

Az operaénekes színészi munkája Sztanyiszlavszkij és Felsenstein hangos olvasása

GERÉB ZSÓFIA

Amikor tanulmányom előkészítéseként kezembe vettem Sztanyiszlavszkij és Felsenstein vonatkozó írásait, azzal a megnyugtató, egyben nagyon is nyugtalanító ténnyel találtam magam szembe, hogy az operaénekesek színészi munkájáról ugyanazt gondolják, amit én. Négy év tanítás után rádöbbsentem, hogy egyfelől bizonyos dolgokra magamtól jöttem rá, még ha a rendezőként kemény munkával megszerzett, Székely Gábor képzése alatt elsajátított eszközökből dolgozom is, amelyek érvényesek és adaptálhatók az operaénekesek képzésére is – ez a megnyugtató. Másfelől, száz év alatt alig változott valamit az operaénekesek (elsősorban a diákok) és velük együtt az opera szakmai és befogadói szcénájának elképzelése arról, hogy mi a feladata egy énekesnek mint színésznek – ez pedig a nyugtalanító.

Módszertanilag ezt a zavarba ejtő élményt használok szerkezetként a *Stanislawski on Opera* címmel megjelent könyv és Felsenstein *Új zenés színjáték* című művének feldolgozása kapcsán. Mindkettőjüket erős szálak kötik az operához: Sztanyiszlavszkij színészi, rendezői, tanári munkássága mellett képzett operaénekes is volt. A könyv azt az időszakot írja le – ez esetben egy „valós” tanítvány szemszögéből –, amikor Sztanyiszlavszkij a Bolsoj Színház Operastúdióját vezette, nagyjából 1918 és 1924 között. A stúdió aztán 1924-től Sztanyiszlavszkij Operastúdió, majd 1926-tól Sztanyiszlavszkij Operastúdió-Színház néven működött. Felsenstein 1947-ben alapította meg a Komische Oper Berlinit, amelynek haláláig, 1975-ig intendánisa volt. Tőle származik a német „Musiktheater” kifejezés, amely kifejezetten az operát („Oper”) hivatott helyettesíteni, aláhúzva a

műfaj színházi jellegét. Sztanyiszlavszkijt és Felsensteint sorvezetőnek használva, illetve saját tapasztalataimmal és példákkal kiegészítve végigveszem azokat az alapvetéseket, amelyek elengedhetetlenek az operaénekesek színészi munkájához. Látni fogjuk, mennyire hasonlít ez a prózai színészekéhez, és sok tekintetben mégis mennyire megkülönbözteti a műfaj és a technika sajátossága.

Fontos megjegyezni, hogy azokkal a tapasztalataimmal és megfigyeléseimmel tudok csak dolgozni, amelyeket saját tanári tevékenységem során szereztem – ilyenformán kizárólag a németországi körülményekre tudok reflektálni. Érintőlegesen ismerem a magyarországi és más külföldi gyakorlatot is, de mivel ismereteim másodlagos forrásból származnak, nem bocsátkozom fejtegetésekbe ezekkel kapcsolatban.

*Mi a „Rendszer”
az operaénekesekre vonatkoztatva?*

I. Test

A „Rendszer” logikusan a munkaeszközből, tehát a testből indul ki. Az énekesek számára a prózai színészek feladatain túl a hangszert is jelenti a testük. Sokkal érzékenyebbek, sokkal jobban figyelnek rá. Az előadó feladata a teste fölötti teljes kontroll és tudatosság megszerzése, annak megfelelő állapotba hozása a karakter számára. Ezt elsősorban relaxációs és koordinációs gyakorlatokkal éri el. Miért van erre szükség? „A színészek a színpadon sokszor félnek attól, hogy a közönség unatkozni fog, ha nincs elég gesztikulálás és ezért rengeteg érzelmen mennek keresztül. De a végeredmény véletlenszerű

és vacak.”¹ Rengeteg járulékos, nem a karakterhez, hanem az előadóhoz tartozó „civil” mozgás történik, amelyeknek ezáltal semmilyen jelentése nincs. Mindez zavaró, és arról árulkodik, hogy az előadónak nincs teljes kontrollja a teste fölött: fölösleges energiapazarlás. Az operaénekeseknél ez fokozottan igaz. Nemcsak a kiirthatatlan manírok vannak jelen, hanem az énektechnikát „megsegítő”, lényegében azonban szükségtelen mozgások, amelyek sajnos hamar automatizmussá válnak. Ennek tudatosítása az első lépés. A relaxáció arra való, hogy csak olyan mozgások jöjjenek létre, amelyek mögött jelentés, valós szándék, impulzus van. Ehhez tehát meg kell szabadítani a testet mindenfajta akarattalan, tudattalan feszültségtől. Az énekeseknél ez azért bonyolultabb, mert a hang megszólaltatásához izommunkára van szükségük; a teljes ellazulás lehetetlenné tenné az énekhang produkálását. Ám vannak olyan helyzetek, amelyekben a karakter teste teljesen el kell lazuljon – például a haláljelenetekben, amelyek gyakran hosszú percekig is eltartanak az operaszínpadon. Természetesen senki nem várja a haldoklás naturalista ábrázolását, és a néző is absztrahál a „játékszabályoknak” megfelelően, mégis ezen szabályrendszeren belül hitelességet, igazságot várunk el az előadótól. Ilyen helyzetekben fontos az énekesnek szétválasztania a „munkaizmok” aktivitását az összes többi izom működésétől, amelyeket képes kell legyen ellazítani és kontrollálni. Különösen fontos odafigyelni az énekesek testében jelentkező akarattalan megfeszülésekre – például a nyak és a vállak területén –, mert ideális technika mellett ezeknek nem sza-

badna láthatóan megfeszülniük. A „jó” technika gyakorlatilag láthatatlanná kell tegye az éneklés folyamatát a testen. Valójában sokkal kevesebb olyan pozíció van, amelyben „nem lehet énekelni”, mint azt az énekesek gondolják. A nyak és az állkapocs szabad mozgása, illetve a fülek szabadon hagyása (jelmeztechnikai szempontból) fontos, de minden más elképzelhető.

II. Jelenlét

Röviden szót kell ejtenünk a mágikusan hangzó színpadi jelenlétről. Szeretjük azt gondolni, hogy ez veleszületett képesség – mint a tehetség –, és vagy van, vagy nincs egy adott előadónak. Ez mindaddig működik is, ameddig nem kell „tanítani”. S persze rengeteg gyakorlat létezik a fejlesztésére. A magam számára a következőképpen redukáltam a színpadi jelenlét fogalmát: koncentráció + állandó éberség. Egyszerre kell összpontosítani a karakter céljára, szándékára az adott pillanatban, és érzékenynek, felvevőkésznek lenni a kollégákra, a színpadelemekre, illetve énekesként a karmesterre. Ennek igényét számos formában, ám lényegileg ugyanúgy megtaláljuk szinte minden fontos színházi iskolában. Sztanyiszlavszkij ennek edzésére különösen alkalmasnak találta a vívást, hiszen egyszerre kell a saját célunkra koncentrálni és éberén reagálni a partnerre/ellenfélre. A probléma csak az, hogy ma már ritkán szerepel a sillabuszban vívás. A színpadi jelenlét edzésére érdemes inkább – sok más gyakorlat mellett – az improvizációt mint általános, de variálható formát alkalmazni. Az improvizáció sokáig a prózai színészeknél is ritkán került elő az intézményes oktatásban, az operaénekeseknél pedig szinte soha. Nem véletlenül, ugyanis az operaénekeseknek egy-egy előadás során ténylegesen a nullához konvergáló tere van az improvizációra – legalábbis, amit klasszikus értelemben értünk improvizáció alatt: hogy más szöveget, más dallamot énekeljenek. A koloratúrák ilyen

¹ Constantin STANISLAVSKI és Pavel RUMYANTSEV, *Stanislawski on Opera*, szerk. és ford. Elizabeth Reynolds HAPGOOD (London–New York, Routledge, 1975), 4. A tanulmányomban szereplő minden idézetet a saját fordításomban közlök – G. ZS.

pillanatok, ám legtöbbször ezek is a karmesterrel előzetesen egyeztetett, bepróbált anyagok, illetve a recitativók (a seccók) adhatnak még némi ritmus-, de nem szövegbeli szabadságot. Lényegében tehát szinte sohasem kell improvizálni az énekeseknek. Pedig a koncentráció és állandó éberség kell legyen az előadó – és így az operaénekes – standard állapota, amikor színpadra lép. Teljesen függetlenül attól, hogy nagyon is rögzített és bepróbált anyagot interpretál vagy sem.

III. Miért mondom, mit mondok, hogyan mondom?

1. Miért?

Szándékosan felcseréltem a kérdések szokványos sorrendjét (mit, miért, hogyan), mert ezzel is erősíteni szeretném a gondolatot, hogy a szándék tisztázása kell legyen az interpretáció legfontosabb mozzanata. „Opera szép éneklés nélkül lehetetlen. De a szép éneklés csak akkor szép, ha közben szükségszerű emberi kijelentés. Minden más csak hangok létrehozása. De nem éneklés” – mondja Felsenstein egy vendégjáték során készült tévéinterjúban rendkívül komoly arccal.² „Tegyétek szabállyá magatoknak: egyetlen hangot sem szabad cél nélkül énekelni” – így pedig Sztanyiszlavszkij.³

Ugyanezt a gondolatot színészekre vonatkoztatva először Székely Gábortól hallottam: addig ne szólaljon meg a színész, ameddig nem született meg a szándék a mondat mögött. Emlékszem, mennyire revelatívnak, mégis egyszerűnek és logikusnak találtam ezt a megközelítést. S a mai napig a fülemben cseng Székely hangja, amikor valami vak-

merő, ámde nem egészen végiggondolt koncepciót, ötletet prezentáltunk: „Miért, miért, miért?” Megvolt a szabadságunk akármilyen koncepcióval előállni, de csakis abban az esetben, ha azt következetesen meg tudtuk indokolni. A *miért?* hamarosan egy színháztechnikai egzisztenciális kérdéssé vált számomra, és ugyanez a kérdés kötelező érvényű az előadókra is. Miért pont azt mondja/éneke a karakter? Ne vegyük magától értetődőnek, hogy épp azt a bizonyos szöveget, épp arra a dallamra kell énekelni. Segíteni szokott a kérdés: miért nem mond valami mást? Az operaénekesnek nehezebb friss szemmel ránéznie a zenei anyagra, mint egy prózai színésznek a szövegre. Számos áriát épp a zeneiség könnyebb megjegyezhetősége, illetve tömegkulturális használata miatt sok néző is kívülről tud, de prózában is vannak a túlinterpertáltságuk miatt frissen nehezen mondható monológok (lásd a *Hamletet*). Ilyen esetekben különösen fontos előadóként megválaszolni a kérdést: miért kezdek el egyáltalán énekelni? Ha csak a szép hangok produkálásáért, akkor nem érdemes. Ha az előadóban nincs meg a *szükségszerűség* valami konkrétan a kifejezésére, akkor bennem sem lesz meg hallgatóként a szándék, hogy azt meghallgassam. Ez azonban a vokális zene esetében azért trükkös, mert sokszor sem az előadóban, sem a befogadóban nem tudatosul. A néző/hallgató nem tudja megmondani, hogy bizonyos előadások miért voltak rá nagyobb hatással, mint mások. Az előadó pedig könnyen belesodródik a „go with the flow” érzésébe: egyszerűen csak megy a zenével, és ha mindezt „szép” hanggal teszi, akkor sokkal nehezebben fog lebukni, mint a prózai színész. Nála hamarabb meghalljuk, ha nem természetes, „fals” – gyakran használjuk ezt a valójában zenei kifejezést – a mondat, a hangsúly. Ráadásul a prózai színész megengedheti magának azt a „luxust”, hogy valóban akkor szólal csak meg, amikor ott van a szándék. Nem hajtja őt egy külső tempó: az énekes-

² *Das Porträt: Walter Felsenstein*, 1965.02.18. SWR-Retro Abendschau, , lásd [itt](#), hozzáférés: 2023.06.14.

³ STANISLAVSKI ÉS RUMYANTSEV, *Stanislawski on Opera*, 22.

nek tovább kell énekelni, akár ott van a szándék, akár nincs. A végeredmény tekintetében azonban mindkettőjüknek el kell jutniuk arra a pontra az előadás során, hogy adott időben, adott tempóban legyenek képesek a szándékot és ezáltal a (zenei) mondatot létrehozni. Ezért szokás prózai előadásoknál is azt mondani, hogy beállt a tempója, beállt a ritmusa.

III.2 Mit?

A *dal*. Sztanyiszlavszkij az énekesek képzetét az operastúdióban – a fent leírt fizikai tréning mellett – műfajilag dalokon kezdte. Egy operarészlettel, mondjuk egy áriával szemben, egy dal esetében ritkán adott világosan a szituáció, a karakterről nem is beszélve. Mivel az anyag nem evidens, és általában kevesebb előadói hagyomány is rakódott rá egy-egy dalra, sokkal több lehetősége van az énekesnek a következőkben bemutatott lépéseket elvégeznie rajta, mint egy árián. A félév elején meg szoktam beszélni a diákokkal, hogy melyik az a három-négy darab (általában kevésre jut idő a szerény óraszám mellett), amellyel foglalkozni fogunk. Ezek leginkább áriák, duettek, s csak a legritkább esetben együttesek, tehát tercett és onnantól felfelé. Amikor az egyik diáknak feltettem a kérdést, hogy mivel szeretne foglalkozni, és említettem, hogy nyugodtan hozhat dalt is, meglepetten kérdezett vissza: „Dalt is lehet hozni? Azt hittem, ott nem kell színészkedni.” Visszakérdeztem: „De ha nem színészkedsz, akkor mit csinálsz?” „Hát, csak énekelek.”

Elemzés. A rendezőként legevidensebb, abszolút elengedhetetlen első lépés, tudniillik az elemzés, az énekesek felkészülési folyamatából legtöbbször teljesen kimarad. Gyakran kiderült, hogy nem tekintették relevánsnak a diákok. Nem arról van szó, hogy felkészületlenül jönnek, hanem hogy fel sem merült bennük, hogy behatóbban utánanézzenek a műnek. A műről alkotott tudásuk

legtöbbször a látott előadói hagyományokból átszüremlett, következésképp felületes ismeret. Az efféle passzív „megismerése” egy karakternek, még csak nem is szakmabeliként, sokkal könnyebben megtörténik az operában, mint prózában. Ki ne „ismerné” (bármenyire felületesen is) Carment, az Éj királynőjét, Rigolettót? „Minden művet, amelyet bemutatunk, a teljes ismeretlenség állapotába helyezünk vissza. [...] Elképzelhetetlen, hogy megrögzött előítéletek, pontatlan emlékek és hamis tanítások mit tudnak művelni.”⁴

Kontextus nélkül nem lehet énekelni, vagyis színészi munkát végezni. A karakter nem a semmiben áll, valami történt vele előtte, valami történni fog vele utána, de legfőképpen, valami kiváltja az adott áriát. Ehhez – az opera esetében, ahol elegendő információ áll a rendelkezésünkre – mint egy detektívnek, minden nyomot és tényt fel kell kutatnunk egy-egy karakterről, amelyről nem csak azok a jelenetek tartalmaznak információt, amelyekben részt vesz. E kutatás elvégzése után sem adják magukat könnyen az áriák, különösen a visszatérő formával rendelkező *da capo* áriák – persze az opera egyébként is hajlamos a szövegek ismétlésére. Minden egyes alkalommal más szándék kell álljon ugyanazon szavak mögött. Ezzel szemben a dalok – főleg a gyakran versszövegre írt műdalok – esetében sokkal több fantáziára és személyes ötletre van szüksége az előadónak, hogy létrehozza a konkrét belső szándékokat, hiszen sokszor azt is nehéz meghatározni, hogy ki és milyen szituációban énekel. Az énekesnek kell konkretizálnia e szándékokat az elemzésből kiindulva, lehetőleg minél több részletet meghatározva. Az elemzés alapvető kérdések félelem nélküli feltevéséből áll – az attól való félelem, hogy az ember esetleg nem tudja a kérdéseket

⁴ Walter FELSENSTEIN, *Az új zenés színháték*, ford. BÁRD Oszkárné (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966), 29.

megválaszolni, eltántoríthatja az előadót a kérdezéstől. Másfelől viszont, ha nem teszi fel a kérdéseit, esélye sincs a színészi munka elvégzésére. „Minél tisztábbak ezek a körülmények, annál gazdagabb lesz a rájuk vonatkozó képzeleted.”⁵ Ki, hol, mikor, kinek, milyen szituációban, miért stb. – ezeknek kell lenniük a legelső kérdéseknek. „Meg kell tanulnod elemzést készíteni, hogy tudd, mivel kezdj.”⁶ Az így meghatározott elemeket kell aztán használni a struktúra kialakítására.

Struktúra. Elemzés és struktúra között az a lényegi különbség, hogy míg az elemzés során megfigyelő és megértő magatartást veszek fel, addig a struktúra kialakításának folyamatában *döntéseket* hozok. Ez az interpretáció legelső személyes mozzanata. A romantikus vagy inkább naiv művészelképzelés, amely csak az érzésre alapoz, művészellesnek véli a struktúrát. Pedig az adja meg az igazi szabadságot, ezáltal játékoságot, jó értelemben vett spontaneitást, sőt az olyan pillanatok lehetőségét, amelyet egyszerűen csak „csodának” szoktunk nevezni. Struktúra nélkül nincs csoda. „Először keresd meg a gondolatok logikáját, amely az érzelmek útját kövezi ki.”⁷ Ez a logika lesz az a gerinc vagy vezérfonal, amelynek mentén képesek leszünk felépíteni és interpretálni az adott művet. Mettől meddig tartanak az ívek, hogyan következnek egymásra? Egy pár perces dal vagy ária esetében nem kell sok ívre gondolnunk, de ezeknek a lehető legkonkrétabbaknak kell lenniük. „Gyűjtsd össze az alkotóelemeket, és mint a saslik részeit, húzd rá őket a fő elgondolás nyársára.”⁸ Ezeknek a gondolatoknak a megszületése és a köztük lévő váltás a tulajdonképpeni belső cselekvés, akció. „A lelkednek vajon mely akciója, igen, *akciója* és nem hangulata

az alapja az érzelmeidnek és ezen dal interpretációjának?” – teszi fel a megválaszolandó kérdést Sztanyiszlavszkij.⁹ Gyakran találkozom azzal a problémával, hogy ha az énekes össze is gyűjti ezeket a belső építőelemeket, túl sokat és egymást átfedő, nem kellően szétszalazott egységet talál. „Vigyél el minden egyes frázist a végpontjáig. [...] Ne hányd egy rakásra az összes alkotóelemet, hanem vizsgáld meg őket külön-külön. Hány olyan egységed van, amelyek bizonyos elgondolásokhoz tartoznak? [...] Ne hagyd egyiket se összeolvadni a másikkal.”¹⁰ A másik véglet, amikor egy dal/ária elején az énekes nem találja a kezdést kiváltó szükségszerűséget. Emiatt komoly szenvedést okoz és hosszú munkát igényel számára elkezdni egy áriát, akár egy egész tanóra is elmehet azzal, hogy a bevezetést meg három hangot énekel. De amikor ez megvan, onnantól „a próba gyors tempóban folytatódik. [...] Ami a dal végét illeti, arról nem sokat tudok mondani. Általában helyesen halad a befejezés a maga lendületével, ha helyesen gondoltad át az odáig vezető utat.”¹¹ Tehát organikus, sőt szükségszerűen kell következzen a lezárás az előzőleg felépített gondolati-érzelmi struktúrából, de csakúgy, mint az elején, a végén is fel kell tenni a kérdést: miért pont itt marad abba az éneklés? Miért pont itt fejeződik be a dal? Miért pont itt érzi a karakter, hogy az a szükségszerűség, amely miatt el kellett kezdenie énekelnie, itt ér véget, itt elégítődik ki? Ez legalább olyan szükségszerű és pregnáns kell legyen, mint a kezdés.

A struktúra tisztázásának megsegítésére, az építőelemek megtalálására sokszor használom a következő gyakorlatot: az énekessel elmondom az áriát, mint egy monológot, a saját szavaival. Ezt általában kétperces beszédgyakorlattal párosítom, tehát két

⁵ STANISLAVSKI és RUMYANTSEV, *Stanislawski on Opera*, 16.

⁶ Uo., 29.

⁷ Uo., 14.

⁸ Uo., 26.

⁹ Uo., 27. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁰ Uo., 38.

¹¹ Uo., 25.

percig folyamatosan, megállás nélkül beszéltetem a karakter helyzetéből. Sokszor nagyon zavarba ejtő ez a gyakorlat, és első nekifutásra általában az ária szövegét (illetve annak fordítását) hallom vissza, nem ritkán archaizáló nyelven. Ebből rögtön kiderül, ha még nincsenek releváns, személyes gondolatok az ária mögött, ha – egyelőre – még csak a forma létezik. A gyakorlatot érdemes az énekesek anyanyelvén végeztetni, még akkor is, ha én nem beszélem azt. (Ám mivel az anyanyelvünkhöz van a legközvetlenebb, legzsigeribb érzelmi viszonyulásunk, a szubtextet mindig azon érdemes megfogalmazni.) Azonnal érzékelhető a különbség egy valós, jelen idejű gondolat és a forma üres ismétlése között: megváltozik a mimika, a mozgás, egyszer csak eltűnik az énekes és előbújik a karakter. És ez az az érzés, amelyet utána, a kötött formában is meg kell találni.

„Rájöttünk [...], hogy nem léteznek kifejezéstelen, unalmas dalok, csak felszínes megközelítés a róluk való gondolkodásunkban.”¹² A kanonizált szerzők – de persze rengeteg, különböző okokból a kánonból kieső szerző – alkotásai is eléggé megbízhatóak a tekintetben, hogy megfelelnek a végtelen interpretálhatóság kritériumának. Ebből következően nem érdemes megkérdőjelezni egy alkotás minőségét, amikor már eldőlt, hogy interpretálni fogjuk. Azt a bizalmat kell elsajátítania az énekesnek, hogy mindent ki lehet bontani, és mindenben meg lehet találni a releváns belső struktúrát, ha eléggé mélyen és igényesen elemezzük. Ez a tudat felszabadít és magabiztosságot ad. Miért ismétli meg Tamino háromszor, hogy „die Liebe, die Liebe, die Liebe ist's allein”? Nem segít magának a tenor, ha egyszerűen zavartnak tartja Taminót a kígyós ájulás után, vagy azt válaszolja, hogy az ismétléskor még nagyobb az érzelem Taminóban. Az érzelem nem tud kisebb meg nagyobb lenni, tehát ez felszínesség. Ugyanakkor a felszínesség nem

lustaságot vagy igénytelenséget jelent, csak azt mutatja, hogy nem evidens az énekesek számára, hogy kemény színészi munka van egy előadás mögött.

Ideális esetben megelőzné a strukturálási folyamat az énektechnikait, de a gyakorlatban ez soha nincs így. „Hiszen rendszerint a zenei betanuláshoz már akkor hozzáfognak, mielőtt még az énekes a mű tartalmáról és az előadás szándékairól értesülne [...]. Ennek az a következménye, hogy az adott szerep énektechnikai feldolgozása anélkül történik meg, hogy a tartalmi kifejezőmódot idejében tekintetbe vették volna.”¹³ Mindenesetre látható a tapasztalt énekeseknél – de a diákoknál is hamar elkezdődik a folyamat, legtöbbször saját felismerésük mentén –, hogy a gondolati struktúrát lejegyzik a kottába. Leírják a „gondolati csomag” egy-egy kulcskifejezését: ami „el kell hangozzon”, vagyis meg kell történjen belül ahhoz, hogy az énekes a következő frázist egyáltalán el tudja indítani, és ne maradjon le úgymond a gondolattal.

III.3 Hogyan?

Amikor a felkészülés során tisztázásra kerültek a fenti, elemzésbeli kérdések, és kialakult az anyag belső struktúrája, akkor érkezik el az előadó a „hogyan?” kérdéséhez. Hogyan, milyen technikai eszközökkel (az adott énektechnikai eszközök mellett, azokkal együttműködve) „adja elő” a művet vagy annak részletét? Konkrétan mit csináljon, amikor interpretál a színpadon?

Ritmus. Az operaénekes már említett kötöttsége, tudniillik, hogy a prózai színésszel szemben adott időre, adott ritmusban és tempóban kell megszületnie benne a belső motivációknak, gondolatoknak, valójában segítség. „Milyen szerencsések vagytok ti énekesek, a zeneszerző ellát titeket a legfontosabb elemmel – a belső érzelmeitek ritmu-

¹² Uo., 29.

¹³ FELSENSTEIN, *Az új zenés színjáték*, 13.

sával. Ezt nekünk, színészeknek magunknak kell létrehoznunk a semmiből.”¹⁴ Az énekes egyszerre hallgatja és határozza meg a zenét. Mint énekes, mint „civil” hallja a zenét, ami segít a belső struktúra előhívásában. A zene gyakorlatilag hallhatóvá teszi a belső monológot, és ezáltal energiát nyer az előadó. Másfelől viszont, mint karakter, ő kell, hogy impulzust adjon a zenének – azért fog az ütő lesújtani az üstdobra, mert pontosan akkor és pontosan az a belső akció történik meg a karakterben, amely *kikényszeríti* a zenei akciót. „A zene kezdete elé kell állítanod a ritmusod, mintha te magad határoznád meg a kíséret számára. Következésképp, a dalnak már az előtt alakot kell öltenie az érzelmeidben, hogy az első hangot lejátszanák a zongorán.”¹⁵ Túl késő, ha az énekes reagál a zenére, vagy ha csak abban a pillanatban kezd el koncentrálni, amikor a zene már elkezdődött, netán – ez a legnagyobb „bűn” – az instrumentális előjáték alatt még „civil”, és a felkészülésre használja azt az időt, amíg nem kezd el énekelni. Így nemcsak folyamatosan le lesz maradva a zenéhez képest, ének- és színésztechnikailag egyaránt feszített, megerőltető helyzetbe hozva magát, hanem elveszíti azt a lehetőséget is, hogy a zene a karakterhez tartozó, annak szándékából szükségszerűen létrejövő anyaggá váljon. S pontosan ez az, ami megkülönbözteti a gazdag, figyelmet keltő művészi előadást az érdektelen, unalmas hangprodukciótól.

Játék. Mi történik technikailag, amikor, azt mondjuk, az előadó „színészkedik”. Mit „csinál” konkrétan az előadó, amikor játszik? A fent említett elemzés minden előadói munka első és elengedhetetlen lépése, de az elemzést nem lehet eljátszani, ahogy közvetlenül a karakter tulajdonságait sem. „A gondolatok cselekvésekben öltének testet”¹⁶

– állítja Sztanyiszlavszkij, akitől megint rögtön Székelyhez húznám az ívet: „akciók, akciók, akciók”. Ezek külső és belső akciók egyaránt lehetnek. A tanítás során – tekintve, hogy ott nem a jelenetek megrendezése áll a középpontban – az a végcél, hogy az énekesek képesek legyenek ezen lépések mentén eljutni a belső akciók végrehajtásáig. Hogy ezek aztán milyen külső formában manifesztálódnak, azt az adott rendezés fogja meghatározni. De a belső struktúra létrehozására és az ebből következő belső akciók végrehajtására az énekesek egyedül is képesek kell legyenek. Ha ez megvan, akkor „biztonságban” vannak, nem lesznek kiszolgáltatva a rendezőnek, és ideális esetben segíteni fogják egymást.

A karakterről megszerzett információk, a róla kiépített tudás úgy állnak a játék mögött, akár a jéghegy: az aktív játék közben csupán 10% kerül közvetlen felhasználásra, a maradék 90% a felszín alatt marad, de nélküle a jéghegy nem létezne. Ahogyan a struktúra kialakításánál is láttuk: egymás után és gondosan szétbontva lehet csak egységeket, belső akciókat eljátszani. Egy összetett érzelmi állapotot nem lehet az összetett érzelmeire koncentrálni eljátszani, mert nem lesz érthető, nem lesz konkrét. Egy összetett állapot valójában több egyszerűbb, nagyon is konkrét gondolat, impulzus – általában gyors – váltakozása. Ezért „érzelmet” és „állapotot” önmagában és általánosságban nem lehet eljátszani, csak konkrét akciókon keresztül létrehozni.

Karakter és előadó. Amikor egy áriarészlet után megkértem a hallgatót, írja le, hogy színésztechnikailag mit csinált – elvégre a reprodukálhatóság kulcsa a tudatosság –, azt válaszolta, hogy megpróbálta ezt és ezt megmutatni. A karakter viszonylatában azonban teljesen értelmezhetetlen a megmutatásra való törekvés. Világos, hogy miért fogalmaz így az énekes, de a megmutatás nem tartozik karakter belső akciói közé. Amire koncentrálni kell, az a belső és adott esetben az

¹⁴ STANISLAVSKI ÉS RUMYANTSEV, *Stanislawski on Opera*, 22.

¹⁵ Uo., 36.

¹⁶ Uo., 4.

azokhoz társuló külső akciók végrehajtása, abban a meghatározott sorrendben és időben, amelyben ezeknek meg kell születniük. Minden más (énektechnika, szövegtudás, a karakterről szerzett háttérismeret stb.) automatizmus. Az egyetlen dolog, amire mint előadónak aktívan figyelni kell: az állandó éberség fenntartása. Ezáltal veszi észre, ha technikai problémák vannak a színpadon, ha a partner rosszul van stb., és ezáltal hoz döntéseket az adott pillanatban – a karakteren kívül, hiszen a karakter nem tudja, hogy ő valójában csak egy szerep –, ideális esetben az előadás leállása nélkül. Aminek viszont nincs keresnivalója itt, az például a hiba civil lereagálása, az énekes saját magán való meghatódása és a már említett megmutatni akarás. Ennek az intenciónak a fölöslegességéről szól Sztanyiszlavszkij mondata: „közönség előtt énekeljétek a dalokat, de ne a közönségnek”.¹⁷ Nem kell tehát se külön felhívnia magára a figyelmet az énekesnek (jelentés nélküli színpadi mozdulatok által), se külön megmutatni akarnia a dolgot: a nézők már ott ülnek vele szemben, a figyelem alapattitűdjével vannak jelen, és az interpretáció minőségétől függően majd „meghozzák további döntéseiket” a figyelmükre vonatkozóan.

Sajnos az előadók esetében gyakran megjelenik egy specifikus, akaratlan színésztechnikai ballaszt: az internalizált rasszizmus. Németország, főleg berlini életem során üdítőnek találtam és találok a multikulturalizmust, a külföldiekre való nyitottságot, még akkor is, ha ma már sokkal kevesebb illúzióval rendelkezem ezzel kapcsolatban, mint korábban. Különösen egy olyan szakmában, ahol csodálatos módon lehetséges, hogy egy produkcióban a legkülönbözőbb anyanyelvű énekesek vehessenek részt. Mégis megdöbbenve tapasztalom, hogy létezik egy mindmáig élő „szalonrasszizmus” az ázsiai énekesekkel szemben, amely azért „szalon”, mert

soha nem vállalná fel magáról, hogy rasszizmus, hanem valamilyen vélt „tény” álruhája mögé bújik. A vélt „tény” így hangzik: az ázsiai énekesek *fizikai adottságaik* (tudniillik az arcuk) miatt nem igazán tudnak érzelmet kifejezni. Szétfeszítené e tanulmány kereteit, ha kifejteném, melyik része, miért és mennyire problematikus ennek az állításnak. Ám azt kiemelném, hogy amikor az énekesekkel való első találkozáskor megkérdem, hogy min szeretnének fejleszteni a színészmesterségben, nem egy ázsiai származású énekestől hallom, hogy tisztában van azzal, hogy sajnos nem tudja eléggé kifejezni az érzelmeit, és szeretne több emóciót megmutatni az arcán. Tehát az énekes már magáévá tette, internalizálta a másoktól hallott, erre vonatkozó visszajelzéseket, prekoncepciókat.

Vizualizáció. A belső akciók egyike az elemzés és a strukturálás során meghatározott képek belső filmként való levetítése és megtekintése. Ha az énekes látja a képeket, akkor a befogadó is látni fogja őket, még ha kicsi is a valószínűsége annak, hogy pontosan ugyanazokat, hiszen a nézők nem gondolatolvasók. S épp ez adja meg a személyes, privát képek előhívásának szabadságát. „De hogyan vizualizáljam én, a hallgató ezeket a képeket, ha te, aki átadod, nem látod őket? Meg kell, hogy fertőzz a képek látásának vágyával, nekem pedig követnem kell a példát és képeket kell létrehoznom a saját képzeletemben.”¹⁸ Mindig érzékelhető a különbség a belső filmet látó és nem látó előadó között, ám ez bátorságot követel az előadótól: el kell hinnie, hogy amit lát, az elég érdekes a néző számára is, és nem kell jelentés nélküli gesztusokkal megtámogatnia.

Személyesség és pátosz. A bátorsághoz és ezzel együtt a hatás kiváltáshoz hozzátartozik a személyesség. Csakis a személyességből kiinduló interpretáció lesz érvényes. Gyakran találkozom azzal a diákok számára ellentmondásnak tűnő kérdéssel, hogy ho-

¹⁷ Uo., 41.

¹⁸ Uo., 25.

gyan fér össze mondjuk Tamino „rögzített” karaktere az énekes személyes érzéseivel, élményeivel, gondolataival. Az operai figurák több okból kifolyólag, sokkal inkább beledermedtek felszínes interpretációikba, mint a prózai színház híres figurái. A karakterről rögzült elképzelések nagyon gyorsan pátozatos előadáshoz vezetnek. Egy – nemcsak az éneklés aktusa, de sokszor a nyelv miatt is – elemelt műfajnak azonban kötelessége a személyességből kiindulni. „Minden hamis pátoz elkerülése érdekében tanulmányozd a dalt a saját érzelmeid szemszögéből. Ez lesz az első lépés.”¹⁹ Taminónak személyesnek kell lennie, mert Tamino mint olyan nem létezik. Ez megint összefügg azzal, hogy nem lehet tulajdonságokat, csak cselekvéseket eljátszani. Attól lesz az előadó saját, egyedi Tamino-karakterre, hogy Tamino szituációját megértve (például, hogy első alkalommal érez fizikai vonzalmat) elképzei, hogy ő maga hogyan viselkedne, mit gondolna ebben a helyzetben, majd ebből kiindulva, hogyan hozná meg azokat a döntéseket, amelyeket a karakter meghoz. Hiszen ezek meg vannak írva. Amikor elindul ez a fajta személyes munka a diákoknál, akkor általában olyan további kérdések merülnek fel, amelyek még a rögzített karakter felületes képét hordozzák: a diáknak az az impulzusa, hogy itt ezt és ezt a színpadi akciót csinálná, de nem tudja, szabad-e Taminóként ezt és ezt csinálnia. Szabad, sőt.

Számos más aspektusát lehetne tárgyalni az operaénekes színészi munkájának, de most azokra igyekeztem szorítkozni, amelyekből kirajzolódik az, ami a prózai színész hallgatók számára sokkal világosabb, mint az énekesek számára: hogy mennyi tanítható és tanulható összetevője van a színészi munkának. „Az a helyzet, hogy a színész és az énekes kreatív kapacitása *tudomány*. [...] Sajnos erre kevesen jönnek rá.”²⁰ De ebből a

tudományból tud csak az a bizonyos „csoda” megszületni.

Miért kell még mindig ugyanazt elmondani?

Írásom második részében szeretnék áttekinteni néhány szempontot, amelyek megindokolhatják azt a nyugtalanító élményemet, miszerint nagyon hasonló problémákba és akadályokba ütközik az operaénekesek színészi képzése ma, mint száz évvel ezelőtt.

Az énekesi és színészi munka szétválasztása mint probléma. Amikor Sztanyiszlavszkij megkezdte tevékenységét az operastúdió élén, számos kritika érte. A mondjuk úgy „tisza operai éneklés” támogatói szerint ugyanis, ha egy énekesnek valóban szép hangja van, nincs szüksége színészképzésre. E mögött pedig az az előfeltevés áll, hogy az éneklést és a színészi munkát el lehet választani egymástól, s ez a gondolat sajnos nem mondható meghaladottnak a mai napig sem.

Mielőtt elkezdtem tanítani a berlini zeneakadémián, jelentkeztem a drezdai zeneakadémia ugyanezen tárgyra (Szenischer Unterricht) kiírt állására is. *A Dido és Aeneas*-ból kellett egy jelenetet előkészíteni, amelyen aztán a felvételi során az egyetem hallgatóival „élőben” dolgoztam. A gyakorlati rész után beszélgetés következett a felvételi bizottsággal. A zenei vezető (magára) büszkén tette fel nekem a kérdést, hogy rendezőként melyik típusú (!) énekessel szeretek jobban dolgozni: akinek van előzetes elgondolása a szerepéről és arról, hogy mit és hogyan fog interpretálni, vagy aki mint tabula rasa (!) érkezik az első próbára. Melyikkel könnyebb nekem dolgozni? Mert, hogy ő direkt (!) úgy készítette fel az énekeseket a jelenetre, hogy ne gondoljanak semmit, tehát kvázi ne interpretáljanak semmit maguktól, hiszen majd a velem való munka során „töltődik” meg tartalommal a jelenet. Nem bírtam magamban tartani, hogy mennyire nem értek egyet a zenei vezetővel, mert amire gondolt, az abból a mélyen téves alapvetés-

¹⁹ Uo., 39.

²⁰ Uo., 31. Kiemelés az eredetiben.

ből fakad, hogy énektechnika és színészmesterség szétválasztható. Ez is mutatja, hogy a mai napig van (és valószínűleg nem is kevés) olyan zenei vezető, aki fiatal, a szakmát tanuló énekeseknek azt sugallja, sőt valójában állítja, hogy lehet gondolkodás nélkül énekelni, és legitim úgy megérkezni egy próbafolyamatba, hogy nem gondolnak maguktól semmit a karakterről, a darabról. (Lehet, hogy emiatt, de az állást nem kaptam meg.)

„Inkább színészkedtem, mint énekeltem” – mondta nekem a diák, amikor megkérdeztem egy rövid áriarészlet után, hogy érezte magát a gyakorlat során. Ezt mint pozitívumot említette, de mondatában ugyanennek a szétválasztásnak a gondolati hibája sejlik fel. Vegyünk egy hasonlatot: a vezetéshez elengedhetetlen, hogy ismerjük az autóvezetés technikai részleteit: hogyan kell sebességet váltani, érezni az autó mechanikáját, leparkolni stb. De amikor vezetek, akkor lényegében *valahova megyek*. Nem maga a vezetés a célom, hanem valamilyen okból valamilyen célhoz el akarok jutni, és ez határozza meg minden cselekedetemet. Hogy mikor kanyarodom jobbra, milyen gyorsan haladok stb. Tehát vezetés közben már nem a vezetés technikájára, hanem a célra koncentrálok. Hasonló módon kell az énektechnikának, a szövegtudásnak, a kotta ismeretének is tökéletesen biztosnak lennie, de a karakter céljára, annak okára és a karakter állapotára, illetve ezek fentebb leírt folyamatára koncentrálnia az énekesnek. Tehát a mondat mögött, hogy „inkább színészkedtem, mint énekeltem”, az a tapasztalat húzódik, hogy a diák először kezdett el valóban mint énekes gondolkodni és interpretálni. A szétválasztás egyébként énektechnikai szempontjából sem hasznos. Ha megvizsgáljuk az erős érzelmeinket – érzelmi reakcióinkat egy-egy gondolati vagy külső akcióra –, akkor nem véletlenül szoktuk a zsigereket emlegetni. Ha ebből indulunk ki, akkor énektechnikailag is rendkívül kedvező helyen „keletkeznek” ezek az érzelmek, hiszen a rekesz-

izmokból indulnak. Így tehát egy jól irányzott belső akció, amely egy konkrét, intenzív érzelmi állapotot vált ki, nagyban megsegítheti az énektechnikát. Egy-egy színésztechnikailag konzekvensen és koncentráltan végigvezetett pillanat után valóban az az érzése az énekesnek, hogy énektechnikailag is könnyebb lett a dolog. Klasszikus példa erre a magas hang. Már ütemekkel előre látni lehet a fizikai nekirugaszkodást, ha az nem organikus, hanem csupán énektechnikai gondolat. Ugyanide tartozik, amikor az énekesek lábujjhegyre emelkednek a magas hangok vagy a kihívást jelentő részeknél. Ez a jelenség szintén a fenti szétválasztásnak a tünete. Ennek megfelelően a probléma megoldása a szétválasztás megszüntetésében áll: különösen az ilyen, kihívást jelentő részeknél kell, hogy helyén legyen a belső szándék, a belső akció, és ha arra koncentrálni előadás közben az énekes, akkor tapasztalataim alapján megszűnik a fizikai „tünet”.

Híres énekesek utánzása. „Általában az énekesek utánozzák a nagy előadók modorosságát”²¹ – állítja Sztanyiszlavszkij. Ez már az ő korában is probléma volt tehát, a mai hipermedializált környezetben pedig, ahol egy kattintással az otthonunkban terem a zeneirodalom bármely áriája, szinte bármely híres énekes előadásában, ez a probléma hatványozódik. Természetes és helyénvaló, hogy az énekesek rákeresnek azokra az áriákra, amelyeken dolgoznak, és amelyek majd a repertoárjukba fognak tartozni. De fontos tudniuk, hogy ezek csak példák a végtelen számú lehetséges interpretációra, és nem így „kell” interpretálniuk. A klasszikus operakánon nagyon fehér és nagyon Európacentrikus, mégis világszerte ez „a” klasszikus repertoár. Más kontinensről érkező diákok különösen presszionálva érzik magukat, hogy elsajátítsák ezeket az áriákat, főleg, hogy a tanítás és a művek nyelve rendszerint eltér az anyanyelvüktől. Érthető, ha gyakran

²¹ Uo., 17.

az interpretációt nem választják el a műtől, és ha például Anna Netrebko belekacag Violetta áriájába egy adott, nem komponált helyen, miért ne gondolná azt a diák, hogy ez az előadói hagyomány – amely egy másik, ezúttal ki nem nyitandó Pandora-szelencéje –, és miért ne kacagna ő is.

Rögzült színpadi mozgások, gesztusok. Ezzel szorosan összefügg a jelentés és szándék nélküli színpadi mozgások utánzása is. „Mind tisztában voltunk vele [...], hogy a két kéz szíven való összeszorítása, az erőteljes érzelmek kifejezéseként, már a múlté”²² – írja 1920 körül Rumjancev. De miért gondolnák a mai diákok, hogy „már a múlté” lett ez a gesztus, ha például a legrangosabb nemzetközi operaverseny, az *Operalia* idején győztese is igen gyakran épp ezt a mozdulatot használja áriája előadása közben. Még hozzá több más, hasonlóan „operaénekesi” mozdulattal együtt, amelyekkel az a baj, hogy semmitmondók, uniformizáltak. Ez nem azt jelenti, hogy semmilyen körülmények között ne lehetne őket használni, mert előfordulhat, hogy egy karakter egy adott pillanatban így manifesztálja a belső akcióját. De nagyon valószínű, hogy az operairodalom szinte minden karaktere pontosan ezt a mozdulatot használja. Mégis, ha ezt Placido Domingo, a zsűri elnöke 30.000 dollárral jutalmazza, miért vonná bárki kétségbe, hogy így kell ma is áriát énekelni?

Énekversenyek és meghallgatások. Ugyanaz a rendkívül nehéz előadói pozíció jellemzi mindkét műfajt: „A zongora mellett való színészkedés az egyik legkényesebb és legnehezebb dolog. Ennek oka, hogy minden a képzelőerőn múlik, a tiédén mint művészen és a miénken mint nézőkén.”²³ Sajnos lényegében mégis így próbálnak, és így is tudnak majd munkához jutni az énekesek. Színésztechnikailag – ahogyan Sztanyiszlavszkijnál is láttuk a dalok esetében – hasznos áriákon

és dalokon, „lecsupaszított” környezetben gyakorolni, ahogy hasznos aztán nyomás alatt is kipróbálni a darabok előadását. Ám, mint a fenti példa is mutatja, mintha az előéneklések és az énekversenyek épp nem azokat az elvárásokat támasztanák az énekesekkel szemben, amelyek a valós színésztechnika malmára hajtják a vizet. Hadd idézzem ennek megvilágítására Christoph Seufferlét, a Deutsche Oper Berlin művészeti vezetőjét, aki többek között az új énekesek leserződtesítéséért felelős.

„– *Milyen tulajdonságokkal rendelkezik a tökéletes énekes?*

– Első helyen a hang áll, és önmagában elég erősnek kell lennie a nagyszínpadunkhoz. Lehet a hang akármilyen kifejezőképes, ha nem lehet hallani, akkor nem megyünk vele sokra. Azután jön a muzikalitás és a kifejezés. De a jó közös munka is fontos. A társulatunkra való tekintettel ezért azt kérdezzük: Gyorsan tanul az énekes? Megbízható? Gyakran beteg? Jó kolléga? Mindezt egy próbaév keretében vizsgáljuk, amely alatt az ösztöndíjasaink már le vannak szerződtetve. E kritériumok természetesen indifferensek lehetnek a nézők számára. Vannak például énekesek, akik megbízhatatlanok, de néhányan annyira jók, hogy ennek ellenére elfogadjuk őket”²⁴ – nyilatkozta Seufferle 2019-ben.

A következő részlet pedig 2022-ből származik:

„– *És mire figyel egy előéneklésnél?*

– A hang minőségére és erősségére. Mivel a termünk nagy, érvényesítőképességet és jelenlétet igényel. És arra, hogy az illetőnek van-e képzelőereje és

²² Uo., 13.

²³ Uo., 34.

²⁴ [n. n.], „Fragen an Christoph Seufferle”, *Libretto #7* (März 2019), Deutsche Oper Berlin, 20.

fantáziája. Hogy áll az általa énekelt szerephez.

– *De hát az énekesek nem színészek...*

– Az ember érzi, ha az énekes nem értette meg, mi az ária kontextusa. Néha megkérdem, hogy milyen érzelmi állapotban van a karakter. Erre részben a legkalandosabb válaszokat szoktam kapni.”²⁵

Az énekesek tényleg nem prózai színészek, de a kérdés nem ezt implikálja, hanem a fent említett szétválasztásra utal. Sőt annyival tovább is megy, hogy egyértelmű értékkülönbséget tesz a kettő között.

A *nyelv problematikája*. A számos nem tárgyalt szempont mellett – csak címszavak szintjén: az opera mint nagyüzem, sztárkultusz, állami szubvenció és piac stb. – végül azt emelném ki, hogy mennyire befolyásolja az a tény a színészi játékot, hogy az operák legtöbbször mind az előadó, mind a befogadó számára idegennyelven kerülnek előadásra. Ez a befolyásolás a sokszor pontatlan fordításokkal kezdődik, amelyekkel Felsenstein szenvedélyesen szállt szembe, és szinte minden általa rendezett operát újrarendezett, illetve intendatúrája alatt minden operát németül játszatott a Komische Operben. (A feliratozás az operaházakban és a színházakban csak a kilencvenes évek közepétől terjedt el.) A fordítások pontatlanságának problémájába én magam is gyakran beleütközöm, így rendezői felkészülésem legelső szakasza a darab nyersfordításából áll. A fordított szöveg énekelhetősége sokszor felülírja az eredeti jelentést, amely gyakran teljesen önkényes tartalmakat eredményez a fordításokban.

Azt gondolnánk, evidencia, hogy a szöveget nagyon pontosan ismerik az énekesek,

²⁵ [n. n.], „Trägt die Stimme?“, *Libretto # Plus* (August – Oktober 2022), Deutsche Oper Berlin, 3.

és ezt a fordítói munkát maguk is elvégzik. A tapasztalataim azonban azt mutatják, különösen a nagyon ismert áriáknál, hogy nem ez a helyzet. Nagyjából persze tudják, miről van szó. De a nagyjából való tudás pontosan úgy is fog kinézni a színpadon: az énekes nagyjából érti a karakter belső struktúráját, és én mint néző nagyjából fogom ezt érdekesnek tartani. Mégis képesek úgy eljutni énekesek a tanulmányaik kései stádiumáig – extrém esetben a befejezéséig –, hogy nem konfrontálódnak annak kérdésével, hogy pontosan mit is mondanak. Azért kellene különösen nagy figyelmet fordítani erre a képzés során, mert az énekesek csak ritkán énekelnek az anyanyelvükön, és ha igen, akkor is gyakran annak egy archaizáló, de mindenesetre pár száz évvel korábbi verzióján. Ez pedig még egy fal, amely az énekes és az anyag között húzódik, nehezítve a darab megértését és ezen keresztül a releváns interpretációját. A szakmának éppúgy, mint a képzésnek, van ebben felelőssége. Csak egyetlen érzékletes példát említek: egy dél-előtt tízkor is bármit bármennyiszer tökéletesen eléneklő hangú tenor mesélte egy óra elején, hogy második díjat nyert a Deutsche Oper versenyén, s azzal együtt főszerepet is kapott (Almaviva szerepét a *Sevilla-i borbélyban*) a következő évadra. Almaviva szerénádját énekelte, amelyen – mondta – szívesen dolgozna velem. A munkát el is kezdtük, elsőként az olasz nyelvű szöveggel, s ennek során kiderült, hogy a szöveg egyáltalán nem áll össze koherens mondatokká az énekes fejében. Mire a szöveget végigvettük, el is telt az óra. Tehát az említett tenor úgy nyert második helyet és szerződést egy főszerepre a Deutsche Oper versenyén, hogy nem tudta, mit mond a karakter, és miért pont azt mondja.

Oktatás. Ezen írás elsősorban abból a belső sürgetésből született, hogy oktatóként felelős vagyok a diákokért és – bármily aprócska töredékként is, de – az operajátszás jelenéért és jövőjéért. Ami rendezőként vagy

prózai színészként már rongyosra ismételt evidencia, az operaénekesként korántsem az, és ez nyilvánvalóan a képzés és a szakma sajátosságaiban, merészebben szólva: hibáiban rejlik. Ideális esetben lenne elegendő óraszám alapos fizikai tréningre, egy-egy jelenet saját magunk által „szcenírozott” verziójának jól kidolgozott elkészítésére. Ám a realitás az, hogy heti 2–3 óra jut egy-egy csoportra. Ez alatt kell megpróbálni átadni a legfontosabbat: hogy a hallgatók képesek legyenek releváns kérdéseket feltenni és releváns válaszokat találni azzal kapcsolatban, hogy mi a feladata ma az énekesnek mint színésznek, mint a Musiktheater előadójának.

Bibliográfia

- FELSENSTEIN, Walter. *Az új zenés színháték*. Fordította BÁRD Oszkárné. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966.
- [Név nélkül]. „Fragen an Christoph Seufferle”. *Libretto #7* (2019. március), Deutsche Oper Berlin.
- [Név nélkül]. „Trägt die Stimme?”. *Libretto # Plus* (2022. augusztus–október), Deutsche Oper Berlin.
- STANISLAVSKI, Constantin és Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski on Opera*. Szerkesztette és fordította Elizabeth Reynolds HAPGOOD. London–New York: Routledge, 1975.