



A Bál a Savoyban szíatárja: Dagmar Manzel, Madeleine szerepében. © Iko Freese / drama-berlin.de

 Mesterházi Máté

Wagner és a következmények

A „roaring twenties” Berlin operaszínpadain

Az elmúlt hónapok berlini operalátogatójának sűrű kulturális programot kellett teljesítenie. Mert hát, akármennyire csábítóan sütött is odakint a nap, a Deutsches Historisches Museum aktuális kiállítását nem volt szabad elmulasztani. Az egykori porosz királyi fegyvertár (Zeughaus) impozáns, barokk épületéből remek, modern múzeummá kibővített intézmény nagyszabású attrakciójának tudniillik már a címe is idegeket borzolt: *Richard Wagner und das deutsche Gefühl*. Ami magyarul kb. annyit tesz, mint: Richard Wagner és a német érzés...



„Wagner egyike a legfontosabb személyiségeknek abban a modern világban, amelyben mi mindannyian – méghozzá globálisan – ma is élünk.” – írja a vaskos katalógus bevezetőjében a kiállítás egyik kurátora, *Michael P. Steinberg*. – „Wagnerrel manapság foglalkozni annyit jelent, mint zsenialitását méltatni és ideológiáját kritizálni. Wagner problémája a miénk is.”

A kiállítás négy nagy téma köré rendezte az *eredeti* (pl. Bayreuthból kölcsönzött) tárgyakban bővelkedő és számtalan izgalmas összefüggésre rávilágító anyagot. E négy téma: Elidegenedés (*Entfremdung*); Érosz (*Eros*); Odatartozás (*Zugehörigkeit*); Undor (*Ekel*). Az első és harmadik, illetve a második és negyedik téma természetesen ellentétpárokat képez.

De már az első téma rávall arra a csaknem frivol körülményre, hogy a Wagnerével párhuzamosan ugyanitt másik kiállítás is látható volt, méghozzá a 19. századi német zeneszerző nem kevésbé nagyhatású kortársáról – Karl Marxról! „Míg Karl Marx az *elidegenedés* témáját saját társadalom- és gazdaságkritikájába illeszti, addig Richard Wagner érdeklődése az elidegenedett individuumba irányul – és azzal összefüggésben a művész alakjára, valamint az opera s általában a művészet szerepére” – írja a másik kurátor, *Katharina J. Schneider*. A múzeum periodikája (*Historische Urteilskraft*) azután a két komplementer kiállításhoz további esszéket közöl *Marx und Wagner. Der Kapitalismus und das deutsche Gefühl* összefoglaló címmel. És itt további érdekes megállapítások olvashatók mindenekelőtt két hősünk – Wagner és Marx – legsajnálatosabban közös vonásáról: *antiszemitizmusukról!*

„Marx számára a zsidóság szélsőséges módon képviselte a kapitalista értékeket” – mutat rá például *Leon Botstein* karmester, a New York állambeli Bard College rektora. – „Számára a forradalmi erőszak és osztályharc univerzális jelentőséggel bírt a történelem logikája szerint. Úgy vélte, a történelem megváltja majd az embereket – a zsidókat is – a szenvedésüktől, megmenti a lelküket, s egészében is emancipálja az emberiséget a zsidósággal szemben.” „Marx antiszemitizmusával ellentétben Wagneré elválaszthatatlan a saját nacionalizmusától,” – így *Michael Steinberg* – „és lényegi eleme gondolkodásának, amennyiben hitte, hogy a német identitás bensőleg van veszélyeztetve mindentől, ami »idegen«. Ráadásul Wagner antiszemitizmusára, ellentétben Marxszal, elementáris és vészterhes rasszizmus nyomta rá a bélyegét.”

Mindamellettt Wagner hozzáállása ellentmondásos volt, hangsúlyozza *Pamela Potter*, a Wisconsin–Madison-i egyetem zenetudós professzora: „Míg egyrésztől továbbra is szoros kapcsolatokat ápol zsidó személyiségekkel, és például megtagadta, hogy aláírja a zsidók jogainak megvonásáért (Bismarcknak – *M.M.*) benyújtott petíciót, addig ragaszkodott

a zsidókról mint fajról vallott elképzeléshez, s üdvözölte a Németországból való kiűzésükre irányuló törekvéseket.”

Marx és Wagner életútjának hasonlóságait és különbözőségét a legtalálóbban valószínűleg mégis *Barrie Kosky* operarendező (az emlékezetes 2017-es bayreuthi *Nürnbergi mesterdalnokok* színre állítója) érzékeltette, midőn esszéjében így kajánkodott: „Szinte a történelem ironiájának tűnik, hogy mindketten, betegségetől hasonlóképpen meggyötörve, 1883-ban haltak meg, mindössze egy hónap különbséggel: Marx a londoni lakása karosszékében, Wagner a velencei Palazzo Vendramin XVI. Lajos korabeli bútorai között... A történelem kevés személyiségének sikerült műveivel a hívek ennyire meggyőződéses, sőt fanatikus közönségét felépítenie, akik mindmáig »alapító atyjuk« nevével hirdetik odaadásukat: »mesterük« tévedhetetlenségébe vetett, olykor kritikátlan hitükben *marxisták* és *wagneriánusok* nem is annyira különböznek egymástól”...

Ha tehát a történészek jó okkal kritizálják a német nemzet e két nagy fiának antiszemitizmusát, akkor német operaigazgatók nem kevésbé jó okkal tűzik műsorra az 1933–45 között Németországban betiltott szerzők műveit. Berlini operaigazgatók berlini szerzőkét kiváltképp jó okkal. A Komische Oper intendants-főrendezői székét most tíz év után elhagyó *Barrie Kosky* pedig annál is indokoltabban tette ezt, minthogy ő maga, habár Ausztráliából érkezett, európai (köztük magyar) zsidók leszármazottja. És mint ilyen: vajon kinek a művével búcsúzhatott volna berlini közönségétől méltóbban, ha nem a New York-i emigrációjában szellemileg összeomló *Paul Abraham*, azaz egykori **Ábrahám Pál (1892–1960)** *Bál a Savoyban* (*Ball im Savoy*) című operettjével? A minálunk gyakran repertoáron lévő művet 1932-es berlini ősbemutatója óta jelentős német színház nem játszotta. *Kosky* tíz sikeres, Komische Oper-beli szezonjának viszont éppen a *Bál a Savoyban* lett az egyik legsikeresebb produkciója.

„Az ember érzi, hogy a *Bál a Savoyban* *Ábrahám* oeuvre-jében valami egészen különlegesnek a kezdete” – elemzi *Kosky* a műsorfüzetben a darabot, és gondolatai legalább olyan érdekesek, mint maga az előadás. – „Amit emigrációjában írt, meg sem közelíti azt, amibe Berlinben belekezdett. Fölvetődik a kérdés, mi minden lehetett volna, ha nem jönnek a nácik, s ha *Ábrahám* Berlinben maradhatott volna... A *Bál a Savoybannal* ő új irányba akarta terelni az operett műfaját. Megszabadította a didaktikus moralizálástól, amellyel tucatszám találkozni a bécsi (de nem az Offenbach-i) operettben. A *Bál a Savoyban* csodásan ironikus és hihetetlenül modern az emberi kapcsolatokról és partnerségről vallott nézeteiben... Az 1920-as évek Berlinje iránti érdeklődés ugyanis nem egy történelmi kor újrafelfedezéséből fakad, hanem a sokféleséget ünnepli. Az akkori komponisták, mint *Weill* és *Ábrahám*, crossover-művészek voltak már azelőtt, hogy a crossover divatba jött volna. *Ábrahámnál* ez a bécsi operett és a jazz csodálatos keveréké-



Batra Elisabeth Strid (Els) a Der Schatzgräber előadásában. © Monika Rittershaus

ben fejeződik ki... Berli korszaka előtt is fordultak elő nála jazzes elemek. Ám akkor még az osztrák-magyar hangütés kerekedett felül. A jazz csak fűszer volt a pörköltben. Ezzel szemben a *Bál a Savoybannak* a jazz az esszenciája. Ábrahám zsidó-magyar-osztrák háttere pedig csupán a csontozat, amelyhez a hús tapad... E jövőbe mutató kapcsolódást sokan irányadónak tekintették. Az operett akkori doyenje, Lehár Ferenc nagyon is tudta, miért nevezi Ábrahám Pált »trónörökösnek«... Szörnyen tragikus sorsa, amely menekültté és – életét ideggyógyintézetben bevégző – megtört emberré tette, egyike a legmegrázóbb példákna arra, hogy mit képes ártani egy totalitárius rendszer egy művészenek.”

Hogy mit képes ártani egy totalitárius rendszer egy művészenek, arra a Bécsből szintúgy Berlinbe áttelepült **Franz Schreker (1878–1934)** is példával szolgálhat. Ő története-sen már a menekülésig sem jutott el: miután Hitler hatalomátvételekor műveit száműzték a német operaházakból, őt magát pedig kényszernyugdíjazták a berlini zeneakadémia igazgatói posztjáról, két nappal 56. születésnapja előtt szélütés végzett vele. Pedig korának egyik legsikeresebb zeneszerzője, és *Der Schatzgräber (A kincskereső)* című műve a weimari köztársaság egyik legtöbbet játszott operája volt. Most, az 1922-es berlini előadás után száz évvel, a – valamikori charlottenburgi operaházból Nyugat-Berlin operaházává újjáépült – Deutsche Oper vitte színre e (napjaink Schreker-renszánszában is) ritkán hallható darabot.

A *Der Schatzgräber* cselekménye, melynek szövegét wagneri mintára maga a zeneszerző írta, szimbolikus mese: a „kincskereső” egy vándordalnok, Elis (tenor: *Daniel Johanson*), aki varázslantjával képes rejtett „kincseket” felkutatni. Így sikerül visszajuttatnia az uralkodó párnak egy tőlük elrabolt ékszert, amelynek hiánya a királynét megbetegítette. Jutalomként Elist nemcsak lovaggá ütik, hanem mátkául kapja szerelmét is, Elst (szoprán: *Elisabet Strid*), egy szegény sorsú lányt. Ám a mese mégis tragikus véget ér: Elsről kiderül, hogy az ékszert maga is birtokolta, azt becsstelen úton

– gyilkosságok árán – megszerezve. A lányt csupán az menti meg a halálos ítélettől, hogy az udvari Bolond (tenor: *Michael Laurenz*) nőül veszi. Csakhogy Els élete így is kihunyini látszik, s a kétségbeesett Bolond hiába hívja segítségül Elist: a megtört lányt a dalnok varázsos éneke is csak a halálba tudja ringatni... Vagyis „a kincs az ember számára csak a vágyaiban elérhető, csupán álmom a boldogságról és megváltásról” – magyarázza házi készítésű szimbólumát Schreker, ekként is tanújelét adva, hogy azt az I. világháború okozta depressziója szülte. – „Mert ez a kincs nem más, mint... fikció, de ugyanabban az értelemben, ahogy az élet nagy vágyakozása is csupán fikció. Gondoljuk csak magunkban tovább, és minden indítatásunk elapad.”

Ha ma már nehezen tudjuk is beleélni magunkat a *Der Schatzgräber* száz évvel ezelőtti közönségének lelkesedésébe – és ehhez *Christoph Loy* a művet keletkezési korában lehorgonyzó rendezése sem segít hozzá –, azért próbáljuk meg átérzeni a weimari köztársaság legtekintélyesebb zenei írójának érveit. Az 1920-as frankfurti ősbemutatóról megjelent kritikájában ugyanis *Paul Bekker* a következő merész állításra ragadtatta magát: „A wagneri értelemben felfogott zenedráma kultikus felfogásától elterelő út, amely visszavezet az érzéki örömet s a zene mámorát nyújtó operához, annak minden logikátlan valótlanásával, játékos fantasztikumával, váltakozóan színes képeivel és tisztán érzelmeken alapuló zenei talajával; az út, amelyet az olaszok, az ifjú franciák, d’Albert, legutóbb Richard Strauss próbált egyengetni – ez az út most *meztaláltatott*”...

Mármint Schreker által. Csak hát, a mai hallgatót mégis zavarhatja egy s más. Például, hogy miközben Wagner árnyéka a műre mindvégig rávetül (Els mint Elsa „leszármazottja”; az ékszer eredetét firtató kérdés tilalma; a Trisztán-akkord idézete a szerelmi éjszakában; stb.), addig a mitológiai mellékizű vezérmotívum-technikát Schreker tudatosan elveti, lemondva egyszersmind a pszichológiai ellenpontozás, mögöttes tartalom lehetőségéről. Vagyis a zene mindig

pontosan csak azt fejezi ki, naivan, amit a szereplők éppen mondanak. És akármilyen mámorító is az „álommese” (Bekker) posztromantikus zenekari hangzása – különösen *Marc Albrecht* meglehetősen hangos vezényletében –, a fülünk végül belefárad a szüntelen modulációkba... Az epilógus Elis vigasztaló-látomásos elbeszélésével és Els csöndes halálával mindazonáltal tényleg szép, pasztell színeiben Debussy *Mélisande*-jának elmúlására is emlékeztet. A Bolond figurája pedig, amelyben Schreker nyilvánvalóan a saját, ellentmondásokkal teli karakterképét rajzolta meg, kifejezetten izgalmas. Nem véletlen, hogy az ő megrendült fohászával ér véget az opera.

Hogy Wagner árnyékából, legalábbis zenei értelemben, még **Giacomo Puccini (1858–1924)** utolsó remeke, a *Turandot* (1926) sem tud teljesen kilépni, azt a – közelmúltban nagy gonddal rekonstruált – Deutsche Staatsoper Unter den Linden legújabb produkciójának rendezője is észrevette. Mert akármennyire kiemelkedő eseménynek számított is a 87. évét taposó **Zubin Mehta** vezénylete, jelentőssé az előadást **Philipp Stölzl** lényegre törő *Turandot*-értelmezése teszi. És lássunk csodát: Stölzl olyan rendező, aki hallja a zenét! És elismeri, hogy „a *Turandot* cselekményénél igazabb a partitúrája. Ott van benne egyrészt az epikus Puccini-hangzás, amely hihetetlenül jól hangszerezelt és távolról a wagneri fájdalomosságra emlékeztet. Másfelől viszont élesen beléhasít a modernitás is. Az opera közepét uraló három miniszter szinte úgy szól, mint Weill vagy Prokofjev. A kórusok merész, *Parsifal*-szerű dimenzióváltásaiban ugyanakkor van valami kísérletező vonás. Mindehhez társulnak azután a keleties zenei idézetek. Olyan az egész, mint egy színes kollázs, amelynek alkotója tudatosan láthatóvá teszi a ragasztások életét.”



Siyabonga Maqungo (Pongl), Aida Garifullina (Liu), Orendt Gyula (Ping), Elena Pankratova (Turandot) és Andrés Moreno García (Pangl) a *Turandot* III. felvonásában. © Matthias Baus

Vájt fülű megállapítások, ám önmagukban kevesek lennének az üdvösséghez. Mert ha igaz, hogy minden opera olyan dráma, amelynek rendezője maga a zeneszerző, akkor ez azt is jelenti, hogy az operarendezés *ab ovo* csak járulékos elem, tetszőleges vizualitás, felületi fodrozódás lehet. Valami, ami jó esetben legalábbis nem zavar... Csakhogy Philipp Stölzl lehatolt a mű lényegéig, és kitalálta a *Turandotról* – erről a keleti meséről – az egyetlen hihető dolgot, mely egyben a legokosabb is: azt tudniillik, hogy a címszereplő hősnő nem egyéb, mint bábszerű idol, azaz bálvány. Vagyis Turandot egy „eszme” (rögeszme), melynek az egész társadalom az alávetettje. „A három miniszter, akik a mű során végig óva intik a hercegnőtől Calafot, egy ponton már azt állítják neki, hogy Turandot egyáltalán nem is létezik” – mutat rá Stölzl. – „Mi van, ha abból indulunk ki, hogy Turandot csupán kultusz, vallási dogma? Istennő, akinek minden hónapban emberáldozatot kell bemutatni. S aki, mint szinte minden vallás, valójában hatalmi eszköz az elnyomásra. Turandot megmagyarázhatatlan vonzereje, mely Calafot ígézetbe ejti, így sokkal jobban indokolható, mint a »szerelem első látásra« feltételezésével.”

Stölzl rendezése azonban nemcsak azért mesteri, mert az egész művet bevilágító ötleten alapul, hanem azért is, mert koncepcióját az előadáson következetesen végigviszi. Nem szájbarág, hanem ráeszméltet, méghozzá tisztán színházi eszközökkel. A hatalmas Turandot-bábu, melyet a stilizált Mao-egyenruhába öltöztetett nép (jelmez: *Ursula Kudrna*) – hol kábultan tántorogva, hol robotszerűen, hol kényszerből, hol önkéntes odaadással (koreográfia: *Christopher Tölle*) – súlyos kötelekkel, fáradságosan mozgat, a harmadik felvonásra gépcsontvázzá csupaszkodik. Ám Calaf (*Yusif Eyvazov*) továbbra sem tudja levenni a szemét e roncsbálványról, hiába izzik fel a hús-vér hercegnő (*Elena Pankratova*) szerelme. Lehetne-e ezek után a dráma befejezése logikusabb annál, mint hogy Turandot – aki eszmeként is, szerelmes nőként is kudarcot vallott – holtan esik össze?

Az opera legmeseszerűbb szála a három miniszter; e varázslatos alakok egyszerre talányosak és ijesztők, cinikusak és együttérzők. Ezúttal keménykalapjukkal afféle chaplini figurák is, akik II. felvonásbeli nagyjelenetükben emberi koponyák felett vágyakoznak érzelmesen a vidéki élet idillje után. Van, hogy ők maguk is gépiesen kezdenek mozogni, és az is előfordul, hogy Turandot életveszélyes találós kérdéseinek feszültségétől „bepörögnek”...

Berlini operakirándulásunkat megkoronázza, hogy az első miniszter, Ping bariton szerepében a Staatsoper szólistája, *Orendt Gyula* remekel. Zeneakadémiánk neveltje ezúttal is *eseményé* teszi az általa alakított figurát, színpadi kisugárzásával és már-már akrobatikus mozgásával messze a szokásos jelentősége fölé emelve azt.