

NAGY GYULA

„Gute Nacht! Gute Nacht! / Bis alles wacht”

Schubert dalciklusainak színreviteli lehetőségeiről

„A zenei műalkotás jelenvalóságához ellenben [a festészettel, szobrászattal], mint láttuk, hozzátartozik az előadó művész mint cselekvő, mint ahogy a drámai költészetben is az egész ember lép fel ábrázolóan teljes elevenségében, s önmagát teszi átszellemült műalkotássá.”¹

Jelen dolgozat Franz Schubert dalciklusainak (és ezen keresztül a dal mint művészi forma) színpadi lehetőségeit kívánja vizsgálni, különös tekintettel a kortárs interpretációkban megjelenő, a hozzájuk kötődő konvenciókat és tradíciókat megkérdőjelező stratégiákra, két konkrét előadás részletes elemzése (a David Alden által 1997-ben rendezett *Winterreise*-filmfeldolgozás és a zürichi Schauspielhaus 2001-ben bemutatott, Christoph Marthaler rendezte *Die schöne Müllerin* előadása) révén.

Ahogy a fenti Hegel idézet is jelzi, a színpadi – és ezen belül a zenei – előadások előadói, a „nyersanyag” természetéből következően, önmaguk válnak a művészi alkotássá. Az említett nyersanyag jellegzetessége, hogy nincs (hegeli szóhasználatban) objektív, vagyis materiálisan megjelenő, állandó formája, csakis a jelenben létezik, az előadás aktusa következtében: „Mivel ugyanis a hangoknak nincs magukban tartós, objektív fennállásuk, mint az épületeknek, szobroknak, festményeknek, hanem gyors elhangzásukkal el is tűnnek újra, azért a zenei alkotásnak egyrészt már eme pusztán pillanatnyi egzisztencia miatt is állandóan megismételt

reprodukcióra van szüksége. (...) Mert ha a zene magát a szubjektív bensőt veszi tartalmul azzal a céllal, hogy ne mint külső alakot és objektívan fennálló művet, hanem mint szubjektív bensőséget jelenítse meg, akkor a megnyilatkozásnak közvetlenül is egy eleven szubjektum közlésének kell bizonyulnia, amelybe a szubjektum beleadja egész saját bensőségét. Leginkább az emberi hang énekében van ez így...”² Ennek az állandó „reprodukciónak” a kényszere több kérdést is felvet. Vajon a gépies ismételtetés folyamatáról van-e szó? Lehetséges-e tökéletesen egyforma alkotások létrehozatala estéről estére, és ez-e valójában a cél? Az elmentmondások érthetővé válnak, ha Peter Brook színház-definícióját alkalmazzuk. „Színház = R r a.”³ Répétition, représentation, assistance, azaz ismétlés, megjelenítés és nézői részvétel. Az ismétlés Brook szerint az egyetlen út a változáshoz, amely nem zárul le a próbafolyamat végével, hanem előadásról előadásra megismétlődik, és újabb eredményre vezet. Az ismétlés tehát alkotó tevékenység, amelynek során a színész „elhatározza, hogy megragad valamit s azt megjeleníti.”⁴ Ez a megjelenítés, amely „nem valamely múltbéli esemény utánzata vagy leírása, és (...) tagadja az időt”,⁵ egyfelől a színész által játszott szerepet, másfelől magát az előadást érinti. Ám a megjelenítés „légüres térben értelmetlenné válna,”⁶ azaz ha nem lenne jelen a szerepét „aktív érdeklődéssel betöltő” közönség. „Ami, jelen van az egyiknek [előadónak], az jelen van a másiknak [közönségnek] is.”⁷ Így, az

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Estztétikai előadások III.* Budapest, Akadémiai, 1980. 168. (Kiemelés tőlem – N. Gy.)

² Uo. 122.

³ Peter Brook: *Az üres tér.* Budapest, Európa, 1973. 194.

⁴ Uo. 197.

⁵ Uo. 196.

⁶ Uo. 197.

⁷ Uo. 198.

ismétlés és a nézői részvétel mindenkori „aktualitása” következményeképpen – különös tekintettel arra, hogy az ismétlés sohasem lehet identikus – létrejön valami, ami elválik az alkotótól, vagyis a megjelenítés, az előadás. Ebben az értelemben a zenei előadást is színházi helyzetként tekinthetjük, hiszen az előadó, a hegeli értelemben vett cselekvő művész és előadás distanciája ugyanígy fennáll.

A dalciklusok előadása esetében persze felmerül a kérdés, tényleges szerepjátszásról van-e szó. A fogalom hagyományos értelmében nem, ugyanis a textus nem drámai formát jelez, hiszen nincs névszöveg-szerzői utasítás kereteibe szorított konkrét dramatikusszöveg.⁸ A nem hagyományos (mert nem pódium-jellegű) színpadi megvalósulás, amelyen a két vizsgált feldolgozás, viszont egyértelműen „scenáriummintaként” kezeli az adott dalciklust, és nem kevésbé az annak megvalósításához kapcsolódó, első pillantásra maguktól értetődő szokásokat, közhelyeket, függetlenül attól, hogy ehhez az alaphoz, „szövegkönyvhöz” hogyan viszonyul. Példaként tekinthetjük Marthalert, aki dekonstruktív kritikával tekint vissza a tradíciókra, a bevett előadási formákra, ám az, hogy az alapmű és az annak előadásához kapcsolódó megszokott formák negatív viszonyítási pontként jelennek meg, szükségessé teszi az ehhez (a dalciklushoz és annak korábbi megvalósulásaihoz) való sajátos viszonyulást. Szövegkönyvként, scenáriummintaként tekintem tehát mind a dalciklust (versek és zene), mind pedig az annak szokásos színreviteléről és értelmezéseiről szóló tudásunkat és (a gadameri értelemben vett) előítéleteinket.⁹

Az előadás – beleértve az előadót is – színpadi műként jön létre, és mint ilyen, a totális jelen alkotásaként hozza létre önmagát. Ennek következtében minden egyes pillanatával a már el is múlt „mosthoz” kötődik, azzal folytat folyamatos versenyfutást. Ehhez a „mosthoz”, tágabb értelemben a jelenhez fűződő viszonyát (amennyiben egyáltalán lehetséges) az mutatja, hogy milyen relációba lép vele: elismeri-e, reflektál-e rá, és ha igen, létezik-e (létezhet-e) kommunikációt közöttük. A megszokott, bevett (később részletezett) előadásformákkal kapcsolatban felvetődik a kérdés, milyen kap-

csolatban állnak a jelennel és a „mosttal”, amelyben születnek, pontosabban állnak-e bármilyen kapcsolatban azzal. Ez a kapcsolat nem az aktualitás kérdéskörét implikálja, inkább arra utal, kommunikál-e az előadás saját jelenével, történik-e valamilyen információáramlás (nem kimondottan jelentés), vagy az előadás hermetikusan zárt, önmagába záródó értelemmel, múzeumi kiállításra inkább megfelelő jellemzőkkel „létezik”.

Az önmagába záródás folyamatának fontos „bátyái” a megkérdőjelezhetetlen értékűnek tartott, korszakalkotó jelentőségűnek ítélt megközelítések és előadások (például: Dietrich Fisher-Dieskaué), melyeknek jellemzői dogmaként értelmezve jutnak el mindenkihez a színpadon, a média és a hanghordozók asszisztálásával. Ily módon akaratlanul is (bár természetszerűen) mintákat, normákat alakítanak ki elvárás-horizontunkon, a valaha újszerű forma lehetséges interpretációinak korpusza pedig összezsugorodik, s a kialakuló „ördögi kör” eredményeképp az értelmezések irányai megmerevedhetnek.

Dolgozatom azt vizsgálja, milyen lehetőségei, stratégiái és irányai lehetnek kortárs közegben a Schubert-dalok színrevitelének a hagyományokból, közhelyekből való kitörésre. Ehhez hívom segítségül a két említett előadást.

I.

A romantikus máz

Franz Peter Schubert 1797. január 31-én látta meg a napvilágot Bécs egyik külvárosában, egy tanító tizenkettedik fiaként. 21 évesen szakított addigi életmódjával és feltétel nélkül választotta a művészpályát. A klasszicizmus és a romantika határán ő teremtette meg (többek között Beethoven, és több kisebb szerző nyomdokain haladva) a romantikus dalt, mint önálló, a többi műfajjal egyenrangú kifejezési formát.¹⁰ Goethe és Heine művekre írott dalai után *Die schöne Müllerin* című dalciklusát Wilhelm Müller verseire 1823-ban, a *Winterreise*t pedig, ugyancsak az említett költő műveire, 1827-ben komponálta. Műveit, művészi teljesítményeit életében nem kísérte

⁸ A drámai forma e kereteinek meghatározásához lásd Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája*. Budapest, Kossuth, 1998.

⁹ Ehhez bővebben lásd Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat, 1984. 195.-198. Ford. Bonyhai Gábor.

¹⁰ A német Lied műfajának történeti megközelítése újabb kérdéseket vetne fel, amelyekkel itt nem kívánok foglalkozni, csupán jelzem, hogy Haydn, Beethoven és érintőlegesen Mozart modelljei mellett J. A. Hiller, J. A. Schultzs és több kisebb szerző is hatottak a műfaj alakulására, csakúgy, mint a német, és főleg osztrák népdalkincs.

elismerés és figyelem: 1828. november 19-én halt meg Bécsben, 31 évnyi szegénység és nélkülözés után. Életműve nem sokkal halála után került napvilágra az íróasztalírókból, nagyszerűségét és jelentőségét csak ezután kezdték felismerni. Neve végérvényesen összeforrt a romantikus, nincstelen művész mindenki által ismert sztereotipikus alakjával, aki magát művészetének alávetve minden hányattatást és nélkülözést vállal azért, hogy beteljesíthesse küldetését, s magát és mások által fel nem ismert zsenialitását feláldozhassa a Művészet oltárán.

Az itt felvázolt, jól ismert kép, amely Schubert-ről a köztudatban él szülte azt a megközelítést, amely alapján értelmezni „szokás” a komponista műveit. Dalait az utókor áhítattal és álméklodva hallgatta, azon merengve, miért nem nyert teret szerzőjük zsenije a 19. század Bécsének pezsgő kulturális életében. (Valószínűleg épp e pezsgés miatt nem.) S miközben tiszteljük és dicsőítjük e dalokat, észrevétlenül is egyre több elvárást támasztunk előadásukkal szemben: a romantikáról és a romantikus dalról kialakított képünket és gondolatainkat gúzsba kötik a közhelyek, sztereotípiák. Tudjuk mit „szokás” gondolni egy-egy dalról, dalciklusról, még rosszabb esetben tudni véljük, miről szólnak, és ezt a generációkon át megmaradó és újraképződő, megközelíthetetlen belsejű gondolathalmazt variáljuk az unalom legvégső határáig, a Művészet magaslatai felé törve görgetjük magunk előtt, mint Sziszüphosz a szikliját. Rádadásul, ha komolyan vesszük e romantikusan túlhajtott képzavart, azt kell véljük, e szikla még csak nem is nehéz. A készen kapott értelmezést, gondolatokat a legkönnyebb (persze nem technikai értelemben) és a legkényelmesebb dolog elfogadni, nem kockára tenni a „mosttal” történő párbeszéd jegyében, ám ezt meg tudja tenni helyettünk egy gép, egy videofelvétel, vagy akár egy CD is, amelyek tökéletesen képesek reprodukálni azt az értelmet, amelyre mi csak törekednénk. A következő két fejezetben röviden ezen értelmezések alapjait próbálom szóra bírni és vizsgálni. Fontosnak tartom előljáróban leszögezni, hogy nem az értékes vagy értéktelen kérdéskörét kívánom boncolgatni, semmit nem kívánok értéktelennek tekinteni.

A műfaj jellemzésekor főleg Hegel – Schubert dalciklusaival közel egy időben keletkezett – esztétikáját veszem kiindulópontnak, mert ez segítheti a Schubert korát átható esztétikai légkör felvázolását. Lényegtelen, hogy Schubert maga ismerete-e ezeket a gondolatokat (valószínűleg nem), hiszen nem alkotási technikát vizsgállok, hanem eszmei áramlatokat, értelmezéseket.

„Egy dal például mint költemény és szöveg önmagában foglalhatja ugyan változatosan árnyalt hangulatok, szemléletek és képzetek egészét, alaphangja mégis többnyire ugyanaz a mindenben végigvonuló érzélem, s ezáltal a kedélynek kiváltképp egy hangulatát szövegezteti meg. Ennek megragadásában és hangokban való visszaadásában van az ilyen dalmelódia fő hatásossága.”¹¹ Amint az idézetből kiderül, Hegel úgy véli, a dalban megvalósuló egység két művészi forma egymásra és egymás mellett hatásának köszönhető. Ez a két forma a szöveg és a zene. A szöveg konkretizál, a zene pedig más megvilágításba helyezi, kiteljesíti a konkrétumot, s mindvégig egy egységes hangulat megteremtésén munkálkodik. Ez az egy egységes hangulat az, amely a dalt önmagában egészzé és teljessé teszi, még akkor is, ha egy dalciklus részeként is tekinthető.

Hegel továbbá megjegyzi: „a szöveg áll a zene szolgálatában, s csupán az a rendeltetése, hogy a tudatnak közelebbi képzetet adjon arról, amit a művész művének meghatározott tárgyául választott.” A zene ezután „a tartalmat nem úgy fogja fel, ahogyan azt a szöveg megmutatja, hanem olyan elemet ragad meg, amely nem tartozik a szemlélethez és a képzelethez.”¹² E megállapítással Hegel önkéntelenül is időbeli egymásutániságot és ok-okozati viszonyt feltételez, amely szerint a szöveg előbb hat a tudatunkra, és a zene csak ezután képes árnyalni a kialakult képet. Ebben az értelemben tehát a zene viszonyul a szöveghez, miközben mindegyik egyszerre fejti ki hatását. A „most” fogalmát Hegel így ragadja meg: „először az idő megsemmisíti a térbelinek közömbös egymásmellettségét, s a tér kontinuitását az időponttá, a »most«-tá vonja össze. Az időpont azonban másodszor nyomban önmaga negációjának bizo-

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: i. m. 155.

¹²Uo. 148.

nyul, mert ez a most, mihelyt van, azonnal megszűnik egy másik mosttá, s ezáltal megmutatja negatív tevékenységét.¹³ A fentiek következtében ez a folyamatosan elmúló, tulajdonképpen nem is létező „most” kerülne felosztásra, ami még elméleti síkon is lehetetlen. Kérdés tehát, hogy *kizárólagosan* helytállóak-e azok a feltételezések, interpretációk, melyek indirekt módon is a szöveget tekintik elsődlegesnek, viszonyítási pontnak.

A hegeli elméleten alapuló gondolatmenet persze szembenáll azzal, amely Arthur Schopenhauer nevéhez fűződik, aki a zenét minden más művészeteken kívül állónak, és azokhoz képest felsőbbrendűnek tekinti, mivel a zene „soha nem a jelenséget, hanem pusztán a jelenség belső lényegét, magában vett voltát, magát az akaratot fejezi ki.”¹⁴ Még inkább ellentétbe került viszont Hegellel a zene és szöveg kapcsolatának vizsgálatakor, hiszen a zenét mint az általánost tárgyalta, a szöveget pedig mint a konkrétat. „Az emberi élet egyes képei a zene általános nyelvvel összeegyeztetve soha sincsenek abszolút szükségességgel vele összekötve, sem neki meg nem felelnek, hanem vele csak oly viszonyban vannak, mint egy tetszés szerinti példa egy általános fogalomhoz.”¹⁵ A szavaknak tehát „teljesen alárendelt helyet kell elfoglalniuk.”¹⁶ Ebből következik, hogy „a zene az igazi általános nyelv, melyet mindenütt értenek; azért minden országban valamennyi századon keresztül nagy komolysággal és buzgalommal beszélnek és egy jelentékeny, sokatmondó dallam csakhamar az egész föld kerekcséjén ismeretes lesz, míg egy kevés értelmű, semmitmondó azonnal elhangzik és elhal. Ez bizonyítja, hogy a dallam tartalma nagyon is érthető. De nem dolgokról beszél, hanem csakis jó- és rosszulétról, mint amelyek az akarat számára egyedül valók.”¹⁷ A zene tehát – schopenhaueri értelemben – a beszélt nyelvtől független, nem fogalmakban kifejezésre jutó, saját nyelvet alkot, feladata pedig korántsem a szöveg bizonyos szempontokból történő megvilágítása. Létét nem lehet a szöveghez képest meghatározni,

mivel „a zene általában az a dallam, melyhez a világ a szöveg.”¹⁸

Ezt a nézőpontot konkretizálja az a nietzschei felfogás, amely a zenét mint önálló szöveget tárgyalja, s ebből következően nem is szövegről és zenéről, hanem szövegről és szövegről, vagyis zenébe írt szövegről beszél. „A zene belső világunk szempontjából nem olyan jelentős és mélyről jövő, hogy az érzelem közvetlen nyelve lehetne; hanem a költészettel való ősrégi kapcsolata annyi szimbolikát vitt a hang ritmikus mozgásába, erejébe és gyöngeségébe, hogy mi most úgy érezzük, hogy a zene közvetlenül belső világunkhoz beszél és belső világunkból származik.”¹⁹ Ebben az értelemben két „szöveg” hat ránk egyazon időpontban és az egyiknek nem szükségszerű vonatkoztatási alapja a másik. *Nem egymásutániságról van tehát szó, hanem egymás mellett létezésről, mely az egymással folytatható folyamatos kommunikáció lehetőségét teremti meg.* Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy minden zenének egyetlen, konkrétan leírható, egy az egyben párhuzamba állítható szövegmegfelelője lenne. Stratos E. Constantiniidiszóhasználatát idézve és alakítva át a vizsgált helyzetre, inkább arról van szó, hogy ha a zenét – itt már a színpadi interpretáció viszonyaira vonatkoztatva – mint jelölt tekintem, akkor ahhoz számtalan vagy inkább végtelen számú jelölt kapcsolódhat.²⁰ Ugyanez a megállapítás érvényes a „szó szerinti értelemben vett” szövegre, jelen esetben a dalokban megjelenő dalszövegekre is. Ebben az esetben mindkét „szövegünk” csak a jéghegy csúcsának tekinthető, és bármilyen konkrét értelemben próbálnánk is azt beleprézelni, szükségképpen lehatárolnánk, élettelené tennénk, és elvonnánk tőle a kommunikáció lehetőségét. Ha tehát nem szeretnénk behatárolni, mindkét „szöveg” hatását úgy lehetne jellemezni, ahogy Nietzsche a reliefben rejlő lehetőségeket dicséri: „A relief alakok azért hatnak olyan erősen a fantáziára, mert mintegy úton vannak afelé, hogy lelépjenek a falról...”²¹

¹³Uo. 120.

¹⁴Arthur Schopenhauer: *A zene esztétikája*. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1992. 17.

¹⁵Uo. 20.

¹⁶Uo. 30.

¹⁷Uo. 47.

¹⁸Uo. 48.

¹⁹Friedrich Nietzsche: *Vándor és árnyéka*. Budapest, Göncöl Kiadó, 1990. 215.

²⁰Stratos E. Constantiniidiszóhasználatát: *Theatron*, 2004/Nyár-őszi. 3–16. Ford. Leposa Balázs.

²¹Friedrich Nietzsche: i. m. 155. (178. pont)

A másolás, az ismétlés, a reflexió nélküli konvenciókba merevedés minden művészi alkotás hátlála. Ahogy Peter Brook, a színpadi művészetet szem előtt tartva, felhívja a figyelmet az ismétlés – a fent említett, alkotó természetű ismétléssel szembeállított automatikus ismétlés – veszélyeire: „Az ismétlés vezet el oda, ahol a hagyomány [ami termékeny] teljesen értelmetlenné válik: a lélekölő, hosszú szériák (...) mindaz, amitől az érzékeny színészek irtóznak. Ezek az indigónyomatú utánzatok élettelenné. Az ismétlés tagadja az életet.”²² A sztereotípiákban gondolkodás csupán újramásolást tesz lehetővé.

Am hogy is ne esnénk bele a csapdába, amikor már a romantikáról alkotott fogalmunk is sztereotípiákon nyugszik. Ez önmagában természetes, sőt (Gadamer előítélet-fogalma nyomán) akár kedvező is lehetne, a probléma azonban az, hogy ezeket általában, mint örök igazságokat, elszigetelt és önmagukban érvényes értékeket kezeljük, s nem hagyjuk, hogy a sztereotipikus, jól bevált képet és értelmet bármi megkérdőjelezze. Nem hagyjuk, hogy a meglévő kép kommunikációba lépjen bármilyen, körein, keretein kívül eső területtel (például a jelennel vagy a múlt és a jelen közötti távolsággal), mert érezzük, hogy ebben az esetben a tétel, a megingathatatlanak vélt értelem forog kockán. Tehát nem hagyjuk, hogy jól bevált képünk a szükségképpen kölcsönös hatások, vagyis a kommunikáció következtében elmozduljon, kibillenjen, vagy még rosszabb esetben megforduljon. Részvételünk és fogalmunk tehát statikus.

Magány, elvágyódás, fehér sál, művészi zsenialitás, viszonzatlan szerelem és még sorolhatnánk azokat az asszociációkat, melyek a „romantikus” jelzőhöz kapcsolódnak. A laikus értelmezés ebbe az értelmezési tartományba próbálja szorítani a romantika alkotásait, s ha ez sikerül, az alkotás meghal. Ha nem sikerül, termékeny előítéleteink kérdéseket vetnek fel, és kommunikálni kezdenek a színpadi alkotással, önmaguk és az előadás apropóján. Paradox módon, részben épp e romantika horizontjában maradó megközelítés belső ellentmondása veti fel a későbbiekben dinamikusként megkülönböztetett kommunikációs viszonyok által meghatározott színházi keretek igényét. A tekintélyelvű előítéleteket – amelyeken a romantikus

megközelítés alapul – a zsenikép egekig magasztalása legitimálja; a szerző zsenijével mintha nem lehetne egy szintre emelkedni, hiszen ő egymagában győz le mindent és semmi sem lehetetlen számára. Immanuel Kant szavaival: ő a lélek erőinek egyesülése, „a természet kegyeltje.”²³ Am ha már a statikus viszonyulás fogalmaival közelítünk, a zsenivel (?) kapcsolatos kérdés így szól: valójában mit tud legyőzni a művész, és ami még fontosabb: mi jelenthet akadályt számára? A válaszhoz fontos annak megértése, hogy ez a mindenhatóság kompenzáció. Annak a belső feszültségnek a kompenzációja, amely abból a romantikus ellentmondásból (iróniából) fakad, hogy az alkotás során, az „Én” megfejtethetetlen, fogalmak feletti végtelenségével folyamatosan a külsővé tétel könyörtelen határaiba, rendszereibe ütközik. A fogalmakat nem ismerő belső képtelen a külsővé alakítás fogalmaiban kifejezésre jutni. A folyamatos művészi erőfeszítések ezzel az ellentmondással küzdenek, és csak a befogadóban nyerhetnek el újra fogalmakon túli „tartalmat”. E „tartalom” azonban természetesen már teljesen elkülönbözött az alkotó tartalmától az előadó és műve közötti áthidalhatatlan szakadék következtében. A létrejött mű, jelen esetben a színpadi interpretáció az, ami kapcsolatban áll a befogadóval, s csak úgy képes kommunikálni a közönséggel, ha nyitott erre a kommunikációra: ha nem statikus, önmagába záródó értelmet képvisel, hanem egy dinamikus, folyamatosan újjáalakuló értelmezési mezőt. A kommunikáció mégis egyoldalú marad, ha a befogadó fogalmi statikusak: a brooki értelemben vett „aktív asszisztálás” elengedhetetlen feltétele e kommunikációnak. Mind az előadás, mind pedig a néző hasonlóan viszonyul önmagához is és viszony(oka)t alakítanak ki önmagával, egymással, a kettejüket elválasztó distanciával, a szerzőtől elválasztó distanciával, az előadótól elválasztó distanciával és a folyton változó értelmezési mezővel is. Az itt felvázolt dinamikus viszonyok között egyértelmű: a statikus értelem a mű halála.

A megvalósítandó dinamikus viszony a művészek számára kényelmetlen, mivel a megszokottól eltérő, sokrétű, aktív hozzáállást követel. Ismét Nietzsche szavait idézve: „A művészeknek érdekük fűződik ahhoz, hogy az emberek higgyenek az időnként felvillanó benyomásokban, az úgynevezett inspirációkban; mintha a műalkotás, a költészet,

²² Peter Brook: i. m. 195.

²³ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Budapest, Akadémiai, 1966. 284–285.

valamely filozófia alapeszméje a kegyelem fény sugaraként világítana alá a mennyek országából.”²⁴ A dinamikus viszonyok között könnyen lelepleződhet a művészet önáltatása, s a művész igazságérzéke is megkérdőjeleződhet. A művész „látszólag az emberi méltóságért küzd; valójában nem akarja feladni a művészete szempontjából leghatásosabb körülményeket, tehát a fantasztikus, mitikus, bizonytalan, szélsőséges dolgokat, a szimbolikus értelmet, a személy túlzott becsben tartását, a géniusz csodatevő erejébe vetett hitét.”²⁵

Zeneileg és technikailag a Schubert-dalok persze kétélűek. Egyszerre van meg bennük (mind technikailag, mind zeneileg) a letisztult egyszerűség és a beláthatatlan mélységeket önmagában hordozó komplikáltság. Alapvető nézet, hogy hangulatukat és primer témáikat tekintve balladaiak, komorak és központi motívumuk az elmúlás. Talán e két tényező eredményeként alakulhatott ki például az általános vélekedés, hogy nem ildomos Schubert-dalt túl fiatalon énekelni. Ami az énektechnika szempontjából érthető, itt viszont nem technikai kérdésről van szó, hanem arról, hogy állítólag az előadó akkor még sem lelkileg, sem fizikailag nem érett rá. Általános előítélet például, hogy a *Winterreise* dalciklus a férfikor delén már túlhaladott „vándor” bolyongásait és önmagába fordulását tematizálja. Hasonlóképp megmerevedett elképzelés az említett mű kapcsán a romantikus, fizikailag is átélte téli utazás képe, benne a kitaszított művésszel a hóesésben, az ismeretlen felé botorkálva. Ehhez hasonló példákat még lehetne sorolni, ám a kérdés fontosabb: mire alapoljuk ezeket a nézeteket, melyek legtöbbször kibúvóként funkcionálnak.

Elvégre ki tudja, milyen lehetett egy Schubertiada? Kell-e tudnunk egyáltalán, milyen volt? Ami megmaradt számunkra az a partitúra, az óriási távolság és néhány mendemonda: ez minden, amit szóra bírhatunk. Ám egyfajta „hagyomány” mégis továbbadódik, a hanghordozók pedig egy adott közeg számára hosszú időre konzerválhatnak egy-egy előadási formát, melyen belül persze lehetőség nyílik az egyéni művészi megközelítés árnyalataival színezni, a körvonalak azonban egyre vastagabb, fekete kontúrt kapnak.

A 20. század egyik legjelentősebb Schubert-énekese, Dietrich Fischer-Dieskau *A Schubert-dalok nyomában* című könyvében tökéletessé csiszolt rendszert vázol fel arról, hogyan is kell (vagy inkább lehet) egy-egy dalhoz viszonyulni, illetve a dalok hogyan viszonyulnak egymáshoz és szerzőjükhöz. Fischer-Dieskau korszakalkotó munkássága abból az imperatívusból indul ki, hogy a cél „az egységes előadói stílus [és] a lelki történet különböző stádiumainak beleérző átélése.”²⁶ „Schubert komolyan vette a verseket [írja a költő által valószínűleg paródiára szánt *Die schöne Müllerin* ciklusról], hogy zenei eszméit megvalósíthassa általuk; s azóta is komolyan veszik őket énekesek és zenerajongók egész nemzedékei.”²⁷ Fischer-Dieskau ezen nézete alakítja ma is a daléneklés alapelvét, amely arra irányul, hogy a szerző úgynevezett „mondanivalóját” a legtökéletesebben reprodukáljuk. Kérdés persze, hogy a fent vázolt, dinamikusnak ítélt kommunikációs viszonyok között beszélhetünk-e egységes stílusról, beleérző átélésről, a szerző(k) intencióinak iránymutató jelentőségéről, kérdőjelektől mentes „komolyan vételről” vagy mondanivalóról, s kérdés az is, hogy a hermetikusan zárt értelemmel rendelkező, inkább múzeumba, mintsem színházba való előadások során mi történik a nézővel. Ez azonban már átvezet a következő problémakörhöz.

Ugyanakkor fontos megjegyeznünk: az imént megkérdőjelezett felfogás belső feszültségeit jelzi, hogy Fischer-Dieskau látszólag többször is ellentmondásba kerül statikus szempontú nézeteivel, s implicit módon ugyan, de mégis a dinamikus kommunikáció érveinek malmára hajtja a vizet. „A hajdani, egyszeri interpretálások rögzítése korántsem elég, egyetlen pillanatot, egy adott énekes-egyéniséget rögzítenek csak, nem a mindig új és eleven értelmezési lehetőséget.”²⁸ Ezzel indirekt módon arra az „eleven értelmezési lehetőségre” hívja fel a figyelmet, amely képes önmagát folyamatosan megújítani, a dinamikus kommunikációs viszonyok és a változó értelem feltételeit megteremtteni. Hasonlóképpen, Fischer-Dieskau is megkívánná a közönség brooki értelembe vett asszisztálásának aktív jellegét: „kívánatos, hogy a fiatal énekesek (...) új eszméket honosítsanak meg, például a dalestek dra-

²⁴Friedrich Nietzsche: i. m. 150. (155. pont)

²⁵I. m. 148. (146. pont)

²⁶Dietrich Fischer-Dieskau: *A Schubert-dalok nyomában*. Budapest, Gondolat, 1975. 315, 21.

²⁷I. m. 212.

²⁸I. m. 373.

maturgájának témakörében. Ez szabadíthatja meg a közönséget is a konvencionális élvezetre-beállítotttságtól, melynek jegyében újra meg újra a már ismertet-hallottat követeli.²⁹ Mindezt azonban csak nagyszabású műve utolsó fejezetében jegyzi meg, már-már túllépve az interpretáció saját maga által addig rögzített keretein.

II.

A színpadi interpretáció lehetséges kitöréspontjai, kérdései és irányai

Nyilván lehetséges elméleteket alkotni a kollektív értelemre alapozva, s azt feltételezni, hogy a befogadóink élvezni fogják a totális jelentől elszakadt, vagy inkább a jelen(é)től totálisan elszakadt műzeumi előadás szépségét, ám fennáll annak a veszélye, amelytől Schopenhauer a nagyopera kapcsán óvott: „A drámához szükséges figyelmesség és szellemi feszültség tovább tart, sokkal kevésbé feszíti meg figyelmünket, mint a folytonos zene, amely a végén idegkínzássá lesz – ezért az opera utolsó felvonása most szabály szerint a hallgatók gyötrése és még inkább az énekeseké és zenészeké. E szerint azt hihetnők, hogy itt egy nagy gyülekezetet látunk, mely az önsanyargatás végett egybegyűlt, a dolgot kitarással követi a végéig, amely után már régen mindegyik hallgatag sóhajtott.”³⁰

De milyen stratégiák működnek, és milyen megváltozott körülményekkel kell számolnunk a fent vázolt dinamikus kommunikációs viszonyok között?³¹ Nyilván többféle „megoldás” létezhet, ám mindegyiknek számolnia kell valamilyen formában a jelenre reflektálás követelményével, a színpadi előadás jelenidejűségével, és annak meghatározó körülményeivel.

Ebből következhet például a posztdramatikus jegyeket magukon viselő előadások³² esetében – mint amilyenként a *Die schöne Müllerin* zürichi előadását is értelmezni kívánom – a tudatosított tradíciók negatív viszonyítási pontként való értelmezése, és azoknak tudatos kijátszása, azaz annak feszegetése, hogy az előadás hogyan kommunikál a jelene és a

mű keletkezésének múltja között fennálló időbeli és térbeli distanciával. Nem valószínű ugyanis, hogy a műveket kizárólag a szerzőnek és korának a horizontjából lehetséges értelmezni, egyrészt mivel az adott kontextus feltárása teljességgel lehetetlen, másrészt mivel már a mű és szerzője között is distancia keletkezik. Ahogy Nietzsche mindezt az írással kapcsolatban konstatálta: „Minden író újra meg újra meglep a tény, hogy mihelyt megválik könyvtétől, az mindjárt a maga életét kezdi élni; mintha azt látná, hogy egy rovarnak leválik valamelyik testrésze, s megy tovább a maga útján. (...) Ezenközben a könyv keresi olvasóját.”³³ Ezt a szakadékot, a mű és a keletkezése közötti, idő- és térbeli distanciát nem célszerű némi aktualizálással betemetni, inkább a megszólítására volna szükség, a jelen körülményeinek figyelembe vételével. Ez esetben egészen egyszerű, a mindennapi életünket meghatározó, szinte észrevétlen körülményekre is gondolhatunk, melyeket itt – evidenciájuk miatt – csupán megemlítek.

A megváltozott akusztikai viszonyok egyértelműek. Gustav Leonhardt, a régi zene egyik tudósa és előadója is felhívta rájuk a figyelmet. „Egy nagy teremben játszott hangverseny első száma mindig elveszett, mert a fülnek be kell állnia erre az alacsonyabb hangzásszintre. Az ember autóban, lár-mában jön a koncertre. (...) Félig süketek lettünk. Már egyszerűen az a tény, hogy autóban vagy buszban jövünk ide, megöli az első darabot – de hát sajnos játszani kell első darabot is...”³⁴ Ehhez hozzájárul az is, hogy egy-egy napunk során rengeteg zenét hallunk, ami számunkra már természetes, de képzeljük csak el, kétszáz évvel ezelőtt milyen eseményt jelenthetett egy-egy dalest vagy koncert, amely a zenehallgatás majdhogynem egyetlen alkalmát kínálta. Nem volt hangrögzítés, nem szólt éjjel-nappal a rádió, nem lehetett film- és reklámművészet vagy szignálokat hallani a tévében. S akkor még a sokféle értelembe vett szövegek mindent átható áradatáról nem is beszéltünk.

A színpadi előadások tekintetében hasonlóképpen megkerülhetetlen a minket körülvevő vizuális kultúra figyelembe vétele. Életünket folyamatos vi-

²⁹I. m. 374.

³⁰Arthur Schopenhauer: i. m. 57.

³¹Noha a kommunikáció kifejezés egy meghatározható értelem közlését feltételezi, jobb híján mégis e kifejezést vagyok kénytelen használni a megkülönböztető és részben specifikáló „dinamikus” jelzővel.

³²Vö.: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

³³Friedrich Nietzsche: i. m. 159. (208. pont)

³⁴Budapesti beszélgetés Gustav Leonhardtal. In. Péteri Judit (szerk.): *Régi zene*. Budapest, Zeneműkiadó, 1982. 25.

zuális hatások áradatában éljük: bárhol vagyunk, képek, reklámok, filmek, digitális szövegek bombáznak minket még akkor is, ha ennek legtöbbször tudatában sem vagyunk. Emellett fontos a tempó, amellyel ezeket autóban, buszon, vonaton vagy metrón észleljük, nem is beszélve a videóklippekről vagy a gyors vágásokkal operáló reklámokról, filmekről. E pörgő, klippszerű vizuális befogadói szokástól totálisan eltérő hozzáállást követel egy színpadon végignézett dalest, melynek folyamán csupán egy szmokingba rejtett testet és egy zongorát szemlélhetük órákon át. Ehhez a vizuális tétlenséghez legtöbbször alig tudunk megfelelően viszonyulni, és sok esetben unalmasként éljük meg a látottak egészét, annak ellenére, hogy tudjuk, mit várhatunk e műfajtól, s hogy jobb híján inkább a „lelki történet” keressük az előadók arcán. Ugyanez áll a szokásos nagyoperai előadásokra is, mivel itt nem ruhák és díszletek utáni áhítózásról, hanem különböző vizuális szokások összestűzéséről van szó. Ismét Schopenhauer kifogásaihoz csatlakozva: „Egyáltalán a nagyopera, mivel már három órányi hosszúságával zenei fogékonyságunkat mindinkább eltompítja – s közben egy rendszerint igen unalmas cselekedet csigamozdulatai türelmünket próbára teszik – magában véve és lényegileg is unatkozó természetű, amit csakis az egyes produkció tökéletes kiválósága tehet jóvá.”³⁵

E – korántsem átfogó, inkább jelzésértékű – gondolatmenet csupán arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy miközben a jelzett körülmények jelentősen megváltoztak, a dalciklusok, a zenei műfajok formai keretei, viszonyai változatlanok maradtak. E kibékíthetetlen ellentétet igyekszik feloldani a posztdramatikus megközelítés vagy a film; az adott médiumokon keresztül megvalósuló stratégiákat a következő két elemzésben kívánom vizsgálni.

III.

Winterreise – filmelemzés

Viszony a konvenciókhoz

A dalciklus önmagukban is helytálló dalokból áll. E dalok David Alden 1997-es filmjében képileg is elkülönülnek, ugyanakkor ciklussá állnak össze, ha együtt tekintem őket. A hegeli „egy dal – egy uralkodó hangulat” koncepciója alapján, mintha dalokhoz kapcsolódó videóklippeket lát-

nánk. Popkultúránk már az 1950-es évek óta ismeri és használja a nézők nagy többségére erőteljes hatást gyakorló klipp műfaját. Mint a mindennapi kortárs kultúrában gyökerező művészet, magától értetődően és természetesen használja és kihasználja a kortárs körülmények adta lehetőségeket, ezen belül természetesen a filmét is. Él a vizuális nyelvhasználat mindenfajta lehetőségével és így nagy hatást gyakorol a jelen befogadóira, elvégre azt az eszközt használja a befogadó számára teljesen érthető módon, mellyel a 21. századi ember születése óta szimbiózisban él.

Ezekkel operál a tárgyalt feldolgozás is. Bizonnyos szempontból klippeket forgat a dalokhoz – persze nem a popkultúra stílusában – pontosabban azok (hegeli értelemben vett) uralkodó hangulatához oly módon, hogy a vizualitás síkján nem egyszerűen lemásolja a hangulatot, hanem olyan képeket mutat, melyek a dalokkal és szövegükkel együtt alkotnak teljes értéket. A képek és (az első fejezetben kifejttet fogalom értelmében vett) szcenárium folyamatosan rákérdéznek, rájátszanak egymásra: viszonyuk dinamikus. Ugyanez érvényes abban az esetben is, ha „felülről nézve”, egész dalciklusként és összefüggő filmként tekintem az alkotásokat. A feldolgozást tehát a kép és a szcenárium kommunikációja teszi igazán érdekessé.

A film fekete, ugráló kockákkal kezdődik, mint ha archív tekercset látnánk. A stáblista régi betűtípussal szedve tünteti fel a szerzők és az alkotók nevét. A moll akkordok megállíthatatlan menetelését halljuk, míg betört üveget, korhadtt, koszos padlót, levert vakolatú falakat látunk. A kamera mozgása nem stabil: remeg, ugrál, ahogy a kézikamerás felvételeken rendszerint szokott. Kívülről befelé halad (itt még bizonytalanul) egy elhagyott, hideg térbe. Recsegő padló, a Schubert betegségekkel teli életét is emlékezetünkbe idéző, egykor „kórházzöld” falakról hullik a vakolat, a hatalmas üvegablakokat szürke függönyök fedik, a lepusztult, üres, óriási tér pedig szinte rögtön a magány és elhagyottság érzetét kelti a nézőben. A gyenge megvilágításban tétován haladó kamera először egy összetört fénykép, majd egy régi tükör felett halad el, míg a terem legtávolabbi sarkában lassan ki nem rajzolódik egy gubbasztó alak körvonalai. Ha ehhez hozzávesszük fent már említett előítéleteinket és azt, hogy az elhangzó dal címe: *Gute Nacht*, akkor minden lehet-

³⁵ Arthur Schopenhauer: i. m. 56.

séges érzékünk az elmúlást, a vég felé közeledést, a búcsúzást, a lelki és fizikai öregséget tapasztalja.

A közeledő kamera azonban lassanként egy fiatalembert mutat be nekünk. A gyerekarcú, szőke, magas, vékony tenor énekes semmilyen szempontból sem az, akit a fentiek szerint várni lehet, így elvárásaink horizontunk fő bástyái már a film elején megkérdőjeleződnek. Azt, hogy ki ő, és mit keres itt, nem lehet tudni. De nem is e két kérdés válik lényegessé, mivel már látszik, hogy a „történet” nem konkrét idő, hely és cselekmény köré fog épülni. Ezt támasztja alá az is, hogy az alapot nem valamilyen drámai mű képezi, hanem egy versfűzér és ezzel együtt a szcenárium, amelyet hiábavaló és felesleges próbálkozás is lenne „drámaként” felfogni. A film sokkal inkább hangulatokat, benyomásokat próbál megragadni, mintsem dramatizálni, ami azonban nem jelent egyet a felületes, impresszionisztikus megközelítéssel és önkényességgel.

A filmben megjelenő ifjú mintha búcsúzna valamitől, amit épp most próbál elhagyni. A lepusztult, öreg környezet, poros hangulat teljesen ellentétes a fiatal, életerős személyiség természetes élni akarásával. Mintha levegőhöz akarna jutni, talán épp fiatalokora önfeledtségétől búcsúzva, melyet (mint a kígyó régi bőrét) le kell dobnia, és rémiszti a rá váró jövő ismeretlensége. A szerelem és a házasság szavak kontrasztja jól példázza a kétféle viszonyulás, az önfeledt benső és az intézményes külső közötti különbséget. Az egyik belülről jövő, szabad érzelem, a másik ennek külső formában, keretben megjelenő dimenziója. „Das Mädchen sprach von Liebe/ Die Mutter gar von Eh’.” Ezt követően a jövő beláthatatlansága alakul konkrét képpé: „Nun ist die Welt so trübe/ Der Weg gehüllt in Schnee.” Ebben az olvasatban tehát rögtön egyértelmű, miért is nem, vagy nem kizárólagosan az életből már inkább kifelé tartó férfi élményvilága ez. Ennek, illetve az „énre” váró jövő ijesztő nyomásának és kétségeinek másik, ékeesebb bizonyítéka a szöveg szintjén – tehát nem csak az adott előadás kontextusában értelmezhetően – a *Der greise Kopf* című dalban kerül a középpontba, a fiatalság és a halál motívumának csupán első látásra bizarr összekapcsolásával. „Doch bald ist er hinweggetaut./ Hab’ wieder schwarze Haare./ Dass mir’s vor meiner Jugend graut – / Wie weit noch bis zur Bahne!” Ebben az értelmezésben tehát a „jelenet” a fiatal és a felnőttkor közötti

transzformáció dilemmáinak súlyát, és az azzal járó kegyetlen felismeréseket is tematizálja.

A feldolgozás természetesen teljes mértékben figyelmen kívül hagyja a megszokott dalénekléshez kötődő külső pozíciókat és formákat. Az énekes kosztümbbe öltözve, fekve, futva, különböző testhelyzeteket felvéve énekel. A lényeg ebben a tekintetben az, hogy az előadó – a mottóban idézett Hegel-idézetre rímelve – tulajdonképpen szó szerinti értelemben is cselekvővé válik. Testének játéka új nyelvet dolgoz ki magának, minden mozdulatának súlya lesz, amely így sajátos viszonyba tud lépni a szöveggel és a zenével. Ha a már említett Nietzsche-gondolatot is figyelembe vesszük: testével a zene szcenáriumát szólítja meg: tulajdonképpen a zene szövege visszhangzik a mozdulataiban. Mindezt azonban ne táncként (ritmikus gimnasztikaként) képzeljük el: nem konkrét fogalmakra utaló formákban mozgatja a testét, hanem olyanokban, melyek csak felidéznek egy-egy fogalmat, és a következő pillanatban már szinte észrevétlenül más értelmezési lehetőségek irányába folynak. Ebben az értelemben az előadó cselekedetté fordítja a zene általános nyelvét. Mindehhez természetesen hozzájárulnak a filmes lehetőségek, melyek képesek ezt a mediatisált testet újabb és újabb kontextusba, absztrakt körülmények közé helyezni, és képesek e körülmények tetszőleges változtatására is.

A film mint identitásváltás

A film a térkezelés szempontjából három erőteljesen elkülönülő részre oszlik. Az első, belső térben a színpadi alak búcsúzik valahonnan, a középső, üres, fehér térben – amely alatt az elhangzó versek is egyre elvontabbakká válnak – különböző helyzetekben próbálja ki magát, a harmadik, megint belső térben pedig próbál újra beilleszkedni a középső szakasz tapasztalataival. A dalciklus így a fischer-lichtei értelemben vett identitásváltásként,³⁶ és annak filmben megjelenő lenyomataként is felfogható. Ha innen közelítünk, a fenti hármasságban felismerhetőnek kell lennie a transzformálódás három fázisának: az elválasztás, a transzformálódás és a betagozódás fázisának.³⁷ E gondolatmenetet követve az első fázisnak a benti térben játszódó rész felel meg, melyben az „én” leszámol eddigi identitásával és felkészül a következő fázis-

³⁶Erika Fischer-Lichte gondolatmenete (*A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. Ford. Kiss Gabriella) alapján értelmezve
³⁷Vö.: Arnold van Gennepe: *Übergangsriten*. Frankfurt am Main, Campus-Verlag 1986.

ba lépésre. Ezt támaszthatja alá a film elején megjelenő két rekvizitum: a fénykép és a tükör. Az összetört fénykép – akár az elhagyott kedvesé, akár nem – a múlt és az „én”, a külvilág és az „én” kapcsolatának ellentmondásos viszonyait konkretizálja, a tükör pedig az „én” önmagával történő szembenézését jelzi egyértelműen. Noha csak egy pillanatra tűnnek fel, a két szimbólum relevanciája a film végéig érvényes és irányadó marad.

A középső, minden lehetséges állapot közötti tartomány az átmenet rítusának második, a transzformáció fázisával azonos szakasza, melyben az egyén különböző identitásokat „próbálgat” valóságos tét nélkül (bár a film szempontjából kérdéses, hogy megteheti-e ezt tét nélkül), közben akár megrázó tapasztalatokra is szert téve, amint majd a következő fejezetben látjuk. A jellemzően szimbolikus képeket használó, ugyanakkor nem konkrét jelentéssel bíró dalok közben az „én” a testével kísérletezik: teljes testnyelvet dolgoz ki magának (lásd *Die Krähe*, *Die Post*, *Der Wegweiser*). Így a képi sík és a szöveg újból kommunikációba lépnek egymással.

Új identitását ezután a betagozódás fázisában ismerteti, vagy inkább ismerteti el a világgal és önmagával. Ez a fázis (a harmadik) akkor következne, amikor visszatérünk a belső térbe, ám ebben az esetben ez nem valósulhat meg, hiszen az „én” teljes magányra van kárhóztatva a világban: nincs közösség, mellyel viszonyt tudna kialakítani. Egyedül van azokkal a felismeréseivel, melyeket a transzformálódás fázisában szerzett, és ezek a – későbbiekben kifejtett – felismerések többszörösen aláhúzzák tehetetlenségét, magányát.

Ezen értelmezési irány jelzése pedig azért lényeges, hogy a következő fejezetben vizsgált és kérdésessé tett romantikus horizontú megközelítés önreflexiója, tulajdonképpeni identitásváltása érthetővé váljon.

Végtelen bensőség – véges külsőség: a magány és a romantikus érzés a film tükrében

Fel kell tennünk a kérdést: vajon a romantika élményvilága valóban olyan távoli számunkra, hogy csupán a „rőzsaszín kód” határozza meg asszociációinkat? Vajon a Schubert-fogalom több-e mint szerelem, halál, fájdalom és a patak csobogásának távoli hangzavara?

Az első, *Gute Nacht* című dalban a már említett fiatalember magányosan énekel egy szerelemről (és egy életről), melyet épp elhagy. Valamilyen ismeretlen belső kényszer hatására indul valahová. Vagyis inkább indulna valahová! Az „Ich kann zu meiner Reisen/ nicht wählen mit der Zeit” sornál hirtelen feláll, megindul, majd megtorpan. Könyörtelenül szembesül a „hová” kérdéssel (átvitt értelemben) és átható magányával: azzal, hogy egyedülre van kárhóztatva. („Muss selbst den Weg mir weisen/ In dieser Dunkelheit.”)

Ezt követően konkrét képek egész sora jelenik meg a szövegben, mindegyik az előbb „elhagyott”, meghaladott múlt eleme. Romantikus képek a szélkakasról, fagyott könnyekről, hársfáról. A versben is megjelenő, konkrét képi elemek azonban érzések mozdítható sírköveivé válnak a magányra ítélt, bezárt alak számára. Mintha ezeken a sírköveken végigtekintve szembesülne az „Én” eddigi életével, tetteivel, érzéseivel. Van valami végzetserű és valami hátborzongató a film képeiben, hiszen az elkerülhetetlen szembesülés racionalitáson túli lelkiállapotokban nyilvánul meg. Az *Erstarrung* című dal közben előkerülő kés egyformán hordozza a helyzet hidegségét, a sarokba szorított „én” kétségbeesését és kiszámíthatatlanságát. Sarokba szorítottság alatt értem a minden létező mulandóságának, a tett feleslegességének és ebből következően a lét tragikumának felismerését, melyet August Wilhelm Schlegel a következőképpen fogalmazott meg: „Csakhogy amikor számadást készítünk saját tevékenységünkről, az ész arra serkent, hogy ezt a célt megint valami magasabbrendűre, végül is létezésünk legmagasabb általános céljára vonatkoztassuk: és itt ütközik a lényünkben lakozó igény végtelensége a bennünket fogva tartó végesség korlátaiba. Minden, amin munkálkodunk és amit alkotunk, mulandó és semmiség csupán; minden mögött ott áll a halál, és felé vezet minden pillanatunk, akár jól, akár rosszul használtuk fel; a legszerencsésebb esetben is, amikor egy ember elérheti élete természetes céljait, akkor is az következik, hogy mindent, ami értékes volt számára, el kell hagynia, vagy az hagyja el őt.”³⁸ E „tragikus” tehetetlenség- és feleslegesség-érzést fogalmazza meg kerpileg a film, amikor az *Erstarrung* és a *Der Lindenbaum* című dalok alatt a szereplő rőzsét vesz elő és meggyújtja azt, miközben előbb a szerelem alakjának emlék-

³⁸ August Wilhelm Schlegel: A drámai művészetéről és irodalomról In: A. W. S. és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat, 1980.

ké fagyásáról, majd a saját könnyei által okozott olvadásról és ebből következően az emlék fájdalmas eltűnéséről énekel: a képen látható tűz a szövegben megjelenő jég képzetével válik teljessé. Ez után valóban nem marad más, csak az élményből formált emlék sírköve. Ez az emlék már rég nem élő élmény, a leszámolás következtében azonban még ez az emlék is csupán önmaga távoli lábjegyzete marad (lásd *Erstarrung, Der Lindenbaum, Wasserflut*). Ez a végességgel történő szembesülés azonban nem lehet korhoz kötött: felismerésének kikerülhetetlensége ugyanolyan szükségszerű mindenki számára, aki két, viszonylag stabil állapot közötti bizonytalan és veszélyekkel teli transzformációs fázisba lép.

A múlttól (tettektől, vágyaktól, érzésektől) történő elkülönülés után az „énnek” szembe kell néznie önmagával, és felelni a kérdésre: egyáltalán létezik-e még az, amit „önmagának” nevez. Ami pedig most jön, egy „minden közötti” állapot: az eddigi térből egy hófehér térbe vettünk, ahol minden eddig érvényesnek hitt fogalmi és képi rendszer megszűnik irányadónak lenni, hiszen az előzőekben megkérdőjeleződött mindenfajta állandóság, örökérvényűség az illékonyág, pillanatnyiség felismerése által. Innentől fogva nem működik semmilyen, az emberi értelem és kontextusának lehatárolására törekvő vágy által életre hívott képi, nyelvi, fogalmi rendszer. Az „én” könyörtelenül szembesül (mindeddig fennálló) egyedüllétével, a fogalmi által felépített világ nem létezésével és ebből következően önhiúságával. Amint Nietzsche megfogalmazza: „Úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, (...) pedig semmi egyébünk, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.”³⁹ Az ember tehát szükségszerűen a „valóságtól” távoli fogalmakból épít várakat, melyekbe visszavonulva képes értékelésre, önértékelésre és bármilyen döntéshozatalra. Ezt a várat veszíti el a jelzett szakaszban az „én”.

„Az ember tehát, mint eszes lény, az absztrakciók uralma alá rendeli cselekvéseit; nem engedí többé, hogy pillanatnyi benyomások, érzékletek ragadják magukkal, mindezeket a benyomásokat színtelenebb és személytelenebb fogalmakká általánosítja, hogy ezekhez kösse életének és munkálkodá-

sának szekerét.”⁴⁰ A vele történt szembesülés következtében e mesterséges állapotból történő kiszakadást jeleníti meg az *Irrlicht* című daltól a *Das Wirtshausig* tartó teljesen steril, minden fogalmi, képi rendszer felett „álló”, hófehér tér. Szükségszerű tehát, hogy ebbe a térbe belevetve az „én” szembesüljön rendszereinek szükségszerűségével és önnön valójával: lényének eddig határtalannak és megfoghatatlannak hitt, fogalmi rendszereken kívül tulajdonképpen nem is létező valójával. „... vagyis röviden csak az önmagát, mint szubjektumról, mégpedig művészi módon alkotó szubjektumról való elfeledkezésnek köszönhetően élhet az ember valamelyes nyugalomban, biztonságérzetben és következetességgel; amint egy pillanatra kiszabadulhatna e hiedelem börtönfalai közül, rögvést odalenne az »öntudata«.”⁴¹ Ezt a nietzschei gondolatot formálja képpé a jelzett szakasz, melyben a romantikus horizontú, schlegeli felfogás belső ellentmondása válik nyilvánvalóvá. Létezik-e valójában a végtelen benső, ha az – a külső végesség korlátaira hivatkozva – nem kerül kifejezésre? Vagy esetleg csupán emberi létünk végtelen benső korlátait próbáljuk külsőnek, lényegünkön kívül állónak beállítani? A benső, hófehér tér semmi, légüres tér, láthatatlan, ha az „én” nem teszi valami módon külsővé, érzékelhetővé. Ám ez csak úgy lehetséges, ha ez a tér elveszíti az őt meghatározó jelleget, nevezetesen azt, hogy mindennek potenciális lehetőségét – nem pedig magát a konkrét dolgok végtelenségét – foglalja magában, s így – mivel ez benső lényege – szükségképp lehatárolódik.

Az „én” magára van utalva: amint felismerte eddigi létének visszásságait, máris a következő ijesztő felismerés áldozatává válik. Rá kell ébrednie újra, hogy bármit tesz, bármit gondol, bármit érez, az akaratlanul is újabb képi-fogalmi rendszerekbe kényszeríti őt, és e rendszereken kívül tulajdonképpen nem is létezik, nincs „benső tartalma”. Mindennek mértéke így maga az „én”, vagyis a kifejezésben megjelenő „én” lesz. Fichte a következőképpen reflektál erre az ember lényegéhez tartozó kényszerre: „Kizárólag önmagam által kell fogalmakat alkotnom. (...) Felteszem magamról, hogy képes vagyok egyszerűen azért alkotni valamilyen fogalmat, mert megalkotom.”⁴² Így a fehér tér a sze-

³⁹Friedrich Nietzsche: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. *Athenaeum*, 1992/3. 6.

⁴⁰I. m. 8.

⁴¹I. m. 10.

⁴²Johann Gottlieb Fichte: *Az ember rendeltetése*. Budapest, Magyar Helikon, 1976. 142.

replő számára végtelen lesz, ha befutja, ugyanakkor mindenhol falba ütközik, ha érzelmei ebbe a zsákutcába hajszolják. Legjobb példája ennek a *Die Post* című dal. Szöveg és kép szintjén a külvilággal létesíthető kapcsolat lehetőségére izgatottan reagál az „én”, hiszen előrefut, majd abban a pillanatban, amikor felismeri ennek szükségszerű kudarcát és feleslegességét, nekizuhan a váratlanul fallá tornyosuló fehér végtelennel. Az „én” tehát rendszer-, tágabban világeremtésre van kárhoyoztatva, ez létének szükségszerű következménye. A *Die Post* című dal közben széndarabbal fekete vonalat, „koordináta-rendszert” képes húzni a fehérségbe, ám tragikumának és ördögi körének újbóli felismerése következtében lehanyatlak a keze és a két, egyenesből lefelé haladó vonal az emberi küzdés zsákutcájának ikonjaként ég bele a nagy fehér „semmibe”.

Másik példája ennek az öntudatlan, csak önma-ga számára érvényes szimbólumteremtésnek a *Die Krähe* című dal, melyben maga az emberi test, a testnyelv válik rendszerré. Utazása során az „ént” egy holló kíséri végig, hűségesen a sírig: „Treue bis zum Grabe”. E halálmadár ebben az értelemben azonosítható az emberi lét fogalmiságának szükség-szerűségével, mely bármilyen szabadnak is érzi magát tőle az ember, ott lebeg fölötte a sírig. Eközben a vizualitás síkján megint csak az „ént” látjuk, ahogy önmaga válik akaratlanul is az ímént kifejtett tartalom szimbólumává, pontosabban képi jelévé: tes-tével és ruhájával a madarat idéző pózokat vesz fel.

A rendszert tehát pusztán létevel teremti az „én”. Az absztrakt tartalom nem létezik konkrétan érzékelhető megvalósulás nélkül. Ez a megvalósulás pedig – a költészet nyelvi kötöttségein túl – a zene maga, vagy rendszer nélkül meghatározva: a hang. „Olyan külső megnyilatkozás ez, amely közvetlenül szubjektív; méghozzá absztrakt megnyilatkozás: hang mint olyan. Tisztáznunk kell, hogy milyen az a bensőség, amely ennek a külsőlegességnek megfelel. Ez a létező legabsztraktabb bensőség, a teljesen objektum nélküli benső, a teljesen szubjektív objektivitás, az absztrakt bensőség; teljesen üres énünk, további tartalom nélküli önma-gunk.”⁴³ Hegel alapján kijelenthetjük, hogy a schlegeli benső végtelenség ellentmondásai a zenében, annak lényegéből következően tükröződnek. „A külső megnyilvánulás itt hangként létezik; a

hangnak pedig az a természete, hogy tagadja saját külsőlegességét.”⁴⁴ Ezt az ellentmondást oldja fel a fentiekben már idézett nietschei gondolat, mely szerint a zene olyannyira nem tagad semmilyen külsőlegességet, hogy tulajdonképpen szöveggént, zenében kifejezett szöveggént értelmezhetjük.

A következő szakaszban ismét visszatérünk az épített, belső térbe. Itt a fájdalmas tapasztalatokkal gyarapodott „én” kénytelen elfogadni rendszereinek szükségességét és ugyanakkor értelmetlenségét, s ebből következően visszahelyezi magát az általuk meghatározott dimenziókba. Látszólag gazdagodott, ám ez inkább csak határainak megsejtéseként jelentkezik, mintsem bármilyen tapasztalati tudás formájában. Egy pillanatra kiszabadult az öntudat cel-lájából, ám megrázta a felismerés, hogy fogalmi rendszerein túl tulajdonképpen nem is létezik. Fogalmi összeférhetlensége okán viszont az a tapasztalat nem menthető át egy az egyben a külső világba: inkább olyan, mint egy álom, amelyre reggel nem emlékszünk, hangulata mégis végigkíséri napunkat. Az egyén felismerte benső lehetetlenségét és ezzel „létezhetetlenségét”. Elvégre „mi is történt voltaképpen? – mi is így vakarjuk utólag a fülünket olykor, és kérdezzük döbbenetben, zavartan: mit is éltünk itt meg voltaképpen?, vagy még inkább: kik vagyunk mi voltaképpen? – s számoljuk össze, utólag, ahogy mondtam, élményeink, életünk, létünk tizenkét remegő harangütését. Eközben pedig – fájdalom! – elvétjük a számolást... Éppen önmagunk számára maradunk szükségképpen idegenek, nem értjük önmagunkat, óhatatlanul felreismérjük önmagunkat, számunkra a mondat mindörökre így hangzik: Mindenki önmaga számára a legtávolibb – önmagunknak mi nem vagyunk megismerői...”⁴⁵

A *Das Wirtshaus* című dal ennek a felismerten felesleges, romantikus önátatásából kiábrándult létnek az abszurditását háborzongató módon a temető képével kapcsolja össze. A temetőével, ahol nincs hely az „én” számára, amely arra kényszeríti, hogy tovább hordja öntudata és „tudása” keresztjét. A képi síkon ehhez egy sírbolt mélységére emlékeztető helyen látjuk az énekest, az emberi öntudat büszkeségétől és boldogságától megfosztott élő halottat. A fiatalkori, önfelédlt álomvilágból szükségszerűen ez a felismerés kell, hogy felriassza az „ént”, és az ennek tudatával való továbbélés

⁴³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Eszttétika*. Budapest, Gondolat, 1991. 196.

⁴⁴ I. m. 197.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche: *A morál genealógiájához*. Veszprém, Comitatus Könyv- és lapkiadó, 1998. 1.

kényszere az, amely a „mennyi még a sírig” kérdés korhoz nem köthető okát adja.

Ebből következik, hogy – mivel nem léteznek általános igazság – a biztos tudás és fogalmi rendszerek „istenétől” elhagyatva az ember maga válik „istenné” a földön: ő teremt meg minden rendszert, s ennek értelmében minden lehetségesnek tűnik a számára (*Mut* című dal). Az „abszolút, független öntevékenység ösztönétől”⁴⁶ vezérelve az „én” betőri a fényt átérésztő üveget, és kihívja maga ellen a mindent elvakító fehérséget: azt amely az előbbieken megjelent hóféhér háttérhez kapcsolódik. A kihívást az jelenti számára, hogy egyedül, az önmagába vetett hit ellentmondásainak tudatában kénytelen létezni és folyton megújuló rendszereket alkotni a film első, belső térben játszódó szakaszában kialakított, megdönthetetlennek vélt, sírkövekké fagyott fogalmaitól elhagyott világban. Ez a tehetetlenség sarkallja rombolásra.

Ennek egyenes következménye, hogy a *Die Nebensonnen* című dalban az „én” elveti – kénytelen elvetni, hiszen immár nem léteznek a múlt és a jelen alternatíváit és fogalmait, s egyedül a jövőt mint szükséges rosszat kénytelen elfogadni létezőként. („Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei; / Nun sind hinab die besten zwei.”) Ennek a helyzetnek a tragikumát erősíti az a kép, amelyben az énekes egy széken áll, mint egy akasztásra váró halálraítelt, akinek nem jut még hely a temetőben, ezért fogalmi és tudati világának tulajdonképpeni ürességének tudatában kénytelen „lenni, ahogy tud”. („mit starren Fingern dreht er, was er kann./ Barfuss auf dem Eise wankt er hin und her/ Und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.” – *Der Leiermann*)

Az utolsó szalmaszál, mely segítséget nyújthat a „túléléshez”, a Leiermann lehet: romantikus horizontból látszólag a zene kínál támpontot a fogalmakon túli világban. „Ezzel a művész önmagából nyeri tartalmát és valóban az az önmagát meghatározó, érzelmi és helyzeti végtelenségét szemlélő, emlékező és kifejező emberi szellem lesz, akitől többé semmi sem idegen, ami az emberi szívben életre kelhet.”⁴⁷ Ezzel szemben kiábrándítóan hat a már többször idézett Nietzschei gondolat, mely a zenét, mint szöveget értelmezi, s így elvitat tőle minden fogalmiságon túli, végtelen emberi bensőre utaló, romanti-

kus önáltatást. A fennkölt, hegeli mondatot ebben az értelemben egyből idézőjelbe teszi az utolsó dal, melyben a zene is lefokozva, mint egy tekerőlant folyamatosan ismétlődő „zaja” jelenik meg. Büntetés, melyet a halálraítelt vezeklésképp kénytelen gépiesen, egymás után „játszani”, tekerni, ezzel is folyamatosan emlékeztetve magát feleslegességére és értelmetlen körforgásra kárhoztatott léte.

* * *

A *Winterreise* szóban forgó, a rendező, David Alden és az énekes, Ian Bostridge nevéhez fűződő filmfeldolgozása tulajdonképpen a romantika schlegeli öndefiníciójának ízekre szedését hajtja végre a romantika „énképének” laboratóriumi körülmények között történő vizsgálatával. A másik vizsgált előadás, a Christoph Marthaler rendezte *Die schöne Müllerin* ezzel sok szempontból eltérő irányokat és célokat tűz maga elé, és a dekonstrukciós kritika segítségével hívásával a hagyományos megközelítést és konvenciókat mint negatív viszonyítási alapot tekint.

IV.

Die schöne Müllerin – előadáselemzés

A dalciklus verseit – *Versek egy utazó vadászkiűtős hátrahagyott irományaiból (téli olvasandók)* címmel – eredetileg „paródiának szánták (...) a túlságosan jópolgári, mindig szűziesen együgyűsködő népies lírát csúfolandó, mely »művelt« körökben már csak derűtséget fakasztott.”⁴⁸ Wilhelm Müller verseit azonban „Schubert komolyan vette,”⁴⁹ és azóta mi is legtöbbször komolyan vesszük, figyelmen kívül hagyva minden egyértelműen parodisztikus elemet. Ha azonban ezen elemeken „túlnézünk”, a zeneszerző vélt vagy valós szándékaihoz igazodva, fennáll a veszély, hogy az előadás képtelen lesz túllépni saját együgyűségén. Ebből az ellentmondásos helyzetből indul ki, és sok helyen ezt használja ki a vizsgált, 2002-es zürichi előadás.

A színpadon megjelenő alakok sok szempontból rimelnek a Schubert-mitológia elemeire és szereplőire, ugyanakkor a két operaénekes (Rosemary Hardy és Christoph Hombberger) által megformált alakok egyértelműen a mindenkor előadóművészként, e „mitológia” megteremtőjeként ragadhatók

⁴⁶Johann, Gottlieb Fichte: i. m. 141.

⁴⁷Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Eszttétika*. i. m. 148.

⁴⁸Dietrich Fischer-Dieskau: i. m. 211.

⁴⁹i. m. 211.

meg. Az előadó (és konvenciói) sokszor ellentmondásba kerül(nek) az általa (általuk) megteremtett, ám tőle (tőlük) elkülönbözött alakokkal, aki önálló életet kezd élni a színpadon; az őt meghatározó ismerős képből kiindulva egész valója, vágyai, hűsvér mivolta kezd kommunikálni. Mindez számos kérdést és problémát fölvet, így például énektechnikai kérdéseket, a „magas kultúra” által kisajátított szubkultúrák ellentmondásait, a színpadi test sokrétű felhasználásának problémáit, valamint a zene és a test kapcsolatának lehetőségeit.

Marthaler rendezésének első képében éledni kezdenek a schuberti alakok. Ők testesítik meg (szó szerinti értelemben is) azt a zenét és szcenáriumot, amellyel minden egyes *Die schöne Müllerin* előadás alkalmával valamilyen kapcsolatot létesítünk. Összegörnyedten lépegetve, tulajdonképpen a testükből kikényszerített zenével – ami az eredeti kísérlet harmóniait adja – ébresztik az ágyban alvó „előadót”, és ezzel együtt – hiszen ők maguk szintén előadók – saját magukat is, s lassan életre kelnek. Mintha kifejezestelen arcú, vegetáló, öntudatlan bábokat látnánk, akik a dalciklus eredetileg utolsó dalát, a *Des Baches Wiegenlied*et éneklék: „Gute Ruh, gute Ruh!/ Tu die Augen zu!/ Wandrer, du müder, du bist zu Haus.”

Ebbe a katódon állapotba robban be az egyik, hirtelen öntudatra ébredő szereplő, talán a szép molnárlányka, aki magához ragadja a szót. A róla élő, megszokott kép alapján kialakult alak elkezd saját életét élni, és énekre nyitja száját. A bájos molnárlányka nem biztos, hogy mindenben megegyezik képzeletünkben őrzött másával, vagy ha mégis, abban az esetben majdnem biztos, hogy ezt a képet soha nem gondoltuk végig következetesen. A tenyeres-talpas, nagydarab, kockás szoknyás, helyenként – ami később a *Jäger* című dalban még karakteresebbé válik – tájszólással beszélő parasztlány kissé erőteljesebb jelenség a vártnál. Az őt megformáló színésznőn keresztül keresi saját hangját (nem pedig az operaénekeseken keresztül), küzd a levegővel és a hangokkal, miközben két zongora erőteljes kísérlete közé szorítva ismételteti a végtelenségig a *Das Wanderer* című dal első versszakát. Tulajdonképpen ennyi az alak léte, ennyire engedjük őt szabadon elvárásai horizontunkon.

Az óriási ágyban álmából felébredő, vörös parókás alak egyfelől – a háttérben látható sárga ruhás hölgygel és jellegzetes környezetével, étkezőjével egyetemben – a versciklus által paródia tárgyává tenni kívánt, a portréként kifüggesztett koponyá-

hoz hasonlóan halott kispolgári lét képét villantja fel számunkra. Másfelől viszont a mindenkori előadóművész jól ismert képzetét is felidézi, a már említett hölgygel együtt. Erre játszik rá az a körülmény is, hogy az összes szereplő között egyedül ők ketten azok, akik a megszokott és elismert, klasszikus énektechnika birtokában vannak, ezenkívül a férfi megjelenése bizonyos szempontból Dietrich Fischer-Dieskau alakjára is hajaz. Az énekes tehát felkel, és értetlenül fogadja a színpadot elárasztó schubertmitológiai alakok ténykedését, az ágya felett álló két molnárlánykától pedig egyenesen megijed, és visszabújik a paplan alá. Mintha az általa, mint énekes előadóművész által teremtendő és kihasználható lények egy rémálom formájában életre keltek volna, és tőle, a teremtőtől független, valódi életet élnének. Mindjárt a következő képben, miközben ő a *Wohin* című dalt éneklé, a két, romantikus közhelyeket megelevenítő, ám azokkal sok szempontból ellentétes alak (ebben az értelemben a két molnárlány) kinyitja szekrényét, és a vágyaik tárgyát képező férfiak poszterein a péniszek méreteit kezdi ábrándozva méregetni. (A posztereken megjelenő testképekhez képest egyébként kiábrándítóan hat a lányokra a – romantikus víziók szülte – színpadi alakok férfi mivolta, mely megkérdőjelezhető.) A dalokról mindig úgy véltük, hogy szerelemről, a molnárlányka utáni vágyakozásról és az ő vágyairól szólnak, ám most döbbenet szembesülünk ennek a vágnak konkrét képben megjelenő testi oldalával. A hűsvér alakban megtestesülő, fiatal (?) molnárlánykától nem vitathatjuk el testiségét, nem kényszerítjük pusztán a lélek érzékenységét hirdető, rózsaszín, egyszemélyes szerelem fogalmi közé csupán azért, mert kérdőre vonná romantikus sznobizmusunkat. Ugyanakkor, más szempontból teljesen természetesnek ismerjük el már a gyerekkori szexuális vágyak és képzetek jelenlétét is. Erre a szerelmi vágytól motivált képre (meztelen férfiak fotói a szekrényben) utal vissza az *Ungehduld* című dalhoz kapcsolódó jelenet. A molnárlány keresi a kulcshoz megfelelő szekrényt, amelyből azonban vágyai szerény megtestesüléseként a romantikus kép alkotója, maga az énekes, tehát a mindenkori előadóművész esik ki, „dein ist mein Herz” felkiáltással. A szexuális felhangok a két lány „vadásztáncában” erősödnek fel és válnak egészen konkrétá, amikor kalapban és puskával testesítik meg a vágyott vadász alakját, és nem utolsósorban jelentős mértékben felnagyított férfisságát. Ez egyértelmű előképe a *Jäger* című dalnak, s amikor a molnárlány

később ezt éneklő, a szekrényből (melybe a testiséghez kapcsolódó képzeteket már több előző jelenetben bezárták) előlépő meztelen schuberti férfiak karavánja visszacsatol egyrészt a vadásztáncban megjelenő fallikus szimbólumhoz, másrészt a szekrényben elhelyezett, meztelen férfi ideálokat ábrázoló poszterekhez. A vágyakkal és idollokkal ellentétben azonban csak ezek az átlagos felépítésű és méretű, romantikus lelkű alakok vonulnak fel a lányok előtt.

Többek között ugyancsak a *Jäger* című dal hívja fel a figyelmünket a romantikus ihletésű népiesség úgynevezett „magas” kultúrába „emelésének” elentmondásaira is. A falusi tematikát felhasználó dalokat a művek „célközönségének”, a polgárságnak az értékrendje és szokásai között képzeljük el. Úgy használjuk fel ezt az alapanyagot, ahogy Marie Antoinette tette, amikor Versailles-ban felépíttette romantikus falusi világát, s ezzel csak a falusi életnek a „felsőbb” társadalmi csoportok szemében élő romantikáját ismerte el. Ám, ha jelen esetben akár csak nyelvi szempontból következetesen gondoljuk végig e viszonyt, szembetűnik az elvárási horizontunkat jellemző Hochdeutsch és a nyelv terület-specifikus variációinak különbsége. A *Jäger* című dalt éneklő molnárlány szövegmondását helyenként az erőteljes dialektus és idiolektus határozza meg, míg a *Mein* című dal előadója, mintha enyhe beszédhibával küszködne.

A két hivatásos énekes többször magára erőlteti a romantikus kellemet és a magaszot stílust, ám ez rendszerint összeütkezésbe kerül a színházi helyzet önreflexiójával vagy saját testi jelenlétükkel. Az előadóművész „szerepe” mögül többször „kilóg” maga az ember, és annak kicsinyessége. Az énekesnő a „dein ist mein Herz”, „refrén” többszöri ismétlésével közeledését fejezi ki az énekes felé, mire a férfi, katatón állapotában ugyanezt kiáltja vissza, a nő pedig szenvedélyesen az *Auflösung* című dalba kezd, mintha mentséget keresne magának. Eközben reflektál a koncerténeklés elentmondásaira is: mialatt a romantikus lelkű énekesnő óriási szenvedést és átélést kíván megvalósítani, belekényszeríti magát a koncertszituáció korlátaiba, melyeket egymás után próbál eltenni az útból, önmagát persze teljesen nevetségessé téve. „Geh unter, Welt” – éneklő, s közben eldobálja, majd megtapossa az istenként tisztelt kottát, oldalba rúgja, öklével veri a zongorát (persze épp csak annyira, hogy ne essen baja), majd a „mélységes átélés” következtében földre veti magát és lábaival az ég felé kapalózik.

Másik példa erre a játékra, amikor az énekes a *Halt* című dal alatt a fal felé fordul, mintha egy megközelíthetetlen, hermetikusan elzárt személyt, vagy inkább magát a statikusnak ítélt, önmagába zárt értelmet próbálná szóra bírni, esetleg köszönteni („Ei wilkommen, ei wilkommen./ süsser Mühlen-gesang”). Majd amikor hölgy riválisa a „War es also gemeint./ Mein rauschender Freund” kezdetű dalba kezd, sértődötten vonul a „kijárat” felirat alá dohánnyozni. A hölgy pedig, miután az ő elképzelése által megvalósult, tőle elkülönbözött alak elkezd hozzá beszélni (talán még instruálja is), feladja keccses tartását, és szintén sértődötten, lomhán trappolva megy vissza kispolgári szobájába és negyed hanggal mélyebb zongorán kezdi játszani a kíséretet. Eközben énekesként iménti zongorakísérője veszi át a helyét, és hamiskásan, mindenfajta énektechnika nélkül kezdi előlről a dalt, aminek következtében elhagyják a schuberti alakok, hiszen ő nem képes annak zenei kifejezésére, ami őket életre hívja. Elhagyja a zongora is – aminek szolamát és így funkcióját korábban az élő testek vették át – „eletre kel” a játékos segítségével. A zongorista alakja tehát próbálja kifejezni önmagát, ám a nagybetűs előadóművész nélkül képtelen megtalálni saját hangját, paradox módon persze épp így találja meg, ahogy maga a mű, az alakba írt zene is rá van szorulva a performerre.

A megtört, schuberti művész ezután félénken leül a férfi utáni vágyakozásáról már számot adott molnárlányka mellé, miközben az énekes az *Ungeduld*ot szólatatja meg szenvedélyesen – ezzel megteremtve a játszódo jelenet zenei és szituációs alapját –, ám a versszak végén az énekestől, az alkotótól független alak, a lány közbevág és átveszi a szót a fiúnak címezve: „Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben!” A művészi önkényében megsértett énekes elmegy, majd a lány a *Tränenregen* című dal kontextusát az adott helyzetre rímelteti: annak utolsó sorával hagyja ott a fiút: „es kommt ein Regen. Ade! Ich geh’ nach Haus.” Ugyanakkor a színészek szintén kilépnek szerepükből: versek és prózabetétek (Robert Walser), illetve elméleti szövegek (Arthur Schopenhauer) elmondásával felhívják a figyelmet a szerep és köztük lévő distancsiára, ám hirtelen azt vesszük észre, hogy amint az egyik szerepet ledobták, a következő szavukkal már újabbra léptek. A szöveg természetéből következően folyamatosan egyik szerepből a másikba csúsznak. Szerep nélküli alkotó tehát nem létezik, alkotótól elválasztott szerep viszont igen. Ezt támaszthatja alá, hogy a Rosemary Hardy és a Christoph Hom-

berger megtestesítette előadóművészek által teremtet és tőlük elkülönbözött schuberti alakok is újabb színészi interpretációkra szorulnak. Mintha e paradoxonnak az újraképződés végtelen zsákutcájába zárt bolondjaiként beszélnének magukban a szereplők folyamatosan.

Az előadás mindvégig felmutatja az éneklés technikai megvalósításába fektetett energiát is: a nem hivatásos énekesek folyamatosan küzdenek saját testi, technikai akadályokkal a dalok éneklése közben. Így például a *Mein* című dal megszólaltatása közben a színész, mintha kezdő énekesként egy énekórán venne részt, próbálja leküzdeni az első pillantásra romantikusan egyszerű dal annál nehezebb hajlításait, kötéseit. Majd a schuberti alak szájából az énekes veszi ki a szót, és rendre utasítja a magukat önállósító alakokat: „Die geliebte Müllerin ist mein!” Ezzel mintha a kifejezés kizárólagos jogát biztosítaná önmaga számára. Az énekórákat felidőző kép és a küzdelem a dalok megvalósításával többször is megjelenik a darab folyamán, szembeállítva a dalok egyszerűségét – tudnivaló, hogy sok kezdő énekest a valóságban is Schubert-dalokkal tanítanak – azok technikai nehézségeivel, és felhívja a figyelmet ezen az ellentétben keresztül a romantika egészének kétélűségére.

Az előadók folyamatosan az előadás cselekvőivé válnak: a színészek testüket tárgyakként és hangszerként használják, s ezzel fizikailag is „megcselekszik” az előadást. Már az első képben egyfelől magukból a színpadi testekből, ugyanakkor a romantika által megteremtett alakokból képződik a zene, amint az eredetileg zongorára írt kíséretet éneklük. Ám nem önálló szövegeket, hanem külön-külön pusztán egyes hangokat adnak ki, melyek egésze alkotja meg a zenét, s így az emberi test teljes valójában hangszerré válik, és a hangszer emberi testté. A zene és a zenei értelemben vett harmonia, csakis az emberi hang által nyer életet a *Die liebe Farbe* című dal alatt. A zongorakíséret pusztán egy hang monoton ismétlődésére szorítkozik, miközben a kétszólamúra változtatott énekkel együtt kiadja a teljes akkordot. Ez a jelenet kijátssza egyfelől a dalok természetes egyszerűségét, tisztaságát, ugyanakkor az egyszerűségben rejlő erőt és dinamikát is, másfelől ütközteti a hangszer gépieségét az emberi hang testhez kötöttségével, és rámutat az előadó által megteremtett alakok és hangok azon tragikus tulajdonságára, mely szerint csakis a többi jellel vállalt közösségük következtében alakulhat ki bármilyen kapcsolat, kifejezés és

zenei értelemben vett harmonia. Önmagában és elszigetelten semmi sem érvényes, bár mindennek lehetőségét magába foglalja. A határok a hangszer és a test fogalmai között elmosódnak: a szereplők egyszer saját hátukon hordozzák a zongorát, így keltve életre azt. Máskor az emberi test egy ébresztőóra „testévé” és hangjává, majd a mosdáshoz használt vízköpővé válik. A *Tränenregen* című dal alatt például az épp éneklő színész egy lyukban ül, mintha a színpad szerves nyúlványa, annak része lenne, s testhelyzetével is az előadott dalból kifejlő helyzet sarokba szorítottságát és tehetetlenségének könnyed tragikumát idézi, miközben időződő, képzetlen hangjának és testének „küzdelve” magával a dal megvalósításával – egészen különleges atmoszférát teremtve – tovább árnyalja ezt az értelmet. A darab végén, az akusztikai káoszról lassan egy kórus hangja olvad egybe, amely gépiesen ismétli a „why are we so” kérdést. Ezzel az alakok reflektálnak létezésük visszásságaira: arra, hogy csakis az előadók cselekvéseinek nyomán létezhetnek, és ahogy a dalciklus a végéhez közeledik, lassan élettelennek válnak, elszalagnak, s csak a két molnárlányt játszó színésznők maradnak állva hátul az énekesnő és zongorája mellett. Ahogy a ciklus véget ér, az alakok „kiürülnek”, a molnárlány és az előadóművész mítosza állóképpé merevedik, és csupán a három színész marad előttünk, egy énekóra fizikai formájára emlékeztető testhelyzetben.

Summázat

A fenti két színreviteli stratégia elemzése arra kívánt rávilágítani, hogyan tud egy-egy Schubert-dalciklus a dinamikus kommunikációs viszonyok között működni, és milyen utakon szabadulhat ki az önmagába zárt, statikus értelem börtönéből. Mindkét interpretációt meghatározza, hogy a dalszöveget, a zenét és a megvalósításról alkotott elképzeléseinket, a műhöz kapcsolódó előítéleteinket és elvárásainkat egyenrangú „szöveggként”, vagyis szcenáriumként fogja fel, melyre a színrevittet alapozza.

Mindezek értelmében a *Winterreise* filmfeldolgozása a romantika alapeszméinek és a romantikus alkotóművész fogalmának belső ellentmondásait tárja fel, miközben a képi síkot és a szcenáriumot folyamatos kapcsolatba, kommunikációs viszonyba állítja egymással. A zürichi *Die schöne Müllerin* előadás ugyanakkor máshonnan közelít. Szó szerint megtestesíti a Schubert-mitológia alakjait, majd ezeket

szembesíti egyfelől az őket játszó színész testi jelenlétével, másfelől a hozzájuk fűződő konvenciókkal és a színpadi interpretáció, a szüntelen újraképződés ördögi körével. Eközben a mindig változó, s így végtelenné váló értelem lehetőségét is megteremti azáltal, hogy a színpadi jelek végtelen számú kombinációjának következtében a művet kapcsolatba lépteti (azaz kommunikációs viszonyba rendezi) önmagával, interpretálóival, a szcenáriummal és az aktívan asszisztáló nézők befogadói horizontjával.

A két vizsgált stratégia természetesen nem kizárólagos érvényű, csupán egy-egy lehetséges irányt képvisel, nem pedig az egyetlen járható utat, hiszen egyiknek sem célja a színrevitelhez fűződő szabályokat előírni. Ám minden dinamikus viszonyokat elismerő és kialakító előadás megpróbálja felol-

dani azt a Nietzsche által is felvetett, az alkotás-alkotó-befogadó statikus kapcsolatát jellemző elmentmondást, amely szerint „a tragédiából a nép már csupán csak a meghatottság érzését tiszteli, hogy egyszer jól kisírhatja magát; a művész viszont, aki az új tragédiát látja, élvezi a szellemes technikai megoldásokat és műfogásokat, az anyag keletkezését, régi motívumok és gondolatok új felhasználását. A műalkotáshoz fűződő viszonya esztétikai viszony, az alkotó álláspontja; a nép műalkotáshoz fűződő viszonyára pedig az jellemző hogy csak az anyagra van tekintettel. Magáról az emberről viszont nem mondhatunk semmit, mert ő nem nép, nem is művész és nem tudja, mit akar: eszerint nem nagyon tudjuk, mit élvez a művészetből, de valószínűleg nem sokat.”⁵⁰

⁵⁰Fredrich Nietzsche: *Vándor és árnyéka*. i. m. 152. (166. pont)