

KOCKA FERENC

A teatralizált zenedráma

Felsenstein rendezői zenés színháza

„Szó szerint venni, amit a zene mond”
(Beszélgetések próba közben)¹

Tudományos kutatásaim célja a kortárs európai operajátszás kérdéskörének vizsgálata. Az ehhez a munkához kapcsolódó előadások elemzése, azok (újra)értelmezése csak akkor lesz teljes, ha megjelölöm azt a kiindulási pontot, amelyhez viszonyítva áttekinthetőek lesznek a rendezői operaszínház művészi és esztétikai fejlődései, jellegzetességei. Írásomat az operaszínházról a 20. század közepén Németországban megreformáló Walter Felsenstein újraolvasott és általam újraértelmezett munkásságának szentelve hiánypótlásnak szánom, mivel róla szóló, több évtizednyi gyakorlatát, a realista operai színházról tapasztalatát összefoglaló szakirodalom még nem látott napvilágot. Munkámat a beszédeiből, társasági előadásából megjelentetett *Zenés színház* című kötet felhasználásával végeztem.² Célom, hogy a rendezői operaszínház, a *Musiktheater* általa, mint iskolateremtő által kidolgozott metodika több elvi és módszertani kérdése bemutatásra kerüljön, ami az addigi hagyományoktól elérően már az opera esetében is minden más résztvevőnél magasabb rangra emelte a rendezőt.

Kérdésfeltevés

Az operarendezés mint önálló művészi gyakorlat mára sem teljesedett ki, de a múlt század közepén még inkább újkeletű dolognak számított. Az Európa színházaiban hosszú időn keresztül uralkodó paradigma szerint – amely színházon a szavak és cselekmények utánzó dramati-

kus játék révén történő színpadi megjelenítését értette – tudatos és öntudatlan előfeltételezett motívumok kapcsolódtak össze. Felsenstein zenés színháza a zene uralma alatt állt – beleértve a hozzá kapcsolódó, annak elválaszthatatlan részét képező librettót is –, rendezései az értelmezés révén a küldő és befogadó közös produktumaként alkották meg az új, önálló jelentést. A korábbi előadásmódbeli szabályok és kötöttségek felrúgása, a korlátlan szabadsággal létrehozott jelentéstartalmak, az úgynevezett „újraértelmezések” leginkább a második világháború utáni munkássága során láttak napvilágot, és terjedtek el Európa szerte. Az opera terén általa provokált újítások már az eddig szentként kezelt zenét, a partitúrát sem hagyták érintetlenül, a húzások, transzponálások, más műfajjal való keveredések azóta is a napi gyakorlat részévé váltak az újraértelmezett operaolvasatok sűrítése, rövidítése, aktualizálása közben.³

Az operát olyan műalkotásnak tekintette, amelyben minden összetevőnek dramatikusan funkciója van. Az abszolút értelemben színpadi műfajnak tekintett opera realizálása is ezt az elvet követte munkásságában. Már a próbák során, sőt azt megelőzően elemezte és rendezéseiben érvényre is juttatta a mű valamennyi cselekményszálát. Elméleti írásainak, elméleti előadásainak gondolatmenete, alapelve az általa létrehozott előadásokban igazolta téziseit. A *Komische Oper* 1957-es párizsi vendégjátékának alkalmával rendezett vitaesten olyan kérdéseket fogalmazott meg, mint az énekes játékában az alakítás, vagy az éneklés kapjon-e nagyobb hang-

¹ Walter Felsenstein: *Zenés színház*. Budapest, Zeneműkiadó, 1979. 76.

² I. m.

³ Példaként említem Marco Tutino *La Lupa* című operáját, melynek zenei szövevényében jól megfigyelhetők könnyűzenei elemek is, sőt önálló betétszám is helyet kapott a partitúrában.

súlyt, vagy az operaelőadás a zenét szolgálja-e, vagy rendelje alá azt a drámai egésznek?⁴

Ezek a kérdések az elkülönítés miatti elégedetlenségből származtak és főképp azért voltak aktuálisak, mert a színházat és az operát alapvetően különböző műfajoknak tekintették, utalva arra, hogy összességében valamennyi az operajátszásnak a színjátszás szempontjából is érvényes reformját kívánták. Olyan emberektől indultak ki, akik az operában is a „tisztá” színházi élményt keresték. Őket nevezte Felsenstein „új közönségnek”.

Új közönség

Az elmúlt évszázad közepének hagyományos operaközönsége annak ellenére, hogy egy eleve műveltséggel rendelkező réteg volt, kevés kivételtől eltekintve megelégedett a kiválónak nem mindig nevezhető műalkotásokkal. A sikertelen operai kísérletekkel szemben, amelyek megkövetelik a színházművészet szigorú törvényeinek munkamódszerét, azokat az élvezeteket részesítette előnyben, amelyeket egy operaelőadás az igazi színházi élménytől függetlenül is nyújtani tudott. A zenés színház közönségének megadatik ugyanis egy másfajta élvezet, mint például az énekhang szépsége, a tánc ritmusa és mozgalmassága, a revü látványa, amely iránt többségük akkor is fogékony, ha egyébként hiányoznak az előadásból az igazi színházi élmény előfeltételei. Felsenstein hamis gyakorlatnak, félrevezető eredménynek tartotta azt a korábban alkalmazott módszert, annak feltételezését, hogy a közönség már eleve, akár évtizedek óta ismeri a „híres” zeneműveket, ugyanis a már meglévő sablonok, előadási hagyományok eltorzítják az „igazi” mű meglátását. Ahhoz, hogy az emberek elfogultság nélkül, fogékonyan jöjjenek el az előadásra, „minden művet vissza kell helyezni a teljes ismeretlenség állapotába”.⁵ A rendezőnek a partitúra alapos megismerésével fel kell fednie a zeneszerző szándékait és annak megfelelően érzékeltetni a mű lényegét. Meztelen valóságában, hitelesen meg kell mutatnia a mű és a szerep mondanivalóját, mellőzve a zavarosságot, a megtévesztést és a tettetést.

Új feladatnak tekintette, hogy az opera – a politikai, művelődéspolitikai programtól, vagy dogmáktól függetlenül – a dolgozó nép egészévé váljon, az új módszer a háború utáni társadalmi viszonyok

közepette az emberek minél szélesebb körének és differenciáltabb rétegének közvetítse a zenés színház által nyújtotta élményt. A hallgatóság szemlélődő passzivitása helyett el kellett érni a közönség aktív részvételét.

Módszer: ember és ének egysége

Az operairodalom számos olyan jelentős művet ismer, amely színpadi látomáson, elképzelésen alapul. Ennek felidézése tökéletesen megfelel a színház törvényeinek. Zenéje kizárólag a drámai cselekmény, a drámai helyzet szolgálatában áll. Hiteles tolmácsolásukhoz művészi egyéniségekre, munkamódszerekre van szükség, olyanokra, amelyek az operai üzemben ritkák.

Sok rendező stíluskérdésekre, szcenikai és vizuális problémákra összpontosította fáradozásait ahelyett, hogy serkentette, támogatta volna az igazi zenei-színházi élményt, melynek hordozója Felsenstein szerint a muzsikáló és egyben színjátszó ember. Véleménye szerint a zene és éneklés által színpadi valósággá és hitelessé tett cselekmény maga a zene drámai funkciója, ami maga a színházi élmény. Legyen a zene (az ének) meggyőző, valóságos emberi megnyilatkozás, amellyel szemben a színre alkalmazás esztétikai és műszaki problémái csak másodlagos jellegűek. Kimondta, hogy a színjátszás nem reprodukáló, hanem alkotó művészet, az előadó nem a muzsika eszköze, hanem a színház teremtménye. A művész ne azért énekeljen csupán, mert szép a hangja, hanem mert egy adott drámai helyzetben a szöveget és zenét „újra megkomponálva” énekelnie kell. A néző így drámai és zenei alkotónak fogja fel őt.

Módszerének legalapvetőbb célja, hogy a közönség együttérző feszültségben élje át a cselekményt. A nézők bevonásához, aktivizálásához, a nézőtér és színpad közötti drámai feszültség eléréséhez be kell vetni az addig csak a prózai színjátszás által használt eszközöket is. Az énekesnek nem csak szöveget kell énekelnie különféle jelmezekben, maszkokban, hanem színpadi alakot kell teremtenie. Nem szabad, hogy az énekre és színészi játékokra egyidejűleg történő összpontosítás meghaladja az énekes erőit. Az éneklés és színjátszás fogalma nem kettéválasztható, a színpadi éneklés nem más, mint alakítás, az ének pedig nem más,

⁴ Felsenstein: i. m. 6.

⁵ I. m. 104.

mint belső, lelki folyamat által létrehozott emberi megnyilatkozás.

Mindenekelőtt az énekesnek meg kell ismernie az általa ábrázolt személy előtörténetét. Ez indokolja és határozza meg ugyanis színpadi magatartását életének a mű által ábrázolt szakaszában. Saját szólamán túl ismerje továbbá a teljes zenei szöveget, beleértve a hangszeres anyagot is, hogy ne a dirigáló/utasító karmester rabjává váljon. Tudja sугalmazni a zenét, azaz ne csupán engedelmeskedjen a muzsikának, hanem ő maga váltsa ki azt.

Számomra egyik legérdekesebb, gyakorlati pályám során is alkalmazható módszertani elve, hogy az énekelt frázis kifejezése, mondanivalója nem szinkronban, azaz csak a szólam belépésével egyidejűleg jön létre, ami által az a benyomásunk, hogy az énekes a dirigens és a zenekar függvénye, hanem zenei megszólalását már a partitúra azt megelőző része készítse elő. Ha az előadó ismeri és uralkodik a belépését megelőző zenei tartalom fölött, kifejezőmódban előadásába beolvastja az adott hangszeres részt, külső szemlézőként, a néző szemével nézve dramaturgiaiilag megelőzi mind a karmestert, mind a zenekart. Ha mindezek mellett a scenikai és díszletezési elemeket is alakításának rendeli alá, a játék és zene egymás mellett egységes egészet alkot. Ez csak ott sikerülhet, ahol a zenés színház az „üzemi operától” független, önálló műfajja fejlődik.

Természetesen az énektechnikának a szerep vokális követelményeihez való alkalmazása kezdetben tisztán technikai folyamat. Ezt követően a rendező megismerteti az előadót koncepciójával, amikortól az éneklés és a színészi feladat már sokszor összeegyeztethetetlené válik. Valamegyest ugyan egyensúlyba lehet hozni a kettőt, de meggyőző egységet csak ritkán alkotnak. A drámai kifejező erő ugyanis legtöbbször hangbeli nehézségeket okoz, az addig elgondolásban kidolgozott énekszólam a drámai kifejezés akarata miatt/mellett tisztán és önállóan már nem érvényesülhet. Ennek elkerülése végett az énekesnek ajánlatos mielőbb, még a szöveg és hangjegyek emlékezetbe vésése előtt a rendező és karmester közös művészi elgondolását saját koncepciójával összeegyeztetni. Így a színpadon nem fordulhat majd elő zenének ellentmondó akció, minden, ami látható, az éppen annyira muzsika lesz, mint ahogyan minden hangjegy cselekményé válik.

Felsenstein egyik kollokviumán utal arra, hogy „régfő fogva csak kivételesen tehetséges emberekben sikerült a színpadi éneklés költői funkciója iránti érzéket már tanulmányi idejükben felébreszteni és kifejleszteni, és csak az ilyen tehetségekben elegendően erős a mondanivaló kifejezésének szándéka ahhoz, hogy énektechnikájukat fáradság nélkül képesek legyenek alárendelni a kifejezésnek.”⁶ Bizonyítva látja azonban, hogy a zeneileg valóban tehetséges, átlagos képzetettel, alakító készséggel és értelemmel rendelkező énekesek megszerezhetik a hiteles kifejezés és az azzal egyidejű professzionális hangadás készségét is. Cél, hogy az énekes a hangadással egybekötött technikát hozzá tudja formálni a mindenkori érzelmi tartalomhoz, ami által hangjának csengése megszépül, hangfekvés és dinamika tekintetében olyan teljesítményt ér el, amelyek pusztán énektechnika útján nem szerezhetők meg. A zene és színjátszás egysége ilyen úton válik a kifejezés és a technika egységével azonossá az énekes alakításban. Az egység csak akkor valósul meg, ha egyedül a drámai cselekmény határozza meg minden testi és vokális – sőt: hangszeres – megnyilatkozást, ahol az ének lesz kifejezésének legmeggyőzőbb eszköze.

Összefoglalás

Felsenstein második világháború utáni munkásságának nagyrészt olyan forradalmian új operajátszás kimunkálásának szentelte, amelyet az akkor korszerű operai előadóművészet alapfeltételének is tekintett, ahol a színpadi zene és színpadi ének a valós emberi megnyilatkozás tartalmával telítődik meg. Beszédeiben örömmel és hálásan említi, hogy módszereit a fiatal Német Demokrátikus Köztársaságban, sőt Európa más részein is több színház átvette, napi munkája során magáévá tette. Elveit ugyan fokozódó támadások és hitelrontó nyilatkozatok megkérdőjelezték, de ezek egy része a konvencionális operai szakma művészei, másrészt azon zenetudósok köréből kerültek ki, akik az operák partitúrájában nem láttak egyebet, mint abszolút zenét. Munkásságát elemző viták is kísérték, amelyek a kritikusok, dramaturgok és írók között zajlottak. Rendező és dirigens társai – akik leginkább gyakorlati teendőkkkel vannak elfoglalva – csak igen ritkán vettek részt bennük, míg az éne-

⁶ I. m. 39.

kések és énekpedagógusok – akik általában ma sem érdeklődnek elméleti kérdések iránt – szinte sohasem, annak ellenére, hogy bármennyire eltérőek voltak is a korszerű operajátzásra vonatkozó akkori felfogások, az éneklő ember központi jelentősége nem lehetett kétséges.

A társulatban mint zárt művészi alkotóközösségben folyó munkát ő maga így foglalta össze: „(...) meggyőző, igaz és nélkülözhetetlen emberi megnyilatkozássá kell tenni a színpadi zenét és

éneket. Ehhez képest minden dramaturgiai és inszenázási probléma másodrendű. Az a zenés színház, ha az éneklő emberek által eljátszott zenei cselekmény színpadi valósággá és feltétlenül hitelessé válik. A drámai cselekménynek érzelmi, emocionális síkon kell lezajlania, ahol a kifejezés egyetlen eszköze a zene. A szereplő ne eszközként, bábként, vagy egy már eleve adott muzsika részeként hasson, hanem alkotó megformálója legyen a cselekménynek.”⁷

⁷ I. m. 23.