

Egy operafesztivál tündöklése és stagnálása A Budapesti Wagner-napok: elvek és megvalósulásuk, 2006–2023

BÓKA GÁBOR

Alighanem minden budapesti, mi több: magyarországi operalátogató egyetért abban, hogy a Budapesti Wagner-napokat különleges hely illeti meg nem csak operafesztiváljaink, de tágabban nézve a magyar operajátzás történetében is. Igaz, ha e különlegesség mibenlétét próbálnánk meghatározni, úgy a látogatók zöme alighanem a magas zenei színvonalat nevezné meg, amelynek letéteményese elsősorban a 2006-os alapítástól máig regnáló művészeti vezető, Fischer Ádám személye, illetve az általa évről évre meghívott, kiváló hazai és nemzetközi énekesek. Kevesebb szó esik arról – vagy ha igen, akkor csak negatív, kizáró jelleggel –, hogy miben áll a Wagner-napokon látható produkciók színpadi megvalósításának különlegessége. Noha a kritikai visszhang mindig is hangsúlyt fektetett arra, hogy próbálja ezt megfejteni, a közönség számára a titok leginkább annyi, hogy amit a Wagner-napokon lát, az „nem rendezői színház”, és vérmérsékletüktől függően ehhez sokan hozzáteszik: „szerencsére”.¹ De való-

ban nem rendezői színház az, amit a Wagner-napokon látunk? Ha így van, tudatos-e a fesztivál alkotói részéről a rendezői színházról való elhatárolódás? És ha valóban mást látunk, akkor mit látunk? És következetesen azt látjuk-e? Az alábbi tanulmány elsősorban ezekre a kérdésekre keresi a választ.

Magyarországon az ezredfordulót követően négy olyan fesztivál működött/működik, amelyek kizárólag az opera műfajára koncentrálnak: a Budapesti Wagner-napok mellett a Bartók+ Miskolci Operafesztivál, a (korábban több néven is futó) Armel Operaverseny és Fesztivál, valamint az Egri Kamaraopera Fesztivál. A 2001-ben indult, 2019-ben megszűnt miskolci rendezvénysorozat, noha évről évre bemutatott saját produkciókat is, afféle közép-kelet-európai seregszemléként volt jellemezhető, amelyre a térség operaházai elhozták az adott év tematikájába illeszkedő egy vagy több előadásukat. Az Armel Operaverseny és Fesztivál (2008–2019) műsorpolitikájának, jellegéből adódóan, a program gazdagságával egyenrangú szervezőlve volt a megmérettetés: olyan darabokat kellett összeválogatni, amelyekben megfelelő versenyszerepek vannak, illetve amelyek illeszkednek a versenyen és a fesztiválon részt vevő partnerszínházak adott évi műsortervébe. Vagyis a kezdetben szegedi, később budapesti (és részben bécsi) seregszemlére érkező előadások, bár koprodukciós partnerként feltüntették az Armelt, szintén vendégelőadások voltak. Hasonló a helyzet az Egri Kamaraopera Fesztiválon is, amelynek szerény léptékű, de izgalmas műsora jórészt az évad kis előadó-apparátust igénylő produkcióiból verbuválódik össze, vagyis ez eset-

¹ Ha elfogadjuk, hogy a „rendezővel szemben sablonosan támasztott kettős követelmény” nem más, mint „az előadás megszervezése és ellátása az individualitás pecsétjével” (KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* [Budapest: Osiris Kiadó, 2007], 8.), akkor a legkevesebb, amit elmondhatunk, hogy a hazai operalátogató közönség túlnyomó többsége e két követelmény közül a másodikat szívesen elengedné. Kérdés, hogy a Wagner-napok művészi elveinek kialakításakor szerepet játszott-e ez a közönségelvárás, és ha igen, mennyire.

ben sem a saját produkciók dominálnak. A Budapesti Wagner-napok sorozata e szempontból kivétel: 2006-os indulásától fogva saját produkciókat hozott létre, olyan előadásokat, amelyek máshol nem láthatók, és koprodukciós partnert is mindössze két esetben találunk a színlapon: a 2010-ben bemutatott *Trisztán és Izolda* és a 2011-es *Lohengrin* esetében a Magyar Állami Operaházat.

E voltaképpen külsőséges szemponton túl egyedülálló idehaza a Budapesti Wagner-napok eseménysorozata azért is, mert fókuszában egyetlen életmű, még hozzá a nemzetközi operajátászás fősodrában lévő, a mindenkor törzsrepertoár egyik legfontosabb szeletét jelentő *œuvre*, Richard Wagner munkássága áll. Mivel létezik másik, kizárólag Wagnernek szentelt fesztivál is (a személyesen Wagner által alapított Bayreuthi Ünnepi Játékok), amelynek scenírozásai felfoghatók az életmű interpretáció-történetének reprezentatív megvalósulásaként, máris fontos, a többi magyarországi operafesztiválhoz képest könnyebben meghatározható kontextus teremődik a Wagner-napok produkciói köré: ezeket a színpadra állításokat – nyilatkozatokból tudható: nem éppen az alkotók akarata ellenére² – Bayreuthhoz képest is lehet értékelni.

Ha az értékelés origójáról beszélünk, arra is fel kell hívnunk a figyelmet: szintén egyedülálló idehaza, hogy egy operafesztiválnak jól körülhatárolható művészi célkitűzései voltak az induláskor, amelyeket több fórumon – sajtóközleményekben, interjúkban – meg is fogalmaztak. Magam ezt tartom a legfontosabbnak a felsoroltak közül, mert egyrészt szellemi igényességet tükröz (a másik három operafesztivál, meglehetősen szimpatikus hívószavai rendre művészetén kívüli fogalmak körül mozognak), másrészt kiindu-

lási alapot teremt a megvalósult előadások értékeléséhez. Jóllehet az alkotói szándék szavakban való deklarálása nem egyedüli viszonyítási pontja a műértelmezésnek, mi több: még csak nem is kell feltétlenül figyelembe venni (mint rövidesen látni fogjuk, a hazai sajtó sokáig nem is tudta vagy akarta figyelembe venni), magam ezúttal termékenynek vélem a szándékok és megvalósulásuk összevetését. Részint azért, mert a művészi szándék hitelességét minősítheti annak realitása, részint azért, mert érdemes végiggondolni, hogy milyen esztétikai minőséget képviseltek azok a produktumok, amelyek eltávolodtak az eredeti célkitűzésektől, netán tudatosan szembefordultak azokkal.

A 2006-os első produkciót, a *Parsifalt* megelőzően felvázolt művészi elképzelésekről híven ad számot a művészeti vezetőről, Fischer Ádámról 2019-ben megjelent, általa is jóváhagyott monográfia:

„[...] minimális színpadi cselekmény és mozgás, egyszerű, de elegáns kosztümök, az énekesek frakkban, az énekesnők sötét estélyi ruhában, stilizált, csupán apró mozdulatokkal és mimikával jelzett játék kulisszák és kellékek nélkül, s mindehhez, amennyire lehetséges, ki kell használni a terem dimenzióit, játéktérre tenni a földszint két oldalán szabadon maradó folyosókat és a galériákat. A háttérben, a közönséggel szemben legyen viszont egy nagy kivetítő üvegfal, amelyet a színpad egyszerűségének ellentétéként videóvetítésre, árny- és bábjátékok bemutatására lehet használni, és általában a valkűrök lovaglásától a sárkány megjelenéséig mindazon víziók megvalósítására, amelyeket Wagner megálmodott s amelyekkel a korábbi idők színpadi technikája – nemegyszer felette komi-

² Vö. J. GYŐRI László, „Wagner-ünnep Budapesten: Fischer Ádám karmesterrel J. Győri László készített interjút”, *Élet és Irodalom* 50, 26. sz. (2006): 7.

kus körülmények között – kudarcot vallott.”³

De idézhetünk egy korabeli Fischer Ádám-interjúból is:

„Az alapgondolat egy olyan fesztivál létrehozása, amely alternatívája a nemzetközi Wagner-fesztiváloknak. Olyan előadásokat csinálunk, amilyenek másutt nem lehetségesek. [...] Nekünk alternatívaként kell megjelenünk a többi Wagner-ünnep mellett. Más stílust kell képviselnünk. Új színpadi megoldásokat keresünk.

– Félig szcenírozott előadásokat hoznak létre?

– Nem, egészen szcenírozottakat. Új dimenziókat próbálunk létrehozni a színpadi játékban. Kicsit absztrakt előadásmódot, ami lehetővé teszi, hogy viszonylag rövid próbafolyamattal nagy eredményt érjünk el. Árnyjátékkal, táncosokkal, bábokkal, színészekkel, a japán színház elemeivel akarjuk tágítani a határokat. Csak egy példa: Alberich sárkánnyá nő, majd békává megy össze. Ezt árnyjátékkal vagy bábokkal gyönyörűen meg lehet jeleníteni.”⁴

Ezen előzetes terveknek alighanem a fesztiválok sorát megnyitó, mindent felülmúló kritikai és közönségsikerrel fogadott 2006-os *Parsifal*-produkció felelt meg a leginkább. „[K]i kell használni a terem dimenzióit” – szöveg az alapvetés: nos, Párditka Magdolna és Szemerédy Alexandra rendezése iskolapéldája lehetne a nem hagyományos operai térben történő térkihasználásnak. A színpad (eredetileg valójában koncertpódium, de mivel a Müpában kialakítható zenekari árok,

így a pódium is színpaddá stilizálódik a Wagner-napok előadásain) kezdetben fekete leppellel van letakarva, az előjáték alatt három gyermek üldögél a színpadon: kettőt később az apródok között látunk viszont, egy pedig Parsifal gyermekkori alteregójaként tűnik föl időről időre. Parsifal két alkalommal jelenik meg a Grál világában, mindkétszer a nézőtér felől, ha úgy tetszik: a nézők közül érkezik. Mindez visszavezet a wagneri „Bühnenweihfestspiel”, „szent ünnepi színjáték” világába – Parsifal története demonstratív módon válik példázattá, a hős egy közülünk, ami vele történik, az egyben velünk is történik, történhetett volna, vagy kellene, hogy történjen. A fekete lepel felének eltávolítása az első felvonás végén, miáltal a játéktér a továbbiakban egy fekete és egy fehér részre oszlik, ötletes vizuális leképezése a közben az Égi hang szájából felhangzó jóslatnak: a megváltás már közel. A második felvonás során ugyanezen színpadkép aztán Parsifal „jó” és Kundry „rossz” világának elkülönítésére szolgál. Klingsor a karzatról irányítja az eseményeket, innen társalog Kundryval, és a felvonás végén innen támad rá Parsifalra. A beállítás pontos, mert Klingsor az egész mű világán valamelyest kívül áll: egyrészt ő a legkevésbé kidolgozott jellem, másrészt ő az egyetlen igazán egyértelmű figura, a rossz princípiuma, aki papírforma szerint nem részesülhet a megváltás kegyelmében. Éppen ezért revelatív a második felvonás végének rendezői beállítása: Klingsor lándzsával támad Parsifalra – a szövegkönyv szerint azonban a lándzsa lebegve megáll Parsifal előtt, aki keresztet rajzol vele a levegőbe, mire a bűvös kert összeomlik. Itt Klingsornak nem marad ideje elhajítani a lándzsát: Parsifal megjelenik mögötte, megöleli, és szelíden kiveszi kezéből a szent ereklyét – Klingsor sötétbe borul, Parsifal pedig kimegy a színpadról. Különös dolog történik itt: a szeretet elvont szimbóluma helyett egy konkrétat látunk – és mégis ez által válik általános érvényűvé a jelenet. Arról nem beszélve, hogy rendkívül

³ OPLATKA András, *Zenekar az egész világ: A karmester Fischer Ádám*, ford. OPLATKA András (Budapest: Libri Kiadó, 2019), 170.

⁴ J. GYÖRI, „Wagner-ünnep...”, 7.

egyszerű eszközök segítségével adekvátan oldódik meg a darab egyik legsúlyosabb scenikai problémáját rejtő pillanata. A harmadik felvonás kezdetén a színpadkép nem változik, továbbra is marad a fekete-fehér beállítás: a fekete lepel maradék része majd a nagypénteki varázs jelenetében tűnik el. Ekkor teljesen kivilágosodik a színpad, s a fehér lepel következtében szinte vakító lesz a ragyogás. Ismét nagyszerű vizuális megjelenítése a hit paradoxonának: a Megváltó halála felett érzett gyász a megváltás ténye feletti örömmé változik – a fényáradat pedig egyszerre szimbolizálja a természet örömet és az isteni világosságot. A záróképben immár ebben a szikrázó fehérségben láthatjuk az első felvonás második képéhez hasonló Grál-rituálét – az akkori feketéből immár fehérbe változva az eszmei mondanivaló, a darab üzenete is világosabbá válik.

E rövid előadás-rekonstrukció elsősorban a térkihasználás szempontjára igyekezett koncentrálni, amellyel kapcsolatban már most megjegyezhetjük, hogy mivel a *Parsifal* színpadi cselekményének jelentős hányada szakrális térben zajló rítus, az eleve otthonra találhat egy olyan közegben, amely eredendően nem színpad. S ha ezúttal nem intézzük el egy kézlegyintéssel a Wagner alkotta műfaji meghatározást, akkor arra a következtetésre is juthatunk, hogy a darab többi jelenete sem véletlenül statikus – itt tényleg nem a szó hagyományos értelmében vett operáról, hanem valami másról van szó. Ez azonban előrevetíti a további Wagner-operák Müpa-beli szcenírozásának fő problémáját: azok a művek, amelyek nem kapcsolódnak ilyen mértékben a rítushoz, mennyire adaptálhatók a környezethez? Ha egy tehetséges rendező meg is tudja teremteni a hiteles színészi játékot (igaz, erről a szempontból a *Parsifal* kritikái alig-alig szólnak) – meg tudja-e teremteni a hiteles színpadi keretet?

Meglepő módon ez abban az előadásban sikerült egyedül a *Parsifal*hoz hasonlítható tökéletességgel, amellyel kapcsolatban elő-

zetesen a legtöbb kétségünk lehetett: A *nürnbergi mesterdalnokok*ban (2013). Mivel a mű zenedramaturgiája, hitelesnek mondható színpadi utasításai és ismerhető előadás-története minden más Wagner-operánál mélyebben gyökerezik a realista színházi hagyományban, előzetesen azt hihettük, hogy lehetetlen hagyományos értelemben vett díszletek nélkül előadni – ám ennek épp az ellenkezője bizonyosodott be. Dirk Becker díszlettervező alig egy-két apróságot állított a Bartók Béla Nemzeti Hangversenytér színpadára: emelvények, dobogók, Sachs és Pogner házait jelképező falak, illetve a színpad közepén felvonásonként más-más képzőművészeti alkotás szolgáltatta a látványvilágot, illetve a játékteret. A rendező, Michael Schulz okosan élt a terem bejátszhatóságának eszközével, s nem csak akkor, amikor egyik-másik szereplő a nézők között mászkált (mint az *Éji őr*), vagy egyenesen közülük érkezett a színpadra (mint Walther a darab elején és Sachs a Festwiese-jelenetben), esetleg a darabot nyitó korálban, amely a valódi orgonával kísérve szinte azonnal bevonta a néző-hallgatót a templomi hangulatba – de a zárójelenetben is. Templomi rítustól (a darabot nyitó koráltól) világi-közösségi rítusig (a dalnokversenyig) ível a *Mesterdalnokok* színpadi cselekménye, és közte is számos rítust találunk: a tabulatúra ismertetését, Walther próbaéneklését, Beckmesser szerenádját, az *Éji őr* alvásra intő szavait... Természetes tehát, hogy ez az opera is megközelíthető szer-tartásszerű beállításokkal – ám mivel a *Parsifal* szemben itt mégis hagyományos értelemben vett operáról van szó (Wagner műfaji meghatározása is ez), a produkcióban – mintegy konzervatív módon ragaszkodva a szerzői utasításokhoz és az előadási hagyományhoz – a *Parsifal*nál jóval nagyobb hangsúlyt kap a színészi játék, a színészvezetés, mintegy ellensúlyozva a ritualitás statikusságát.

Ez utóbbi tény ugyanakkor bizonyos fokig egy paradoxonra is rávilágít: a voltaképpen realista stílusú színészvezetés megoldja a

Wagner-napok előadási kereteinek és a mű sajátos alkatának ellentmondásából fakadó feszültséget, viszont nem harmonizál a Fischer-interjúban olvasott, a színpadi játékot illető „új dimenziókkal” (elvégre a lehető leghagyományosabb előadásmódhoz való kapcsolódásról van szó), és nem tekinthető „kicsit absztrakt előadásmódnak”. Ha ilyen szempontból vizsgáljuk a fesztivál nagyszínpadi produkcióinak történetét, azt lényegében egy, az absztrakciótól a hagyományos, realista előadásmódon át az aktualizálásig tartó szemléletváltás történeteként is leírhatjuk. Erre a folyamatra Fischer életrajzírója is reflektál már idézett művében:

„[...] ez a kezdeti színpadi koncepció sajnos nem bizonyult hosszú életűnek. Más szavakkal, világosabban szólva: becsvágyó rendezők ragadták magukhoz a kezdeményezést, s így lényegében megghiúsult az eredeti elképzelés. [...] [A]z évről évre megvalósuló produkciók egyre inkább visszacsúsztak a rendezői színház régi sémáiba.”⁵

Ha eltekintünk attól, hogy Oplatka nem csak leírja, de minősíti is a folyamatot (jogában áll, hiszen nem tudományos értekezést, hanem memoárt ír), a folyamatot pontosan látja és láttatja – igaz, a részletekkel adós marad. Az absztrakció valóban a *Parsifal*ban jelent meg a legtisztábban, utána valamelyest kevésbé meggyőzően, de következetesen Hartmut Schörghofer *A nibelung gyűrűje* rendezésében (2007–2008)⁶ valósult meg, és esetleg még ideszámíthatjuk Parditka Magdolna és Szemerédy Alexandra másik produkcióját, a *Trisztán és Izoldát* (2010). Ami ezután következett, az valóban rendezői színház, sőt a német vagy németországi isko-

lázottságú rendezők túlsúlya miatt akár azt is mondhatjuk: *Regietheater* – különböző stílusban és különböző színvonalon megvalósítva, de következetesen. Ezen előadások sorát Marton László *Lohengrin*-rendezése nyitja (2011), majd követi Matthias Oldag *Tannhäuser* (2012), *A nürnbergi mesterdalnokok*, mint már említettük, Michael Schulz rendezésében (2013), majd Kovalik Balázs *Bolygó hollandija* (2015). A sort Cesare Lievi bizonyos mértékben az absztrakció felé visszakanyarodó *Trisztán és Izoldája* zárja: ez a „hátraarc” azonban nem bizonyult újabb irányváltás kezdetének a fesztivál történetében, mert ezt követően nem került színre újabb produkció, csupán a régiek *Wiederaufnahméi* alkotják a programot – elsősorban a mindent felülmúló sikerű *Ring* újabb és újabb előadásai.

Ha a *Ring* sikerét most nem a közönség szeretete, hanem a művészi nivó felől közelítjük meg, úgy annak mibenlétét leginkább negatíve írhatjuk le: az egyébként látványtervezői végzettségű Hartmut Schörghofer rendezése következetesen tudta megvalósítani mindazt, amit Fischer Ádám előzetes célkitűzésésként a fesztivál elé állított, és amit a későbbi produkciók rendezői nem tudtak vagy nem akartak hozzá hasonlóan követni/elfogadni/komolyan venni. Csakhogy Schörghofer feladata – ha lehetek szubjektív – nehezebb volt, mint Parditka Magdolnáé és Szemerédy Alexandráé a *Parsifal* esetében: a *Parsifal* ugyanis a leghagyományosabb, a realista tradíciókhoz leginkább ragaszkodó előadás esetében is elsősorban rítus – ezzel szemben a *Ring* színpadi és színpadtechnikai akciókban bővelkedő, cselekménydús operák sorozata. A Wagner által előírt látványvilág megvalósítását megkerülni ugyan lehet, de az lehetetlen, hogy egy előadás valamilyen módon ne reagáljon a mindennapi és a természetfeletti csak a görög drámakéhoz foghatóan természetes együttlétére – magyaráz arra, hogy a *Ring*ben igazán látványos és cseppet sem megszokott dolgoknak

⁵ OPLATKA, *Zenekar...*, 171.

⁶ Megjegyzendő, hogy Oplatka már a *Ring* egyes darabjainak színre állítása között is érez különbséget e tekintetben. Lásd *uo.*

kell(ene) történnie. Nos, ez az, amire a Müpa színpada nem alkalmas, és amit Schörghofernek – *egyszerre* látványtervezőként és rendezőként – valahogyan meg kellett oldania. A produkció ma már széles körben ismert eszköze, az LCD fal alkalmazása, illetve az a tény, hogy a szereplők „kint is vannak, bent is vannak” – vagyis koncerténekesként, fellépőruhában vannak jelen a színpadon, és inkább illusztrálják, mintsem eljátszák a cselekményt – mindenképpen megoldási javaslat, és mindenképpen újszerű volt másfél évtizeddel ezelőtt – olyannyira, hogy a mértékadó kritika meglehetősen eltérő véleményeket fogalmazott meg vele kapcsolatban.

Koltai Tamás már 2007-ben, az előjáték és az első rész, vagyis *A Rajna kincse* és *A walkür* bemutatója után megírta kritikáját a *Színház* hasábjain, amelyben Schörghofer színpadra állítását a rendezői színház normáival szembesítette, és azok fényében bírálta:

„[...] a jelenlegi előadás zenei és színházi interpretációja nemcsak hogy nincs egymással egyensúlyban, hanem ég és föld távolságra van egymástól. Fischer Ádám lenyűgöző karmester, Hartmut Schörghofer közepes rendező-díszlettervező. Az előbbi megteremti az élményt, az utóbbi nem zavarja meg. Fischer zenedrámát kreál, Schörghofer és csapata meglehetősen egyenetlen színvonalon illusztrálja. A kettős hatás – akár a tévéreklámok svindliszövegeiben – valójában egyetlen forrásból, a zenéből érkezik, a rendezés csupán vizuális asszociációkat kelt, amelyek jobb esetben egy lehetséges változatot képviselnek a képzet-társítások végtelenjéből... Koncertelőadás – képi vezérmotívumokkal.”⁷

⁷ KOLTAI Tamás, „Vezérképek, avagy: csak”, *Színház* 40, 8. sz. (2007): 13–16, 14.

Fodor Géza egy évvel később, a *Muzsika* folyóirat két lapszámában közölte terjedelmes elemzését, immár a *Ring* színre állításának egészéről. A kritika, vagy inkább tanulmány első része a *Ring* nemzetközi előadástörténetének kontextusába helyezi a Müpa produkcióját – ez azért fontos, mert a világtenenciák számos állomása csak késve vagy egyáltalán nem jelent meg a korábbi magyarországi előadásokban, nem is beszélve azok esetleges színvonaláról –, majd a saját koordinátarendszerén belül értékeli a látottakat. Szó sincs róla, hogy a saját koordinátarendszer elfogadása automatikusan azt jelentené, hogy Fodor Géza a színpadra állítás minden momentumával egyetért (*Az istenek alkonya* első felvonásának jelentős részében negatívan ítéli meg a vetítéseket⁸), de nem utasítja el eleve annak mikéntjét egy másik irányzatra hivatkozva – míg Koltai Tamás lényegében ezt tette egy évvel korábban. „Volt a MÚPa előadásának egy árulkodó mozzanata. Christian Franz mint Siegmund *A walkür* egy »jelenetén kívüli« pillanatában leült a székre, és ivott a széklábhöz állított ásványvizet palackból. Ez mindennapos egy koncertelőadásban, és lehetetlen az operaszínházban” – írja Koltai.⁹ A közlésből egyrészt világos, hogy a kritikus nem vesz róla tudomást, hogy ez nem olyan operaszínház, ahol ez lehetetlen; másrészt – ezt csak a történeti hűség kedvéért teszem hozzá – néhány hónappal később mutatta be a Magyar Állami Operaház Richard Strauss *Elektrá*jának Kovalik Balázs rendezte előadását, amely minden tekintetben rendezői operaszínháznak volt nevezhető, és amelynek nagyjából kétharmadánál a második szereposztásban a Rálik Szilva által játszott címszereplő Christian Franzhoz hasonlóan iszik egy műanyagüvegből – ez így volt a tavalyi évad általam látott előadásán is (2023. április 29.).

⁸ FODOR Géza, „A Gyűrű urai (1)”, *Muzsika* 51, 8. sz. (2008): 6–11, 9–10.

⁹ KOLTAI, „Vezérképek...”, 13.

Vagyis az ilyesfajta kilengés még az operaszínházban sem lehetetlen – ha értékeléséről természetesen vitatkozhatunk is. De idekívánkozik a produkció egyik szereplőjének, Evelyn Herlitziusnak néhány mondata is, éppen a „széken ülés” kapcsán: „Alapjában véve játszunk akkor is, amikor a székeken ülünk. Ez persze nehezebb, nincs mibe menekülni, kapaszkodni, nincs hova elbújni, több koncentrációt igényel, de a végeredmény jobb.”¹⁰ Az énekesnő szavai azért is különösen elgondolkodtatóak, mert egy olyan gondolatmenetet kerekítenek le, amely a rendezői színház szellemében fogant *Ring*-előadásokkal szemben a Müpa-előadás színészvezetését dicséri, mondván: az eszköztelenség árnyaltabb színészi játékot tesz lehetővé.¹¹ Ez különösen annak fényében érdekes, hogy Schörghofer színészvezetését általában azok a kritikák is bírálni szokták, amelyek alapvetően nem kérik rajta számon a rendezői színház eszköztárát (így jelen sorok írója is 2007 óta született kritikáiban).

Fodor Géza írásának második felét a *Ring*ben demonstrált előadási normák, lényegében a Wagner-napok célkitűzéseinek megvalósulásaként létrejött új játékmód jövőbeli lehetőségeinek latolgatásával zárja:

„Azt megvitatni sem vezet most sehová, hogy az az operaelőadási mód, amelyet ez a *Ring* példáz, megmarad-e alkalmi megoldásnak, vagy az operajátszás új útját, jövőjét jelenti. Egyfelől a színház túl gyökeres és szubsztanciális művészet ahhoz, hogy lemondjon akár az operának is autonóm és következetes, pontról pontra való színi interpretációjáról. Másfelől a radikális rendezői operaszínház gyakorlata, az

operák nyersanyagként kezelése deziluzionálja, irritálja a nagyközönséget kedves operáival kapcsolatban, s elképzelhető, hogy egy olyan, a nézőnek szabadságot hagyó, vizuálisan kötetlenül asszociatív előadásmód, amely nem igyekszik arra kényszeríteni, hogy pontról pontra kövesse a rendező logikáját, életképes alternatívának bizonyul. Csak egy biztos: a kérdést *nem a kritika* fogja eldönteni. És a kritikus ne játssza a szakfelügyelőt, aki fölemelt mutatóujjal figyelmezteti az *Opera* főzeneigazgatóját, hogy mit vár tőle a *Musiktheater*.”¹²

Az ma már inkább csak kultúrtörténeti érdekesség – lévén szó két lezárt kritikusi életműről –, hogy Fodor Géza utolsó mondata vélhetően a Koltai Tamás egy évvel korábbi kritikájára adott csípős válasz; úgy tűnik, hogy nem csak egy konkrét produkció vagy egy színházi irány megítélésében, de a kritikusi attitűdöt illetően is különbség volt a korszak e két meghatározó recenzense között. Ennél fontosabb az, hogy a *Parsifal* és a *Ring* által kijelölt irányról végül tényleg nem a kritika mondta ki a döntő szót, sokkal inkább az, hogy Fischer Ádám a továbbiak során nem talált olyan alkotótársakat, akik továbbgondolták volna az első két produkcióból levonható tanulságokat – mint láttuk, Michael Schulz *Mesterdalnokok*-rendezése esetében is inkább a mű sajátos alkata állt közel a helyszín adottságaihoz, semmint a rendező alakította volna saját eszköztárát a fesztivál művészi arculatához.

Ilyen értelemben a Budapesti Wagner-napok története hanyatlástörténet: egy nagy elhatározásból született, kezdetben jelentős eredményeket felmutató új operajátszási irány fokozatos kifulladásának története. 2018 óta

¹⁰ RÁCZ Judit, „»Innen mindenki valami mást fog hazavinni«: Beszélgetések a budapesti *Ring* alkotóival”, *Muzsika* 51, 8. sz. (2008): 12–17, 17.

¹¹ Uo.

¹² FODOR Géza, „A Gyűrű urai (2)”, *Muzsika* 51, 9. sz. (2008), 13–16, 16. Kiemelés az eredetiben.

már új színpadi produkcióra sem futotta a fesztivál műsorán, s a műsor gerincét alkotó *Ring*-előadások is a rendezői színház beszűremkedése előtti, az *igazi* Wagner-napokhoz való minduntalan visszatérést demonstrálják évről évre – csak az előrelépés nem látszik jelenleg sehol. Mi több, ennek jelen pillanatban már a lehetősége is kétséges: a kézirat lezárásakor, 2023. szeptember 30-án még mindig nem tudni, jövőre egyáltalán megrendezik-e a Wagner-napokat, amely stagnálása és hanyatlása ellenére mégiscsak az elmúlt évtizedek magyar operajátszásának egyik – ha nem a – legjelentősebb eredménye.

Bibliográfia

- FODOR Géza. „A Gyűrű urai (1)”. *Muzsika* 51, 8. sz. (2008): 6–11.
- FODOR Géza. „A Gyűrű urai (2)”. *Muzsika* 51, 9. sz. (2008): 13–16.
- J. GYŐRI László. „Wagner-ünnep Budapesten: Fischer Ádám karmesterrel J. Győri László készített interjút”. *Élet és Irodalom* 50, 26. sz. (2006): 7.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KOLTAI Tamás. „Vezérképek, avagy: csak”. *Színház* 40, 8. sz. (2007): 13–16.
- OPLATKA András. *Zenekar az egész világ: A karmester Fischer Ádám*. Fordította OPLATKA András. Budapest: Libri Kiadó, 2019.
- RÁCZ Judit. „»Innen mindenki valami mást fog hazavinni«: Beszélgetések a budapesti *Ring* alkotóival”. *Muzsika* 51, 8. sz. (2008): 12–17.