sok mindenben egyezik. A *Xerxész* a tér- és környezetkomponens aktualizálása mellett a túlzás gesztusa felől és az önreflexió irányából közelít az „antik hagyományhoz”, az *Íphigeneia* a geometrikusság rituális rendje felől fogalmazza meg kérdésselvetéseit. Az *Elektra* a metaforikus láttatás sugalmazó technikáit alkalmazza, az *Ariadné* pedig (színekdochikusan más Strauss-darabokat is megidézve) játékos metapoétikussága miatt különleges, mely nem pusztán a műfajt magát problematizálja, hanem a létezés retorikus csapdáit és a létstilizálás kényelmét és buktatóit, a mindenkori szerepjátszás és identitás ambivalenciáit is kiemeli. Ami közös, hogy hol intenzívebben, hol burkoltabban eleven a jelenre reflektáló attitűd, a muzeális szemlélettől való elhatárolódás, a színházi, operai gesztusrendszer mechanizmusaira való rájátszás, illetve a mű önmagán túlrá terjedő kisugárzásának vagy értelmezhetőségének érezhető felerősítése.

Kortárs antik, antik kortárs – (poszt)modern operák antikvitásképe

„Lassanként az is világossá vált számomra, hogy nem követhetem továbbra is a nem fogalmi szövegek elképzelését – ezt a fajta szövegkompozíciót túlságosan is elhasználtam a hatvanas években. Nemcsak hogy világosan érthető cselekményre volt szükségem, de egy szintén világosan érthető, énekelt és beszélt szövegre is: az anti-operából lassanként anti-anti-opera lett, vagyis – egy másik szinten – ismét opera”¹⁰ – írja Ligeti György, miután „feladta”, hogy megírja *Oidipusz* címmel tervezett operáját és hozzálátott a *Le Grand Macabre* (A Nagy Kaszás) megkomponálásához. Az opera–antiopera fogalompár világosan jelzi azt a termékeny bizonytalanságot, mely az új utakat kereső műfaj permanens vitalitását és bámulatos elasztikusságát jellemzi. A modern és (poszt) modern opera viszonylag rendszeresen fordul az antikvitás szövegeihez, illetve mítoszaihoz, az ilyen művek pusztá felsorolása is oldalakat tenne ki. Ez az odafordulás hol szélsőségesen operai, hol egyenesen antioperai módon viszonyul a forráshoz, a kiinduló bázishoz, de érzékeny átmenetek is vannak. Az alábbiakban mindössze néhány jellegzetes anyaghasznosítási módozatra szeretném felhívni a figyelmet.

1. „Rekonstrukciós” kísérletek – az „igazi” antikvitás

Melis László *Bakkhánsnők* című operája az operatörténet egyik legrendkívülibb darabja:¹¹ egy antik tragédia rekonstrukciójára tesz szerencsés kísérletet. Az énekelt tragédia hipotézise egyenesen feltételezi is a rituális-archaikus jelleg felerősödését. Az antik zeneelmélet és az ógörög hangsorok, a görög kromatika világának megidézése nyomán kialakított zenei nyelv mégsem elsősorban rekonstrukciós kísérlet, hanem egy ritualizált oratóriumra emlékeztető, szakrális cselekménysorként elgondolt, vérbeli kortárs darab (egzotikusnak induló és egyre otthonosabbá váló) töltetévé válik. A monotonitásból adódó rítus, a trimeterek sorjázása egy szinte dermesztően kiismerhetetlen misztika irányába mozdul el, egy elsüllyedt világ képzetét kelti. A zene itt azt a látszatot erősíti, hogy elsősorban kiszolgál, ám valójában szuggerál és megbűvöl, a rítus részévé tesz, azaz beavat. A hatszólamú kar funkciója különösen kiemelkedő. E „mágikus” varázsnak köszönhetően Melis műve egyaránt rokonítható a minimalizmus néhány alkotásával (pl. Glass vagy Andriessen egyes műveivel), illetve a rituális színház jegyeit magán viselő (zömmel avantgárd) beavatási darabokkal. Csakhogy itt a drámai szituáció is legalább annyira kiélezett. Az ógörög nyelv és zene hangzsvilágáról számos elmélet ismert, a gyakorlati oldal azonban mindmáig bizonytalan: Melis a maga elképzeléseit képes a hitelesség illúzióját keltve megvalósítani. A statikusság, a szoborszerűség nem steril, letisztult világképet sugall, épp ellenkezőleg: egy félelmet keltő, kiismerhetetlen rituális rendet alakít ki, mely mozgósítja az idegenség- és az otthonosságérzet dinamikáját. Az ógörög nyelv és versmérték szinte az ismerősség

¹⁰ LIGETI György *Válogatott írásai*, ford. KERÉKFI Márton, Bp., Rózsavölgyi, 2010, 415.

¹¹ Az operát 2013. október 22-én mutatták be Budapesten a MŰPA-ban.

„zenei” biztonságát képviseli a drámai történet elbeszélés viszonylatában szemben: maga lesz a létező és a teremtő rend.

Dionysos isteni természetének felismerése egy lehetséges paradigmaváltás analízisét is felkínálja: de az opera a tudat (konkrét és metaforikus) módosulásának erkölcsi és lélektani következményeiről is elgondolkodtat. A darab előzményeként tartjuk számon Melis 2010-ben bemutatott *Dionysia* című művét, illetve az *Íphigeneia Aulisban* című Euripidés-darab 1998-as, Radnóti Színházbeli bemutatójának ógörög kardalait. Noha a tragédia modern feldolgozásai – itt Ghedini, Hans Werner Henze, Daniel Börtz, illetve Colin Thomas műveire gondolok – mind rájátszanak a rituális gesztusokként felfogható színház hagyományaira, ezek egyike se kísérletezett a rekonstrukciós igény ilyen fokával, illetve az összöveg eredendő zeneiségének kiaknázásával. A kísérlet előzménye Carl Orff „kommentáló” zenepoétikája, mely e tekintetben Aischylos ógörög szövegére írt *Prometheus*-ban csúcspontot ki (1968),¹² s a Hölderlin-féle Sophoklész-fordítást szinte szó szerint megzenésítő *Antigona*-val (1949) indul.¹³ E típusban a drámai össtruktúra teljesen azonos lesz az operastruktúrával. A szöveg és a tragédia primátusa így evidens hordozóvá válik, a zene pedig kommentár jelleget kap: maga a zeneszerző is inkább megzenésítésről, mint operáról beszél. Ez az antiromantikus gesztus ridegebb valósággá dermeszti a leegyszerűsített, archaikus képzeteket keltő zenét is: a művet a statikusságában is emotív, rituálissá fokozott deklamáló stílus (a Sprechgesanghoz hasonlítható ún. Singstimmen-technika), illetve egyfajta minimalizmus jellemzi, az ének is sokszor *a capella* szólal meg.

2. A megragadhatatlan antikvitás – a mítosz mint a változatok összjátéka

A mítosz variánsokban létező és lélegző tudattartalom, mely különféle narratív és rituális tartalmak elegyeként gondolható el. Egyes modern, illetve kortárs operákban ez a variációs gondolkodás párhuzamos, egymást kisebb-nagyobb mértékben befolyásoló narratívák szövedékeként jelenik meg. Sylvano Bussotti *Phaedra* című, 1988-ban bemutatott darabja három idősíkon meséli el a közismert antik történetet: ez a hármasság három zenei világ megidézését is maga után vonja, és a kabaré, illetve a nagyopera tereiben bontja ki a narrációt.¹⁴ Euripidész, Racine és a jelen *Phaedra*-értelmezése különösen értékes egybejátszást eredményezett: a mítoszerőtelmezés árnyalatainak sokaságát vetítette egymásra, és noha látszatra „elszigetelte” az eseményeket és határozottan tűnő időkeretbe és elbeszélői tónusba illesztette azokat, a párbeszéd a zenei nyelvezetnek köszönhetően időtlenül egységesülő diskurzussá alakul. Az első felvonás a klasszikus görög variáns „újramondása”, a második színhelye Párizs, ahol 1677-ben Jean Racine francia drámaíró bemutatta *Phaedra* című tragédiáját. Az időfaktor megváltozása a történetértelmezés finommechanikájára is óriási hatással

¹² Carl ORFF, *Prometheus*, Arts Archives, 2005 (43007-2).

¹³ Carl ORFF, *Antigona*, Deutsche Grammophon, 1961 (437721-2).

¹⁴ Raymond FEARN, *Italian Opera Since 1945*, Amsterdam, OPA, 1997, 161–165.

van. A harmadik felvonás helyszíne ugyancsak Párizs, de immár az 1930-as években. Enone és Fedra egy lepukkant bárban időzik, stricik, kurvák és transzvesztiták között. Fedra hosszas gyötrődés és lelki válság után bevallja vétkét, és megmérgezi magát, Enone szintén öngyilkosságot követ el: nem bírja elviselni a cinkos szerepét. Párizs fölött megvirrad, és lassan felkel a nap. Az első felvonás végén olyannyira vágyott, a halálos vágyat jelképező naplemente teátrálisan a harmadik felvonás záró képében megjelenített napfelkeltében oldódik fel.

A *Le Racine (Pianobar for Phaedra)* című korábbi, 1980-ban a Piccola Scalában bemutatott „egysíkúbb” opera átdolgozásaként induló művön Bussotti kilenc évig dolgozott.¹⁵ Bussotti egyszerre archaizál és modernizál: a hagyományt nem időben folyó kontinuumként képzeli el, hanem a jelen kulturális tapasztalataként. Phaedra jelleme ragyogóan kiteljesedik, Hyppolitus ambivalens szexualitását (e témakör Bussotti művészetében kiemelt fontosságú) a zene felfokozott érzékisége jeleníti meg.

Harrison Birtwistle sem az egységes, koncentrált történetmesélés híve, hanem a variánsoké. Minden történet számtalan módon mesélhető el, s még ha mítosszá is válik, akkor is csak a magva tartalmazza az „igazságot”. *The Mask of Orpheus* című,¹⁶ 1986-ban bemutatott operája Orpheus híres történetét, Vergilius *Georgica* és Ovidius *Átváltozások* című művét alapul véve mondja el, de ott van a későbbi hagyomány is: Monteverdi, Peri, Haydn, Offenbach, Pontano, Cocteau vagy Buzzati értelmezése éppúgy, mint a mitográfia mindenkori tanúságtétele. Orpheus három alakban jelenik meg, az ember, a hős és a mítosz megszemélyesítőjeként, s három alakot is ölt: egy énekes, egy táncos és egy pantomimművész viszi színre.¹⁷ A rituálék is három témában zajlanak le: esküvő, temetés, áldozatbemutató. Orpheus énje valósággal disszeminálódik a mítoszok orgiájában. Birtwistle koncentrikus köröket képez a mítosz magva köré, sokdimenziós elbeszélői struktúrát alakít ki, mely páratlanul sokféle zenei hatásokkal ötvöződik. A történet számos művészi értelmezése található a darabban, s ami még izgalmasabb, az együtthatásból újabbak is keletkeznek. Az élőzene mellett Birtwistle kis mértékben ugyan, de magnószalagokat és egyéb elektronikusan előre elkészített alapanyagokat is alkalmaz, Apolló hangját például egy elektronikusan kiképzett iszonyú bőffenészerű hang jeleníti meg, vagy hetven alkalommal.

A Sprechgesang és a tradicionális dalközpontos éneklés sajátos szintézisét megteremtő zeneszerző ragyogó frissességgel tudja uralni a monumentalitás tereit, s megteremtette minden idők egyik legjelentősebb és legproduktívabb színpadi alkotását. Az első felvonás itt is a klasszikus sémák mentén halad, majd a másodikban egy álomutazás következik: Orpheus, egy teljesen átlagos férfi. Azt álmodja, hogy Orpheus, a hős leszáll az Alvilágba, áthalad élet és halál tizenhét árkádjára alatt, melyek szimbolikus

¹⁵ Vittoria CRESPI MORBIO, *Bussotti alla Scala*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011.

¹⁶ Harrison BIRTWISTLE, *The Mask of Orpheus*, NMC, a felvétel 1996-ban készült.

¹⁷ David BEARD, *Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre*, New York, Cambridge University Press, 2012, 79–158.

neveket viselnek (pl. a Halál Árkádja, a Szárnyak Árkádja, a Félelem Árkádja stb.). Azt hiszi, Eurydice követi őt a háta mögött, de valójában Proserpina űz vele gonosz játékot. Megpróbálja újra előhozni az eloszlott lányt, de sikertelenül tér vissza, és bánatában felköti magát. A férfi azonban váratlanul felriad álmából, s tudatosítja, hogy nincs mód visszahozni a létbe imádottját, Eurydicét. A harmadik felvonás összegző és tablószerű: a mítosz több változatát látjuk megelevenedni, az egyik végén mindkét szerelmes meghal. Orpheus, a Mítosz kerül előtérbe, és fokozatosan eltörpíti Orpheust, az Embert és Orpheust, a Hóst. Zeus villáma megöli Orpheust, a Mítoszt, mert isteni titkokat fecsegett ki: testét a bakkhánsnők szaggatják darabokra, csupán a feje marad meg, mely jóshangon képes továbbra is kommunikálni, de végül Apollo azt is elhallgattatja.

3. A mítosz mint a ritualizálás, a rituális gesztus hordozója

A rituális színházként felfogott opera hatalmas karriert futott be, kivált annak avantgárd válfaja, mely az egzotikus, kiismerhetetlen, megmagyarázhatatlan, pszichologizáló rítusteremtésen alapszik. A mű felfokozott idegensége behatolás egy valamilyen fokon transzcendens univerzumba, a műélvezet tétje pedig a premisszákhöz való belső viszony kialakíthatóságának intenzitása. A rituális gesztus szinte minden antik tárgyú opera sajátja, hiszen az antik dráma ősmintázataiban őrzi a szertartásosság és a szakralitás génállományát. Ebbe a kategóriába olyan operákat sorolnák, melyek a narráció rekonstruálhatósága helyett egy-egy gesztusra, rítusra vagy szertartásra fókuszálnak, illetve ezekre emlékeztető struktúrákat működtetnek. Vagy feltételezik a történet ismeretét, s a hozzá fűződő evidens viszonyt szólaltatják meg, vagy nem is törekszenek a mítosz világos körvonalainak megragadására, csupán az idegenség és az otthonosság ellentétére alapozott hangulatot érzékeltetik. Hatványozottan jellemzi e műveket a keleti (japán, kínai) színházkultúra ihlető hatása. A traumaoperák, tudatoperák is ide sorolhatóak, melyek magánrítusok és lélektani kivetülések mintázataira kopírozzák rá a potenciális antik lét- vagy megjelenítési sémát, vagy a távlatos mitológiai „jelentést”.

James Dillon operája, a *Philomela* 2004-ben került színre.¹⁸ A szöveggönyv Ovidius *Átváltozások* című művének részlete nyomán, illetve Sophoklés, Thalés, Eva Hesse és R. Buckminster Fuller szövegeinek felhasználásával készült. A csak nyomokból és külső kontextusok allúziós játékból kibomló cselekmény a mitológiai időkben játszódik. Philomelát, Procne testvérét megerőszakolja sógora, Tereus, és hogy a gyalázatos tett ki ne tudódjon, kivágja a nyelvét. Miután Philomela képtelen elmesélni a történeteket, más eszközökkel kénytelen tudatni, mi történt vele: egy szőnyegbe szövö bele iszonyatos sérelmét. A két testvér, Philomela és Procne kegyetlen bosszút tervel ki: lemészárolják Ityst, Tereus fiát, és tetemét feltalálják az apjának. Az isteneket a szörnyűségek elborzasztják, és bosszúból mindnyájukat madarakká változtatják: Philomela fülemülévé alakul át, Procne fecskévé, Tereus pedig búbosbankává. A magyar fülnek is-

¹⁸ James DILLON, *Philomela*, Aeon, 2009 (AECD 0986).

merős lehet a történet, hiszen a barokk esztétika jegyében tevékeny Gyöngyösi István a *Csalárd Cupido* harmadik részében is feldolgozta, megteremtve ezzel irodalmunk egyik legdrasztikusabb, legvéresebb alkotását.¹⁹

Maga az operaszerkezet nem lineáris. A nyitány után az első felvonásban Philomela, Procne és Tereus ugyan foszlányokban felidézik a tragédiát, mely az avatatlanok számára nem biztos, hogy több egy antik rituális sémánál. A zeneszerző a szimbolikus motívumok jelentésszóródásaira és a privát történetekben betöltött helyeire fókuszál. Philomela a nyelvét keresi, és így énekel: „Ó, anyám, hol van az én nyelvem? A mindent elnyelő tiszta úr hüvelyében”. Tereus Philomela nyelvének ígéretében csak a csókot látja. A második felvonásban Procne és Tereus szembesül saját sorsával. A kis Itys játszik, Procne Philomeláért küldi Tereust. A harmadik felvonásban történik meg az erőszaktevés és a nyelv kivágása. Philomela „Savage!” kezdetű monológja uralja a teret. A negyedik felvonás a szövőszék „zenéje”: a zenekari rész hangbejátszásokkal („one step split and step”) dúsul. Az ötödik felvonás lényege Itys feláldozása, illetve a főszereplők átváltozása.

A nyelv kitépése, a nyelvtől való megfosztottság allegorikus értelmet nyer: a létezés szótlanná tétele, a verbális halál nem feltétlenül zárja le a kommunikációs lehetőségeket, és korántsem jelenti a történetmesélés végét. A hang képpé alakulása lényegi átváltozás a hatalmas ívű átváltozás-történetben, melyet az artikulált vagy artikulálatlan hang és a csönd, vagy a csönd felé tartó hörgés kidolgozott ellentéte mélyít tovább. Philomela nyelvének kivágása és kígyóként való vergődése szimbolikus jelentőségű: a kifejezhetetlen, az elmondhatatlan és így beteljesíthetetlen művészi feladatot is példázza.

A meglehetősen drasztikus, komor opera mindössze három énekesre és egy kamaraegyüttesre íródott. Zenei szövetének alap karakterét befolyásolják az elektronikus zenei hatások is, a fragmentált filmes nyelv pedig erőteljesen felfokozza a darab líraiságát. Dillon előre felvett elemekkel is dolgozik, miközben a barokk opera hagyományait (nem a közvetlen imitáció szintjén) és a japán no-dramák gesztusrendszerét is felhasználja. Az előre feljátszott kórus és gyerekhang elektronikus modifikációi együtt szólalnak meg. „Philomela, a dalok szerelmese, nem képes énekelni, s így a kifejezés új formáit kellett felfedezni” – írta a zeneszerző, s e bizarr helyzet egyszersmind kitágítja az opera különleges hangzásvilágának lehetőségeit, mely kivált a nyelv kivágása utáni tatógó, elektronikus hangfoszlányok bejátszásával kiegészített tercettben akkumulálódik. Érezhető, hogy Dillon a londoni New Complexity mozgalom tagjaként is tevékenykedett, hiszen zene és tér viszonya e művében is problematizálódik. Xenakis hatása is megmutatkozik: kivált a mikrotonális hangtömbök és a csend feszültséggeneráló és feszültséggel teli térteremtő alkalmazásában, illetve a poliritmia markáns jelenlétében. Az operát Magyarországon 2006-ban a Remix Ensemble Porto mutatta be a Budapesti Őszi Fesztiválon, Anu Komsival Philomela szerepében, az ősbemutató gárdájával.

¹⁹ GYÖNGYÖSI István, *Csalárd Cupido és más versek*, szerk. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Bp., Balassi, 2003, 55–79.

Beat Furrer *Begehren* című operája²⁰ Ovidius, Vergilius, Hermann Broch, Cesare Pavese és Günter Eich szövegei alapján készült. Beat Furrer műve multimediális karakterű alkotás, mely a kommunikációképtelenség, a férfi és nő kapcsolat mélytudati rétegekben kifejtett hatását kutatja. Míg Orpheus a szótól jut el a dalig, Eurydiké a daltól a kimondásig. Furrer ugyan csak személyes névmásokkal jelzi szereplőit (Er, Sie), ám az ősmítosz archetipikus ereje minden gesztusukon átsüt. Már az első jelenetben feledhetetlen stigmaként jelenik meg a szoprán hangján Orpheus neve a zenei szövet testén („O-r-phe-us. Hörst du.”). A latin nyelvű betétek részint az ősiséget, részint a narrációt magát képviselik, míg a főszereplők a lírai foszlány- és enigmatizáció látványát keltő beszédükben az ellehetetlenedett kommunikációt példázzák. Furrer a hatalmasra tágított ellentétek (fény–árnyék, dal–szó, közel–távol) sorába iktatja a férfi–nő ellentétpárt is. Orpheus dalainak mágikus ereje képes a világ alakulását befolyásolni: az alvilág rendjét megbolygató tevékenysége az őrendet veszélyezteti, már csak ezért is pusztulnia kell.

Az opera alapját Günter Eich rádiójátéka (*Geh nicht nach El Kuweit*) ihlette, mely az operához hasonlóan a magányos, emlékekbe kövülő kedves lelki utazását és iszonyát jelentette meg. De az antik források mellett ott van az ihlető források közt Pavese dialógusa, melyben Orpheus egy bakkhánsnővel beszél, és Broch *Vergilius halála* című lírai regénye is. A mű titkos, rejtett, vélt és valós találkozások és kapcsolatépítési kísérletek sorozata, a vágy hangörvénylesei, a kiismerhetetlenség zajai, az ellentétek ütközései és a transzcendens fény érzékeny zenéi kavarnak benne. Az érzéki csalódás a reményben való megcsalatozás szintén nagy szerepet játszik. Furrer nagy hangsúlyt helyez a szimmetriákra, a drámai szerkezet finommechanikájára: a bámulatosan plasztikus, de külön szabályoknak engedelmeskedő zene gyakorta fiziológiai folyamatokat képez le, például magát a szívverést vagy a légzést, a járást, egy-egy mozdulatot, a pillantást, a hallást. Furrer az öt érzékszerv megismerési technikáit kísérli meg leképezni a zene eszközeivel. Kétségtelen, hogy a szuggesztív zene mellé odakívánkozik a tánc, a látvány is.

4. A történet alakíthatósága – az „archeológus” interpretációja, kontextusteremtés

A fragmentáltság és a saját, gyakorta költői szerkezet létrehozása nem mindig jelenti a cselekmény lírává oldását vagy felszámolását. Bruno Maderna *Satyricon* című operája²¹ például szinte szabadon variálható epizódokat, érzelmeket, helyzeteket, alakokat villant föl Petronius töredékesen fennmaradt regényéből. A szöveggönyv elhagyja az antik regény kerettörténetét, és csak a *Trimalchio lakomája* címen ismert részre fókuszál. Bruno Maderna az operát mindig is nyitott műként kezelte: szerinte a történéseknek a mindenkori befogadók igényéhez kell igazodnia. Ráadásul a mű azt sugallja, hogy a valóság szimultán léttörténések szövete, s az idő haladása csak emberi önáltatás, hiszen a széles értelemben felfogott emlékezés, mely létünk döntő részét uralja, úgysem kronologikus.

²⁰ Beat FURRER, *Begehren*, Kairos, 2008, DVD (0012792 KAI).

²¹ Bruno MADERNA, *Satyricon*, Montaigne, 2003 (MO 782174).

A *Satyricon* úgynevezett aleatorikus, azaz nyitott opera, melynek egyes elemei, jelenetei nem feltétlenül meghatározott sorrend szerint követik egymást, ráadásul a zeneszerző magnószalagokra rögzített zenei effektusokkal is dolgozott. Öt ilyen szalagot szokás felhasználni egy-egy előadás során. A zeneszerző nem határozta meg előre, hogy az egyes jelenetek milyen sorrendben kövessék egymást, sőt 1974-ben még a partitúrát is úgy nyomtatták ki, hogy az egyes részek külön, számozatlan füzetekbe kerülve jelennek meg. Maderna műve tehát mindig csak változatokban létezik, önazonossága folyamatosan megkérdőjeleződik, s kizárólag az egyes előadások konkrét megoldásaira lehet csak hivatkozni. Meg kell vallani ugyanakkor, hogy a rendezői értelmezésekben kulcsszerepet kap a Maderna által vezényelt első bemutató struktúrája. Egyébiránt Maderna „komoly” operái (pl. a *Hyperion*) is hasonló természetűek. A *Satyricon* stílusparódia és egyetemes láttelet a komikus opera (*opera buffa*) modern, avantgárd lehetőségeiről.

A mű szatirikus és szarkasztikus hangvételét kiválóan érzékelteti a nonkonformista zene, illetőleg az a kontrasztív játék, mely a színpadi megnyilvánulások számos változatát vonja be a deklamációtól a hangsúlyozottan tonális és atonális, illetve historizáló (pl. Fortuna istennő „We think we’re awful smart” kezdetű dala) megnyilatkozásokon át a magnószalagig. Ugyanezt fokozzák a különféle értelmezéslehetőségekre rávilágító zenei idézetek és allúziók, melyek Bizet, Gluck, Mozart, Offenbach, Strauss, Sztravinszkij, Verdi, Wagner és Weill motívumaival játszanak. Az antik regény máig példátlan módon a szinte szürreálisnak ható naturalizmust ötvözi a kultusz-propagandisztikus célokkal megalkotott beavatási regények paródiájával. A zeneköltő számos fragmentumot használt fel a regényből, különféle nyelveken (latin, angol, francia, német) a zenei hangzás és a cselekményvezetés kívánalmai szerint, a vezérnyelv azonban az angol maradt. A Nero korabeli Róma kétségbeesetten élvhajhász idejében járunk, ahol a gyönyör hajhászása nem egyéb, mint a kiszámíthatatlan holnaptól való rettegés: Trimalchio, az úrgazdag, félművelt római polgár pazar, látványos lakomát rendez, hogy társadalmi pozícióit erősítse. Trimalchio a két lábon járó giccs és teatralitás, üzleti és egyéb, jobbára dicstelen ügyeskedésből fakadó sikereit kénytelen az idealizált Trimalchio eljátszásával leplezni. Léte egyre inkább kölcsönlet, melyhez önként szolgáltatnak kulisszát az ingyenélők, az ügyeskedők és az alárendeltek. A játék természetesen identitásválságok sorát idézi elő: az öntelt ripacs saját létén túlra, az örökkévalóságba vágyik, s eljátszatja például a saját temetését.

Az opera záró része (*Trimalchio ed il monumento*) különösen tragikomikus. A végrendelkező Trimalchio jellemét Maderna zenei idézetek sokaságával teszi egyre teljesebbé és nevetségesebbé: a deklamáló pátoszt egy giccsember gesztusai züllesztik le. Megszólal itt egy habbal, zselével túlédésített Csajkovszkij-passzus, a verbális heroizmust parodizálandó wagneri Walhalla-motívum vagy Gluck híres *Che farò senza Euridice*...kezdetű áriájának egy szegmense, de még egy operettmelódia is. A lakoma orgiahangulatát ez a zenetörténeti kavalkád különösen érzékvé teszi. Kimagaslóan üde a 17. jelenet összetettsége, melyben Trimalchio egykori kurtizán, sárból felszedett nejét szapulja, amiért tangóritmusban, illetve antikizáló marimbahangzás közepette, fran-

ciával próbálja meg sikerrel behálózni a latinul éneklő Eumolpus filozófust. (A jelenet ragyogó példája a pszeudo intellektuális társalgásnak, s rokon Ravel *Pásztoróra* című operájának ironiájával.)

Habbinas alakjának kimunkálása ismételten jellemábrázolási bravúr: az 5. jelenetben a pénz hatalmát dicsőíti (egy idevágó Falstaff-motívumot is megidézve), a kilencedikben a *Satyricon* egyik legismertebb betéttörténetét mondja el: egy hűségéről ismert özvegy, aki férje sírjánál virraszt, végül enged egy gonosztevő felakasztott tetemét őrző katonára heves szerelmi ostromának. A kéjsóvársággá váló szerelmi elvakultság odáig ragadja az özvegyet, hogy miután ellopják a gonosztevő holttetemét az akasztófáról, a saját férjéért ajánlja fel helyette, hogy mentse a kötelességmulasztó katonát. Habbinas széles skálán jeleníti meg a szarkazmustól a finom célzásokig terjedő humor árnyalatait. Az egyes elszigeteltnek látszó jeleneteket nemcsak a magnószalagra rögzített, zavarba ejtő, a lakoma hangulatához jól illeszkedő, filmszerű hanganyag tagolja, hanem egy folyamatosan szeretkező pár olykor egészen éteri, máskor meglehetősen bizarr kéjzenéje. Criside szerelmi extázist zengő hangját Trimalchio német és latin nyelvű pénzszámláló hadarása szakítja meg kétszer is, jelezve, hogy a szerelem szintén pénz kérdése, illetőleg a szerelem révén is szerezhető pénz (a felesége ribanc volt, ő maga pedig egykori úrnője, sőt ura alibista szeretője). Az opera, mint azt fentebb említettük, Trimalchio végrendeletével zárul, melyben elképzelt halálát és elképzelt síremlékét is roppant részletességgel festi le. A tragikomikus búcsú, noha mindvégig komikus a tarkabarka zenei idézetek szövetének köszönhetően, egy eklektikus újjgazdag lélek sznobizmusának tükré, mely végül szívszorongatóan közvetlenné válik. Egy-egy pillanatra az eljátszott halál valósnak tűnik, főleg, ha eszünkbe jut, hogy Maderna épp a *Satyricon* munkálatain dolgozott, amikor rákot diagnosztizáltak nála, s ugyanabban az évben, 1973. november 13-án Darmstadtban ténylegesen el is búcsúzott az árnyékvilágtól.

5. A mítosz korrekciója vagy „megfejtése”

Ariadné klasszikus története az operairodalom egyik kedvelt témája Monteverditől egészen Birtwistle kortárs remekművéig. Bohuslav Martinůnál²² azonban nagyon is egyedi lesz a kérdésfeltevés: ki tudja legyőzni, ki meri megölni saját magát? Kiben ne lakna egy Minotaurus? Kinek a lelke ne lenne kiismerhetetlen labirintus a másik számára? Martinů remek operája radikálisan átstrukturálja a klasszikus mítoszt: a külső heroizmust belsővé változtatja, a sötét oldalt a test és lélek állatias elemeivel azonosítja, az ellenséget és a hőst egymás tükörképeként látatja. Mindkét Thészeus a maga módján szereti Ariadné, ugyanakkor az egyiknek pusztulnia kell, a pusztulással viszont csorbul az egész. A zene elbűvölően lírai, színekben pompázó és gazdag szövésű, minduntalan titkot sejtetően rejtélyes, a barokk zene korai stílusát is megidézi, hogy a történet archaikus ősiségét is játékba hozhassa. Ariadné különösen szép záró áriája (*Thésée, je respire*) méltón koronázza meg a művet.

²² Bohuslav MARTINŰ, *Ariane*, Supraphon, 2000 (SU 3524-2 631).

Noha Luigi Dallapiccola *Ulisse* című műve²³ Homéros klasszikus eposza nyomán meséli el Odysseus történetét, operája gondolatisága alapvetően Kavafisz nagyszerű *Ithaca* című versének intellektuális töltetével esik egybe, a verset mintegy az eposz megfejtésének tartja: az utazás nála is univerzális létmetafora, a hazatérés mocchanatlansága pedig maga a halál. A cél elérése az örökkévalóságba való visszatérés magasztosságát sugallja, a létezés sajátja azonban a célba vezető úthoz kötődő, nem szűnő kalandvágy jelenléte, vagy más oldalról nézve: noha az emberi tudás és tapasztalás szorgalma nem mérkőzhet meg az isteni mindentudással, még sincs más járható út az örökkévalóság titkainak kifürkészéséhez, mint a tudás és tapasztalás. „Szemlélődni, elámulni, visszatérni és újra szemlélődni” – adja a zeneszerző előbb Kalypsó, majd a főhős szájába az odysseusi létezés kulcsmondátát.

Dallapiccola librettója éppúgy, ahogy operája zenei világa is, roppant erejű szintézis. Homéros mellett megjelennek Antonio Machado, Thomas Mann sorai, ott van a Monteverdi-hagyomány, a dantei mítoszértelmezés, egy nyolcévesen látott Odysseus-film, számos balett és lírai élmény, de még Joyce mítoszáértelmezése is. Ami a zenét illeti, számos önidézet bukkan fel benne korábbi Dallapiccola-alkotásokból. Francois-Gildas Tual ötletes megfigyelése szerint az opera szerkezete a megfeszített íj ívéhez hasonlatos, melynek két szélső fespontja Kalypsó lélegzetelállítóan szép nyitó áriája (*Son soli, un'altra volta*) és Odysseus zeneileg rokon záró monológja (*No, non sono le Furie ad avventarsi*). A Poseidón hatalmát megidéző zenekari részlet pedig a Pénélopé és Odysseus találkozását megjelenítő zenekari betét szimmetrikus megfelelője, ahogy Nausikaá labdajáték-jelenete is rokonítható Melanthó bizarr (halál)táncának zenei megformálásával. Az opera központi jelenete az alvilágjárás. Dallapiccola bölcséleti attitűdjét már az is kifejezi, hogy egyes alakokat egymásra kopírozva keresi a jellemekben rejlő közös minimumot, az egyetemeset.

Kalypsót és Pénélopét (aki egyébként alig szólal meg a darab végén, miközben jelenléte tudati szinten igen erőteljes) ugyanaz az énekesnő énekl: az örök visszatérés lehetősége, és az örök menekülés igénye így fokozottabban feszülhet egymásnak. Kirké és Melanthó szerepe szintén kétlaki énekesnőt kíván: az érzékiség, a testiség izgalma és csömöre küzd meg benne. Démodokos és Teiresiás szerepének egybejátszása a költő és a vátesz pozíciójának kiemelésére szolgál. Az összevonások időbeli szimbolikát is hordoznak: a várakozás jelene, a jövő féltése és a hősi múlt felemlegetése egy teljes emberi létezés idődimenzióit befogja. Odysseust különféle életkorban látjuk, s Dallapiccola ezt a különféleséget zenei árnyalatokban is kiemeli. Homéros teljesen allegorikus értelmet nyer: a csodás kalandok a gyerekkor világát idézik, Kalypsó a tudásszomj megjelenését jelképezi, Kirké az önismeretre tanítja, Nausikaá az álom irracionalitását csempészi be Odysseus tudatába, édesanyja pedig az emberi sors esendőségére figyelmezteti. Dallapiccola csodálatosan érzékeny zenéje különbséget tesz a történelem jelenidejének és az emlékezetbe való beépülésének tónusai között.

²³ Luigi DALLAPICCOLA, *Ulisse*, Naive, 2003 (V 4960).

Alkinoos palotájában hirtelen megfordulnak az események: Odysseus a múltat teszi jelenné, a költői elbeszélést élménybeszámolóval egészíti ki és folytatja. Az alvilágban ismét kiköppen az idő, múlt és jövő eseményei kavarnak. Ez az izgalmas pulzálás sokat felfed az emberi létezés időbezártságáról és létszorongatottságáról.

Dallapiccola utolsó színpadi művét szokás marginalizálni, sikertelennek titulálni, elsősorban azért, mert nem vette fel a versenyt Nono vagy Stockhausen korabeli újításaival, illetve erőteljes szerializmusának köszönhetően egyes értelmezők szerint kifejezetten rideg, monoton és nélküli a melodikusságot. Ám figyelmes és két-háromszori hallgatás után a darab hihetetlen expresszivitása szinte magától tárul fel, és kétség sem férhet hozzá, hogy a művet a 20. század nagy alkotásai közé kell sorolnunk. Peskó Zoltán így jellemzi a Dallapiccola-recepciót: „A kritikusok között egy sem akadt, aki felismerte volna az *Ulisse* jelentőségét. Egy ember volt, akit nagyon meghatott: Karajan, aki nagyon tisztelte Dallapiccolát és eljött a premierre. [...] És tudok arról, hogy Luciano Berio is többször dirigálta az *Ulisse* részleteit. Maazel pedig a BBC-ben koncertszerűen előadta az egész művet. Én mindenesetre nem aggódom sem az *Ulisse*, sem az életmű többi darabja miatt, mert biztosra veszem, hogy vissza fog kerülni az operaházakba. Föl fogják fedezni. Dallapiccola egyelőre szunnyad.”²⁴

Különleges helyet foglal el a mítoszkorrekciók sorában Mark-Anthony Turnage *Greek* című, Steven Berkoff drámáján alapuló operája, amelyet 1988-ban mutattak be Münchenben.²⁵ Eddy, a skinhead lényegében modern nagyvárosi környezetben járja újra az Oidipus-történet stációit, megfejt a (két) Szfinx rejtélyét, végül, miután kiderül tragikus sorsa, ki akarja szúrni a szemét. Ám egy gúnyos temetési menet ragadja el őt. Miután feltámad, úgy dönt, nem veszi figyelembe a mítoszt, nem hajlandó szenvedni, fő a boldogság. Az antik mintázat nem termeli tovább magát: Turnage a kilépésre szavaz és megszabadul tőle. A sorstragédiák antik korszaka azonban véget ért, Eddy nem tud, és nem is akar alternatív Oidipusszá válni. A darab politikai dimenzióját (a Thatcher-korszak ellentmondásait) felerősítendő Berkoff drámája kiegészült egy zendülés megjelenítésével is. A járványként metaforizált agresszió, rasszizmus és munkanélküliség a történet permanens kulisszáit adja, de legalább ekkora szerepe lesz a szexuális metaforáknak is a szfinx rejtélyének megfejtésekor. A mitológiai történetmintázat kiválóan alkalmas egy „barbár”, démonikus hangzás kidolgozására, melyet Turnage kifinomult lírai ellensúlyozással semlegesít. A hol játékos-ironikus, hol kifejezetten melankolikus szöveg elé fényes tükröt tart a zene. A bőrfejű, anarchista fiú önismeretének és férfivá válásának analíziseként is elgondolható darab számos zenei stílust felhasznál a jazztől a rock és punk zenén át Sztravinszkij és Janáček idiómáig.

²⁴ PESKÓ Zoltán, *Zenéről, színházról, zenés színházról*, Bp., Rózsavölgyi, 2009, 26.

²⁵ Mark-Anthony TURNAGE, *Greek*, Argo (Decca Record Company), 1994 (440368-2).

6. Egy „antik” hozzájárulás az emancipációs operákhoz

Bizonyos tekintetben a korrekciós operákhoz sorolható Lou Harrison *The Young Caesar* című műve is,²⁶ melyet báboperaként még 1971-ben, színpadi műként pedig 1988-ban mutattak be. Ez a mű elsősorban a túlságosan maszkulinná formált Caesar-kép destrukcióját tűzte ki célul egy homoerotikus szerelmi kapcsolat bemutatásával. Az antikvitas túlidealizált (vagy banalizált) szexualitásértelmezése szellemében fogant alkotást emancipációs gesztusként is számon tartották, mint kifejezetten „homoszexuális” operát. „Caesar Galliát, de őt meg Nicomedes gyúrte le. / Most triumphust tarthat Caesar, mert legyőzte Galliát: / Míg viszont ki őt lebirta, semmi cécót nem csinált” (Terényi István ford.) – idézi Suetonius, a római történetíró azt a tréfás katonadalt, mely a dicső hadvezér és császár fiatalkori szerelmi kalandjára utal Bithynia uralkodójával.

Az eredetileg báboperának készült, hét-hét jelenetből álló, többször is átdolgozott alkotás nem bővelkedik drámai feszültségekben, de nem is ez a célja. Harrison inkább szellemes történetíróként, Suetonius zenei másaként értelmezi önmaga szerepét. A statikusság nagyobb fokát magyarázza az is, hogy a kelet és nyugat találkozását allegorikusan elmesélő operára nagy hatással volt a kínai opera dramaturgiája is. A zene és a hangsúlyosan jelenlévő tánc (balett), illetve a harsány vizualitás azonban ezt könnyen felszámolhatja. Egy narrátor vezeti fel a történeteket, föl-fölbukkan a színpadon, beszél, énekel és olykor magyaráz. Ez a dokumentáló jelleg a téma különössége miatt is fontos, hiszen a bithyniai kaland korántsem válhatott a kérelhetetlen és diadalmas hadvezér Caesarról szóló történelmi tudat részévé. Az 1970-es években, amikor az opera első verziója megszületett, már a témaválasztás is radikálisnak számított, ezért néhányan emancipációs operának tartják. 1988-ban került sor a hús-vér színészek és énekesek színpadi bevonására, ekkor egészült ki a zenei szövet a kórusrészletekkel (a portlandi bemutaton a Portland Gay Men’s Chorus énekelt). 2000-ben újabb változtatásokra került sor: több új ária és duett is bekerült a darabba. Harrison zenéje dallamos, keleti kolorit, a gamelánzene és más különös hanghatások és az eltérő hangolási technikákból fakadó feszültségek egész univerzuma bontakozik ki előttünk. Harrison és Bill Colvig sajátos ütőhangszereket is konstruált a darab ősváltozatához.

A fenti tipológiai megközelítés, ha kényszerű korlátai miatt részletekbe menően nem is, de valamelyest érzékeltetheti azokat az elmozdulásokat, egymásra vetületeket, melyek az antik matéria (illetve az arra ráakódott hagyomány) és a kortársi vagy modern recepciós igények közti termékeny viszonyból következnek. Az antik témák, művek, források, mítoszok továbbra is alapvető egzisztenciális kérdések emblematikus hordozói maradtak, melyek közelebb visznek a művészetben feltárulkozó létezés titkaihoz, s ezt annál könnyebben teszik, mivel egyszerűre kelthetik a kultúrtörténeti otthonosság és az izgató idegenség érzetét, egyszerűre tűnhetnek időtlenül modernnek és biztonságosan klasszikusnak.

²⁶ Az opera három részlete hallható a Lou HARRISON, *Works 1993–2000* című CD-n, mely 2003-ban jelent meg a Mode gondozásában (mode 122).

ZOLTÁN CSEHY

Xerxes, Ariadne, Trimalchio and their Company

*Opera and Classical Antiquity – the Concepts in Contemporary Composing
and Direction*

This study provides the synoptic treatment of Ancient themes in modern opera. The first part reflects on the classical operas reinterpreted by contemporary Hungarian directors (Balázs Kovalik, Róbert Alföldi, Ferenc Anger); the second part deals with the new contemporary works inspired by Ancient texts. The main questions focus on the tension between the Ancient material and the strategies of reinterpretation, on the self-fashioning of the author and on the examination of the original texts' cultural identity. The most important strategies of the reanimation of Ancient cultural or textual ambient are: a) reconstruction (Melis, Orff), b) plasticity and common presence of the multi-faced myths (Bussotti, Birtwistle), c) ritualisation (Dillon, Furrer), d) fragmentation (Maderna), e) „exposure” of the myth or the well-known story (Martinů, Dallapiccola, Turnage), f) utilisation of the Ancient context for the purposes of the ”emancipation” (Harrison).