

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Zaide,

*avagy a nem identikus ismétlés drámája*¹

Az utóbbi években két nagy visszhangot kiváltó produkció újra ráirányította a figyelmet Mozart egyik félbehagyott, *Zaide* (*Das Serail*) címen emlegetett operájára. Peter Sellars és Claus Guth rendezése egyaránt a 2006-os Mozart-évben készült Bécsben, illetve Salzburgban, fesztivál bemutatóik után Ausztrián kívül (Franciaországban, illetve Svájcban) is játszották őket, majd felvételeiket kiadták DVD-n. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy 2006-ban jelent meg CD-n a *Zaide* Nikolaus Harnoncourt által vezényelt koncertfelvétele is, joggal nevezhetjük a komponista születésének 250. évfordulóját az alig ismert alkotás újrafelfedezésének és a játékanonba emelésének éveként. Ezt sokáig épp az hátráltatta, ami ma ösztönzőleg hat: a darab töredékesége. Azaz műegészként nem, inkább csak a gadameri képződmény-fogalom jegyében elgondolható karaktere. Olyanként, amit „nem az előre megtervezett kész-mivolta” alapján értünk meg, hiszen azt a feladatot rója ránk, hogy „önmagában felépít[sük]: valamit, ami nem »konstruált«, megkonstruál[juk]”, és ez magában foglalja azt is, hogy „valamennyi konstrukciós kísérlet ismét érvényét veszti”.² A *Zaide* az operajátszás hagyománya felől nézve hulladék, torzóban maradt végtermék, a zenés színház kortárs kísérleteinek horizontjában azonban ideális alapanyag, továbbalkotásra serkentő kiindulási pont.

Ha e képződményről szeretnénk beszélni, konferenciánk címe által vezérelt kérdésünk az lehetne: hogyan hasznosítható újra egy Mozart-ope-

ratöredék? Hogyan tehető alapjává a *recycling* metaforikusan értett, az ipari technológia terepéről a kultúrára átemelt és ott átértelmezett folyamatának? A lehetséges válaszokat egyrészt az európai dráma- és operatörténet tradíciója, másrészt a kortárs *mise-en-scène* gyakorlata kínálja. Egyrészt tehát tényleges átdolgozás, újrafeldolgozás révén, amelyre megannyi példát kínál a nyugati dráma- és operairodalomnak akár a *recycling* par excellence megnyilvánulási formájaként is felfogható vonulata, különös tekintettel a klasszikusok iránt speciális szenzibilitást tanúsító posztmodern drámára és *Musiktheater*re. Másrészt „a meghatározatlanság új zónáinak” feltárása és a „közöttük lehetséges jelentés-nyomvonalak” szervezése révén, amely Patrice Pavis újrahasznosításról alkotott elképzelése szerint képes visszaadni az egykori alkotásoknak „a múlt időben és a banális interpretációk során megkopott fényét”.³ Az első reakciót látszólag kizárja Mozart operáinak magas kulturális státusza és eszményképszerű zeneesztétikai felfogása, jóllehet nem teszi lehetetlenné, amint a Mozgó Ház Társulás *1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan-katalógusból* (2001) című előadása példázza.⁴ Ráadásul a *Zaide* esetében alig ismert, ritkán játszott fragmentumról van szó, amely már sajátos strukturalitásából fakadóan is előhívja az újrafeldolgozás igényét, hiszen ahhoz, hogy játszhatóvá váljék, újra kell gondolni/alkotni az egészet. Feltéve, hogy a megértés tétjének az egészet tekintjük, ebből következően pedig a fragmentalitást hiányosságnak, hibának.⁵

¹ A tanulmány megírását az OTKA támogatta (81400-as pályázat).

² Hans-Georg Gadamer: *Szöveg és interpretáció*. In: *Szöveg és interpretáció*. (Szerk. Bacsó Béla) Bp., Cserépfalvi, é. n. 38.

³ Patrice Pavis: *A modern dráma klasszikus öröksége: a posztmodern színház esete*. *Színház*. 1998/3. 13.

⁴ Az előadás „(re)konstruálja és újraírja az európai kultúra egyik alaptörténetének tartott Don Juan-mitosz kanonikus értelmezéseit”, pretextusaiként pedig Tirso de Molina, Molière és Mozart művei szolgálnak. Imre Zoltán: *A színház színpadra állításai: elemletek, történetek, alternatívák*. Budapest, Ráció Kiadó, 2009. 220.

⁵ Így közelített a *Zaide* jó néhány korai kommentátora, akik leértékeltek a művet, sőt még 1923–24-ben is azt írta Hermann Abert, hogy az opera „teljességgel naiv”, sőt „esetlen és ízléstelen”. Vö.: Linda L. Tyler: „Zaide” in the Development of Mozart’s Operatic Language. *Music and Letters*. LXXII. (1991) 214.

A *Zaide* átdolgozói általában ezt az utat járják, azaz teljessé igyekeznek tenni, kiegészítik a töredéket.⁶ Aminek nehézségét nem csupán az jelenti, hogy a partitúra nem egész, mert van ugyan közepe, de nincs kezdete, se vége, hanem az is, hogy nem maradtak ránk a dialógusok, azaz Johann Andreas Schachtner librettója.⁷

Voltaképp az 1779 nyarán elkezdett és 1780-ban befejezetlenül hagyott, tehát Mozart utolsó salzburgi éveiben írt opera címe sem tekinthető bizonyosnak: a *Zaide* címként épp annyira konvencionális, mint Purcell operájánál a *Dido és Aeneas* vagy Csehov színművénel a *Platonov*. A kéziratát nyolc évvel férje halála után találta meg Constanze, s noha a partitúrában hiánytalanul követi egymást tizenöt szám, a nyitány és az *ultima scena* valószínűleg nem került megkomponálásra, a párbeszédeknek pedig nyoma veszett. A művet először Johann Anton André, az a kiadó jelentette meg 1838-ban, akinek Constanze eladta Mozart hagyatékát, saját maga komponálva meg a nyitányt és a finálét, a prózai dialógusokat pedig Carl Gollmick állította helyre Franz Josef Sebastiani 1779-ben Bolzanóban megjelent, Joseph von Friebert daljátékához készített, *Das Serail* című librettója alapján.⁸ Pusztá feltételezés azonban, hogy a német nyelvű *Singspiel* műfajában készült Mozart-mű szövegkönyvírója szorososan követte volna Sebastiani művét, hasonlóan a Mozart-filológia minden, a komponálás félbeszakítására vonatkozó megállapításához. A zeneszerzőnek a *Zaidét* tekintve rendkívül szűkszavú leveleiből ugyanis csupán annyi valószínűsíthető, hogy immár Bécsre, II. József nemzeti daljátékszínházi kezdeményezésére előretekintve, nem pedig (mint a korábbi kutatás vélte, s olykor még a mai is visszhangozza)⁹ a Salzburgban 1779–80 során vendégeskedő két színtársulat valamelyike szá-

mára készült az opera – pedig az egyik a *Zauberflötét* szövegíróként jegyző Emanuel Schikanederé volt. Arra a Bécsre előretekintve, „wo man lieber Commische stücke sieht”, amely megjegyzés a Schachtnerrel való együttműködés meghíusulására, a jó egy évvel később bemutatott *Entführung aus dem Serail* szövegét jegyző Johann Gottlieb Stephanie-val folytatott munkára történő utalással együtt akár szokatlan következtetés levonására is készíthet.¹⁰ Noha nem tudjuk, hogy külső vagy belső tényezők miatt maradt befejezetlen a *Zaide*, az idézett felmondattal elállást sejtet a bécsi közönség izléssével történő szembemeneteltől, esetlegesen a boldog vég felé tendáló cselekményvezetési séma alkalmazásától. A befejezés, a „kibékítő lekerekítés” (Goethe) hiányában ugyanis nem zárható ki, hogy az opera tragikusan végződött volna. Azaz nem úgy, mint a pretextusnak tartott Sebastiani-librettó, amelynek végén kiderül, hogy *Zaide* és Gomatz testvérek, Allazim pedig az apjuk, majd egymás nyakába borulásuk megindítja és megbocsátásra készíti a szultánt. Főleg annak tudatában, hogy az efféle, a szentimentalizmus *sensus communis*ának megfelelő, mégis hiteltelen befejezést Mozart néhány hónappal később, az *Entführung aus dem Serail* komponálásakor elutasította.¹¹ E másik törökös operában ugyan Szelim basa megbocsát a szerelmeseknek, a családi idill azonban elmarad, hiszen Belmonte nem talál apjára a basában, mint Christoph Friedrich Bretzner *Bellmont und Constanze* (1781) című Lipcésben megjelent, a daljáték alapjául szolgáló szövegkönyvében.

Az *Il Re pastore* (1775) és az *Idomeneo* (1781) között keletkezett *Zaide*-fragmentum újrafeldolgozásának lehetséges módja tehát a hiányzó dialógusok megírása (többé-kevésbé a pretextusra vonatkoztatva), illetve más Mozart-kompozíciók beil-

⁶ A szövegkönyvet játszották már többek között Italo Calvino (Battignano, 1981), illetve Irene Dische és Hans-Magnus Enzensberger (Berlin, 1996), a muzsikát Luciano Berio (Firenze, 1995) kiegészítésével is, az említett 2006-os CD-n pedig Tobias Moretti mint elbeszélő ironikus szövegrészei kötik össze az (előzetesen csupán a K. 184. Esz-dúr szimfóniával megtoldott) zeneszámokat.

⁷ Vö.: „Egész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van.” Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, PannonKlett, 1997. 41.

⁸ Többen még ma is a Gollmick-féle cselekmény és dialógusok alapján hivatkoznak a *Zaidére*, így például Stefan Kunze nagyhatású monográfiája is, amikor megállapítja: „Auch der Sultan in Mozarts *Zaide*-Fragment gibt nach einem mißlungenen Fluchtversuch das Liebespaar frei mit dem Hinweis, daß »nicht nur Europa, sondern auch Asien edle Seelen hervorbringen« könne.” Stefan Kunze: *Mozarts Opern*. Stuttgart, Reclam, 1996. 178.

⁹ Ezt teszi például David Cairns: *Mozart és operái*. Budapest, Park Könyvkiadó, 2008. 46.

¹⁰ Mozart levele apjához, 1781. április 18. In: *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. Bd 2. München und Leipzig bei Georg Müller, 1914. 62.

¹¹ Vö.: Thomas Betzwieser: *Das Geheimnis des Fragments. Zaide, Mozarts erste Türkenoper*. In: *ProgrammBuch Zaide/Adama der Salzburger Festschauspiele 2006*. 24.

lesztése. E kiegészítés azonban épp az opera fő sajátosságát, a nyitottságát tünteti el, amely a legmerészebb értelmezés szerint korántsem a véletlen műve: Nikolaus Hamoncourt a *Zaidét* a „minek nyitány, minek a boldog vég?” kérdésére rendkívüli választ adó, radikális kompozíciónak véli.¹² Álláspontjával nem feltétlenül érthetünk egyet, mégis segítségünkre lehet abban, hogy ne azt kutassuk, ami hiányzik, hanem ami adottságként benne foglaltatik az operában. Ha a töredékességet nem deficitként, hanem különleges apória hordozójaként vonjuk vizsgálat alá, fényt deríthetünk „a meghatározatlanság új zónáira”, amelyek az újrahasznosítás aktuális művészeti stratégiáit előlegezik meg a *mise-en-scène* számára. Ha azt kérdezzük, hogy a *Zaidében* mi tartja fenn a bizonytalanság Pavis által kérdőre vont formáit, figyelmünket azonnal magára vonja (az opera egyedüli túlélőinek tekinthető) zenés számok ellentmondásos drámai logikát implikáló sora. Nem csupán arról van szó, hogy Zaide félelme és kétségei az első felvonásban már-már visszafogják a menekülést, második felvonásbeli elszántsága azonban a szultán elleni események fő motorja lesz. Illetve, hogy az első rész számaiban markáns szerepet játszó Gomatz a második rész eseményeiben immár alig vesz részt. Hanem arról, hogy az opera egy roppant súlyos helyzet kellős közepén ér véget, amelynek utolsó mozzanatában, a Nr. 15 Kvartettben Zaide, Gomatz és Allazim hiába könyörögnek kegyelemért, Szolimán a szöveget és a zenét tekintve egyaránt kérlelhetetlen marad, miután előző két áriáját (Nr. 9 és Nr. 11) is áthátolta a bosszú és a gyűlölet. Az opera elváráshorizontja és strukturalitása tehát kivételes feszültséget teremt. Egyfelől a *Zaide* mögé/köré helyezhető a *Das Serail*, amely banálisan jól végződik, valamint a kor számos olyan alkotása, amely dramaturgiai sémává merevítette a keleti fogságból való megmenekülést a katasztrófa kettős *anagnóriszise* révén: az apa felismeri elveszettnek hitt gyermekeit, a keleti despota pedig a jó cselekedet erkölcsi fennsőbbrendűségét. Az utóbbi mozzanat Voltaire *Zaïre* (1732) című tragédiájától – itt még a megszabadulás szerencsés volta nélkül – Mozart *Entführung* aus

dem Serail (1782) című daljátékán át Goethe *Iphigenie auf Tauris* (1786) című színművéig több alkalommal változtatta az idegent barbárból olyan lényé, aki a „humanitás szubjektumaként” cselekszik, mégis annak objektuma marad.¹³ Másfelől a *Zaide* zenés számai nem a nagylelkűség és a megbocsátás irányába mutatnak, amely érthetővé teszi a szövegnek és a zenének egyaránt inkább az *opera seriából*, nem pedig az ismert *Singspiele*kéből építkező voltát. A konfliktus itt nem konvencionálisnak, inkább komolynak és valódinak tűnik, az első felvonásban szóhoz sem jutó Szolimán pedig a másodikban minden együttérzést nélkülözőnek. Jóllehet az elvárt befejezés a bosszún történő felülemelkedés és a szabadság visszaadása: a felvilágosult török uralkodó képének megerősítése lenne, a *Zaidében* nincs alapja annak, hogy ez megvalósuljon, legfeljebb erőszakos dramaturgiai csavarral. Ráadásul az opera másik törökje, az *Entführung* hasonló névvel és szerepkörben felbukkanó basszusával rokonságot tartó Ozmin sem komikus figura: Nr. 10 nevető áriája nem az öröm, hanem az (akár a foglyainak, akár az urának szóló) rosszindulatú gúnyolódás kifejeződése. A *Zaide* nem követi a korabeli törökös operákat (Gluck: *La Rencontre imprévue*, 1764; Haydn: *L'incontro improvviso*, 1777 stb.) abban sem, hogy a benne megjelenő keletiek nem mellékes buffó figurák, számaik pedig nem az egzotikus kolorit, nem a bécsi klasszika kedvelt „Alla-turca” idiómájának foglaltatai.¹⁴ Szolimán és Ozmin itt egy másik kultúra képviselői, amelyet áthat az idegengyűlölet, és amelynek megnyilvánulásai mentesek a komikum-egzotikum minden felhangjától. A *Zaide* ezért nem tekinthető az *Entführung* előképének, amint például Maynard Solomon mérvadó Mozart-biográfiája állítja, inkább a nem sokkal később keletkezett, hasonló témájú daljáték tragikus kimenetelű, legalábbis azt sejtető verziójának.¹⁵ A *Zaide* tehát nem a Mozart-életmű egyik csúcsteljesítményére való készülődés ambivalens próbálkozása, hanem az *Entführung* nem identikus ismétlése: az iterabilitás drámája. Sőt kétszeresen is az, ha figyelembe vesszük a töredékessége által kikényszeri-

¹² Vö.: Ein Versuch über Beziehungen und Dialoge. Chaya Czernowin, Claus Guth und Christian Schmidt im Gespräch. In: *Programmbuch Zaide/Adama der Salzburger Festspiele* 2006. 29.

¹³ Theodor Adorno meglátását idézi Hans-Robert Jauss: A recepcióesztétikai megközelítés részlegessége. (Racine és Goethe *Iphigeniája*) In: *Goethe: Iphigenia Taurisban. Tanulmányok*. (Szerk. Vitéz Ildikó) Pécs, JPTE BTK, 1996. 51.

¹⁴ Vö.: Betzwieser: i. m. 25.

¹⁵ Vö.: Maynard Solomon: *Mozart*. Budapest, Park Könyvkiadó, 2006. 262.

tett interpretációk azonos módon meg nem ismételhető voltát.

Ha a továbbiakban azt a kérdést tesszük fel, miként aknázhatja ki a *mise-en-scène* a meghatározó(hat)atlanság feltárt tényezőit, eltérő válaszokkal találkozunk Peter Sellars és Claus Guth rendezéseiben. A 2006-os bécsi *Zaide* megtartja az opera végének nyitottságát: nem teljesedik be Szolimán bosszúja, de nem valósul meg a konfliktus feloldása sem, mert a lassan beálló sötét előtt a kvartett résztvevői a földre térdelnek, *Zaide* és Gomatz egymás felé fordulva, Szolimán magába roskadva, Allazim a kezét felé kérlelően kinyújtva. Az előadás nem pótolja a librettó hiányzó részeit, ám a partitúráét igen, hiszen az (1776-ban írt, majd a *Zaidével* egy időben átdolgozott) *Thamos, König in Ägypten* öt instrumentális részletét illeszti be a zenés számok sorába, amelyet lineáris cselekmény feszes keretei közé helyez. Noha kérdéses az opera történéseinek egyenesvonalúsága, Sellars rendezése egyetlen történet olyan mozzanataiként tárja elénk őket, amelyeket főként az énekesek és a statiszták játéka konkretizál. Az intenzív testnyelvi jelek oldják fel a dramaturgia ellentmondásait is, és teszik kérlelhetetlenül érthetővé a nézők számára a posztkoloniális rabszolgaság színpadi drámájaként konfigurálódó történetet.¹⁶ Az internacionális (de nem interkulturális) szereposztás eredményeként itt épp annyira vitatható elnyomók és elnyomottak viszonya, mint Sellars más rendezéseiben, például az 1994-es chicagói *The Merchant of Venice* esetében, a *sweatshop* belső viszonyainak aktualizáló megmutatása mégis rövidre zárja a testi-lelki kizsákmányolás problematikáját.¹⁷ Annak ellenére tehát, hogy a produkció nem vonatkoztatja magát Sebastiani librettójára, és az opera színreviteli szokásrendjét tekintve rendhagyó eljárással él, színpadi megoldásai a végkimenetel kivételével bizonyosságokká egyszerűsítik a *Zaide* bizonytalansági tényezőit.

Sokkal termékenyebb művészeti stratégiát alkalmaz a 2006-os salzburgi *Zaide*, amely úgy egészíti ki a fragmentumot, hogy a törések és inkonzisztenciák, mint az opera adottságai továbbra is érzekelhetőek maradnak: lineáris cselekmény hiányában nem teremt mesterségesen másikat. A kiegészítés ez esetben nem a teljessé tétel, nem egy új egész létrehozását célozza, hanem a *Zaide* ellentmondásainak kitágítását, szakadékaiknak elmélyítését. Próza dialógusok helyett itt egy másik kompozíció, Chaya Czernowin *Adama* című munkája kerül beékelésre a Mozart-mű zenész számai közé. A néző előbb különállónak érzékeli a két alkotást, ám Czernowin muzsikája és Guth rendezése olyan percepció mechanizmust implikál, amelynek során fokozatosan egymásba játszik (egymásba lép át) a *Zaide* és az *Adama*. Ez azonban nem sérti az előbbi töredék jellegét, amely konfrontálásra kerül egy másik töredékkel, hiszen az *Adama* részei a *Zaide* zenés számai között kapnak helyet, Guth rendezése pedig oscillál a kettő között. A kezdetben végtelennek tűnő akusztikai élmény úgy válik mind megszokottabbá, azaz úgy építi ki a „szemfüledő” (Pavis) elvárásait, ahogy mélyül az idegen és divergens zenei anyagok közötti párbeszéd, valósággal kényszerítve a befogadót arra, hogy hegyezze a fülét. A salzburgi előadás konkrét dialógusok helyett metaforikusan értett dialógust létesít a régi és az új között: a kettő „tökéletlen egységet” alkot, megtartva saját jellegzetességeit, saját nyelvén feleselve a másikkal. Olyan, a gondolkodás új tereit megnyitó művészeti stratégiát választ, amely leginkább a kortárs építészet „poliglott alkotásaiból” lehet ismerős, amelyek nem a régi rekonstrukcióját, hanem az újjal ütköztetését célozzák, agonális komplexitást teremtve az architektúra tradíciói és a nem meghaladásra váró, hanem folytatandó hagyományként értett modernitás formái között.¹⁸ Konkrét példaként nem annyira a berlini Sony Centre fém-üveg kupo-

¹⁶ A szerelmesek szerepének első és második felvonásbeli paradoxonjait például az teszi érthetővé, hogy a meghiúsított szabadulási kísérlet után Szolimán folyamatosan üti a teljesen elalélt Gomatzot, amely a végletekig fokozza *Zaide* dühét és elszántságát.

¹⁷ A produkció segédrendezőjének feljegyzései szerint Sellars a 2008-as Aix-en-Provence-i felújításra készülve Kevin Bales *Ending Slavery: How We Free Today's Slaves* (2007) című könyvét osztotta ki az énekeseknek, akik megdöbbenve olvasták, hogy még ma is mintegy 27 millió embert dolgoztatnak rabszolgaként a világ számos országában. Vö.: Avery T. Willis: *Zaide Rehearsal Diary*. Az előadás felvételét tartalmazó DVD melléklete. EDV 1333 Medici Arts International 3078358, 2009. 3.

¹⁸ A posztmodern építészeti sajátos eklektikusságát elsőként Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture* című 1977-es könyve értelmezte „kettős kódolásként”, amely az elit és a populáris mellett a hagyományos és a modern, az internacionális és lokális architektúra nyelveinek kombinálására is vonatkozik, tehát nemcsak a modernség monolitikus építészeti nyelvét követi.

lája alatti épületbe integrált Kaisersaal, a hajdani Grand Hotel Esplanade étterme idézhető. Inkább a második világháborúban lebombázott és David Chipperfield által 2003–2009 között kiegészített Neues Museum, amely a világörökség részét képező objektum restaurálásán messze túlmutatva különleges kapcsolatba lépteti egymással az épület részeit, sőt az épületet és annak környezetét (a várost) is.¹⁹

Claus Guth rendezésében alternálnak a *Zaide* és az *Adama* részletei: az előbbi tizenöt zenés száma között az utóbbi kilenc vokális és két instrumentális darabja hangzik fel, időnként átfedésbe kerülve, a szinkronizálódás pillanatai pedig megzavarják az egymásba kapaszkodó két kompozíció elválasztottságának labilis egyensúlyát. Továbbá hozzásegítik a nézőt annak belátásához, hogy az *Adama* a *Zaide* tükröként funkcionál, hiszen a szöveget és a zenét tekintve egyaránt a Mozart-műből építkezik. Czernowin alkotásának textuális alapja a *Zaide* áriáinak bizonyos szavait emeli ki, és illeszti egymás mellé úgy, hogy az eredeti kontextusukat elhagyó kifejezések összessége a hermetikus líra példájának tűnik. A mondatokká össze nem álló szófolyam – például „fühllos, amalun / von morgens bis abends / Arbeit, / sabaxan hata el masai / Arbeit von morgens bis A” – erőteljes képzeteket kelt, a jelölők és jelöltek szintjén egyformán működésbe lépő variabilitását pedig csak fokozza a német, a héber és az arab szavak elegyítése.²⁰ E többnyelvűség abból fakad, hogy a *Zaide* három fő témájából: a szerelemből, az erőszakból és a kulturális különbségből kiindulva az *Adama* olyan történet foszlányaival szembesít, amely egy izraeli nő és egy palesztin férfi kapcsolatba bonyolódását, szakítását és a közösség által történő megbüntetését tematizálja. Előterében tehát a bensőséges érzelmi viszony lehetetlensége áll, brutális kimenetelét pedig a sorszerűnek tetsző tragédia metaforájaként érthető címe is jelzi, amennyiben a földre vonatkozó héber kifejezés (*adama*) magában hordozza a férfit/embert (*adam*) és a vért (*dam*).²¹ (Persze magában hordozza Mozart második keresztnevét is, amely több házassági dokumentumában, például a bécsi

Stephansdom anyakönyvében Adamként szerepel. E tényt egyes biográfusok a zeneszerző misztifikáló hajlamának, mások a név/adás hatalmának jegyében értelmezik.²²) A hallgatót önkéntelen összerendezésre készítő ütősök és a vonósok fenyegető, atmoszférikus hangjaiban gazdag zenei kompozíció pedig a *Zaide* két különleges részletéből, Gomatz (Nr. 2) és Szolimán (Nr. 9) melológjából – nem énekelt, hanem beszélt, de zenekar által kísért melológjából – indul ki: olyan eleve töredékes és csapongó formából, amely a Czernowin által teremtett akusztikus tér kísérleti jellegét motiválta. A zeneileg Janus-arcú *Zaide* • *Adama*, amely a klasszikus és a modern opera határvidékén követel helyet magának, minden aspektusában a viszonyok drámáját teszi érzékletessé, többek között múlttét és jelenét, Guth rendezése pedig épp azon implicit kérdését erősíti fel, hogy mit jelentenek ma a *Zaide* konfliktusai. Czernowin művének éppúgy megvannak a maga klisészerű kontúrjai, mint a Mozarténak – tiltott szerelem a keleti fogságban, illetve két ellenséges nép tagjai között –, ám ezeket felülírja a fundamentalizmus, valamint egyén és tömeg viszonyának súlyos problémája. Az *Adama* sztereotíp alaphelyzetét az izraeli-palesztin szembenállás specifikálja, amely nem csak mélyen pesszimistává, hanem kíméletlenül valósággra vonatkoztatottá is teszi a naivnak tetsző keleties mese szinpadit olvasatát.

A Salzach parti előadásban az emberi arányokhoz képest túlméretezett szobát és berendezési tárgyakat látunk, amelynek karkai hangulata és viszonyai egyaránt idéznek börtönt, vallatósobát és pszichiátriát, a balra magasan tátongó ablaknyílás pedig kapcsolatba lépteti a produkciót Guth másik 2006-os salzburgi rendezésével. (A *Le Nozze di Figaro* szintén Christian Schmidt tervezte monumentális lépcsőházában az ablakon besűrűdő fény által jelzett külvilág hasonlóképp elérhetetlen messzeségben marad mindvégig.) A kísérletieséget a hátsó falra vetített lassú, közel-keleti világot és embereket láttató mozgóképek fokozzák, valamint azok a sötét öltönyt és hatalmas fejét viselő alakok, akik a második felvonásban már uralják a helyisé-

¹⁹ Vö.: Bernhard Schulz: David Chipperfield: Erhaltung, Restaurierung und Ergänzung. In: *Das Neue Museum. Eine Ruine wird zum Juwel.* (Hrsg. von Carola Wedel) Berlin, Jaron Verlag, 2009. 37–55.

²⁰ *ProgrammBuch Zaide/Adama der Salzburger Festspiele 2006.* 88. (Az *Adamából* vett idézetek a salzburgi előadás műsorfüzetéből valók.)

²¹ Vö.: Max Nyffeler: Eine Frage ohne Antwort. *Zaide* • *Adama* und die Unmöglichkeit der Versöhnung. In: *ProgrammBuch Zaide/Adama der Salzburger Festspiele 2006.* 36.

²² Vö.: Maynard Solomon: i. m. 315–323.

get. A szintén feketébe öltöztetett, öttagú férfikorpus tagjaival együtt ők hajtják végre a megtorlást, amelyet egyfelől Szolimán, másfelől az Apa követel a Zaide és Gomatz, illetve a Nő és a Férfi szerelmének merészsége láttán. A két párt először még csak időnként identikussá váló pozitívraik és mozdulataik, a testek tükörjátékai rokonítják, később azonban már egyaránt kiszolgáltatottjaivá válnak az erőszak túltengésének. Guth rendezése tehát etnikai konfliktusban konkretizálja az *Adama* által a *Zaide* alapján implikált problémákat – s noha látszólag nem az, inkább interkulturális, mint Sellars munkája –, az absztrakció felé hajló megjelenítés azonban a viselkedés archetipikus formáival, a cselekvés fundamentális formáival szembesít. A rendező más munkáit is átható traumatizáltság minden törköset, romantikust és meseit eltüntet a gyomorba vágóan ismerősnek tetsző közel-keleti képek révén, a két zenei világ mintájára egymásba hatoló arab és zsidó világ megidézése pedig a totális bizonytalanság és megoldhatatlanság felé tolja el a történéseknek az előrehaladás benyomását szétesztató menetét. Az előadás utópiaként leplezi le a párkapcsolatok boldogságát, a szerelmet pedig felsza-

badító érzés helyett frusztrációt keltő vágnak, félelem és veszély forrásának mutatja. A szerelem és szabadság gátja pedig itt már nem is annyira Szolimán – a két oldalról dühöngő örület egyik reprezentánsa a sok közül –, hanem az a testeket gyakori rángásra kényszerítő belső erő, amely folyamatos frusztrációt generál, s amely elől aligha létezik menekülés. E pathhelyzetből Guth rendezése logikusan konkludál a szabadjára engedett gyűlölet kitágított fináléjába, majd vége ellenpontját képezi a *Zaide* azon befejezésének, amelyet a Sebastiani librettóját a Mozart-mű mögé vetítők valószínűsítenek. Az emberséges uralkodót dicsőítő ének helyett, az *Adama* „Tears” című instrumentális részét követő Nr. 15 Kvartettet a kollektív intolerancia vizuális féltelensége egészíti ki, amely minden idealista pártostól, humanista illúziótól megfosztja a befejezést. A *Zaide* • *Adama* metaforikus dialógusának lezárásakor pedig mintha már nem két, hanem csak egy hangot hallanánk, amely ugyan felfüggeszti a művészeti stratégiát, mégis fájoan aktuális marad, és Mozart, illetve Czernowin tépett, zilált hőseit a szabadság vagy pusztulás, szerelmi beteljesedés vagy közös halál alternatíváin túlra sodorja.