

## Bevezető

A vizualitás egyeduralmának korában élünk. Képaradat bombáz minket percről percre, háttérbe szorítva minden más érzékünket. Nem véletlen, hogy a zenéhez is egyre inkább hozzátartozik a kép: a popzene ma már nem létezik a videoklip művészete nélkül. Éppen itt az ideje egy régi színházi műfaj, az opera újabb virágkorának. Ez a műfaj is képileg jeleníti meg a zenét. A legtotálisabb művészeti forma: zene és látvány, hangszer és ember, epika, dráma és líra találkozik a színpadon.

Az opera latin eredetű szó: munka, vállalkozás értelemben. Az opera mint műfaji megjelölés esetén a „vállalkozás” több művészeti ág kombinációját jelöli, amelyek saját színpadi univerzumot, egy zárt, önmagában teljes világot, egy különös „világmodellt” hoznak létre a színpadon. E zárt világ legfontosabb eleme a benne színre lépő ember, az énekes-színész.

A zene és a dráma már kialakulásától fogva, minden korban összekapcsolódott. Az opera létrejött a barokk korban szervesen következett a színház fejlődéstörténetéből, azonban az opera mint műfaj nem volt képes lépést tartani a drámai műfaj fejlődésével, lemaradt tőle, és megszűnt a kialakulásakor még meglévő, szerves, élő kapcsolatot színpad és zene között. Amíg a drámaírás és a színjátszás folyamatos kölcsönhatásban volt egymással, egy új drámatípus új színházi formát hozott, és fordítva, az operában ez a fejlődés nem ment végbe: lemaradt, megállt, megfagyott. Az opera énekesi műfaj lett, amelyet kiegészített némi scenírozás. A zene uralma vitathatatlaná vált, és egy operaelőadástól mást várt el a néző, mint egy prózai színházi előadástól. Pedig az opera kialakulásától kezdve színház, amelyben a zene a színészi munka szerves része. A zenén keresztül fejeződik ki a drámai történet. Az operában a zene eszköz, és nem cél. Az utóbbi időkben a fejlett operakultúrájú országokban ezt ismerték fel, és ennek nyomán volt képes valóban megújulni a műfaj. Az opera „rendezői színházként” került vissza a színházi életbe. *„Ez abból indul ki, hogy a »Werktreue«, a műhöz való hűség illúzió, s ha feltételezzük is, hogy az operáknak létezik primer jelentésük, az már triviális, nem mond semmi újat, a korszerű interpretációnak mögé kell hatolnia, újra, azaz át kell értelmeznie. Végletesen: az előadásnak nem kell arról szólnia, amiről a darab, szólhat az ellenkezőjéről is. Egy olyan korban, melyben egyfelől a repertoárképes operatörténet lezárult, és újdonságot nem a művek, hanem*

*előadásaik jelenthetnek, másfelől a színház interpretálóból autonóm művészetté emancipálódott, ez szükségszerű fejlemény.” – írja Fodor Géza.<sup>1</sup> – „De az opera esete bonyolultabb a drámáénál. A drámaszöveg intellektuálisan egyértelműbbnek látszik, de intonációval, emocionálisan könnyen átértelmezhető, az opera szöveg-zene-textusa azonban emocionálisan egyértelműbb, s ezen az sem változtat, hogy a színjátékot ellene lehet rendezni. Az opera színházi műfaj, de csak aki nincs a zenével intim kapcsolatban, hibeti, hogy auditív művészetként nem teljes. Abból pedig, hogy az opera hallgatva is teljes és az operazene emocionálisan egyértelmű, az következik, hogy előadásával kapcsolatban az újdonság igénye nem olyan erős, mint a dráma esetében. Goethe figyelte meg a költészet és a zene viszonyában: »A legjava értelemben vett zenének kevésbé van szüksége az újdonságra, sőt minél régibb, minél inkább megszoktuk, annál erősebben hat.« Az operával kapcsolatban az azonos élményben való újra meg újra részesedés »konzervatív« igénye ugyanolyan legitim, mint az innovációé. Ezen alapul a hangfelvétel mint a zene/opera önálló létezési módja. S a kétféle igény nem oszlik meg okvetlenül személyek szerint, ugyanabban a személyben harmonikusan együtt élhet, kiegészítheti egymást; lehet valaki elkötelezett híve az ismert operákba korábban nem sejtett problematikát projiciáló radikális rendezői operaszínháznak és lubickolhat kedves operafelvételeinek vagy szép hagyományos előadásoknak, »jelmezes koncerteknek« a jóvoltából az operák zavartalanul érvényesülő primer jelentésében.”*

Akármilyen is az interpretáció, mindenképpen az énekes személyisége áll a középpontban. Még hangfelvétel esetében is: ahogy a hallgató lelki szemei előtt a hangokból egy képzeletbeli előadás születik, úgy az énekesnek is egy „virtuális” előadásban kell léteznie, még a hangstúdióban is.

Az opera: emberábrázolás. Ezt a közhelyet bizony, ki kell mondanunk, mert talán mégsem olyan nyilvánvaló. Az utóbbi évtizedekben hazánkban is számos olyan kísérlet akadt az opera megújítására, amely gyakran kimerült a környezet „reformjában”, míg a színészi alakítások jelzészintűek maradtak. Ez a jelzészint a legáltalánosabb operai színjáték mód. Ez még olyankor is előfordul, amikor a rendező reformtörekvései elhagyják a díszletet, és „eszköztelenül, őszintén” játszatják a műveket. Ez éppúgy lehet modoros, mint a teljesen konvencionális stílusban tartott előadás. Igaz, ha a külsőségek segítik a színészt (például *Peter Sellars* modernizált *Händel-* és *Mozart*-rendezéseiben), hogy mai, természetesebb viselkedésmódokon keresztül közölhesse a gondolati-lelki tartalmakat, akkor bármi megengedhető formailag. Áthelyezhetik az előadást más korba, más ruhákba, lecsupaszíthatják a teret, vetíthetnek videoinstallációt: a lényeg a megjelenített emberi személyiség hitelessége. Persze, mondhatnánk, egy éneklő alakot mindennél nehezebb hitelesíteni, sőt, talán lehetetlen. De nem az az érdekes, énekel-e vagy sem, hanem az a tartalom, melyet az énekléssel közöl. A táncos meg sem szólal, és mégis hitelesnek érezzük a jelenlétét. Akkor az operaénekes még hitelesebb is lehet – pedig

a táncosok sosem panaszkodnak, hogy nehéz nekik létezni a színpadon. *„Partitúrába zárt élet”* – mondta Appia az operáról.<sup>2</sup> Az opera hitelesítése egyáltalán nem lehetetlen, hiszen a színpadon bármi igazolható, csak megfelelően kell megközeleltíteni. *„Az opera a legkülönbözőbb művészetek találkozója a színpadon, a zene fennhatósága alatt, s ha ez a találkozás szép és illúziót keltő, kellemes és művészi, fölösleges és okatlan beszéd előhozakodni a természetességgel és valóságossággal. Mint-hogy az operában első és végsősorban azokról a drámai lehetőségekről van szó, amelyek a zenében rejlenek...”*<sup>3</sup>

Az operai színjátszásban a cél nem az „élethű” ábrázolás, hanem az igaz, őszinte és hiteles játék: a partitúrából plasztikus színpadi alakot kell felépíteni. Az opera nem csupán „zenés színház”. Inkább „zenében létező színháznak” nevezhetnénk, a zene színházi megvalósulásának. Ebben áll különlegessége és egyben nehézsége is. A zene nem kíséri a színházi előadást, a zenéből magából kell előadást létrehozni, ez pedig ellentmondásokkal terhes feladat. Az opera több mint pusztán zene: éneklő emberek vannak benne, a maguk konkrét testi valóságukkal, és ez a zene elvontságát konkretizálja. De hogyan lehet egy többszörösen összetett, asszociatív művészetet (mármint a zenét) összhangba hozni a színház jelen idejű konkrétságával? Ez az előadó, az énekes színész feladata.

A következőkben tehát róla, az énekes színészről lesz szó. Sok tanulmány, tankönyv van az éneklésről, még több a színészetéről, de a kettőt

összekapcsoló munka igen kevés. Legtöbbször az éneklés szempontjából vizsgálják az operai színeszetet, pedig ez nem túl hasznos az énekesekre nézve: a színház szempontjából kell vizsgálni az éneklést. Csupán így kerülhető el az összes énekesi közhely, görcs, vaskalaposság. Az éneklés egy kifejezési mód, amelyet az énekes megtanul, hogy azzal érzéseket, gondolatokat fejezzen ki. Ha ezt szem előtt tartja, felszabadul, és a kifejezés szolgálatába állítja hangját. Az énekesek és tanáraik azonban félnek a színháztól, mintha az valahogyan az éneklés ellen dolgozna. Ezt kell épp megérteniük: az éneklés önmagában semmi, az énekes nem hangszer, hanem élő ember. Az éneklés, mondhatni, a hangszeres zenével van egy kalap alá véve, pedig a színjátszással kell összekapcsolni. A szólóénekeket éppen a drámai kifejezés oldaláról került be a zenetörténetbe, és pont ekkor, az opera kialakulásakor jöttek rá, az énekkel különleges tartalmakat lehet közölni. Az opera előtt a vokális zenét a többszólamúság határozta meg, az énekelt szöveget többnyire nem lehetett érteni, mivel az egyes szavakat a különféle szólamok nem egyidejűleg szólaltatták meg, de nem is a szöveg volt fontos, hanem a szólamok egymáshoz való viszonya. És a 17. században lezajlott *„a zenetörténet egyik legradikálisabb fordulata. A nyugati zene megszentelt rendjét befolyásos ókori kutatók, vagy inkább vélt ókorújítók bizarr köre hirtelen megkérdőjelezte”* – írja Harnoncourt.<sup>4</sup> Az énekelt szöveg emancipálódott.

A szólóénekeket nem zenei forma. Mindenkinek, aki énekléssel kezd foglalkozni, ezt kell szem

előtt tartania. Persze, a feladat egyáltalán nem könnyű.

A zene ugyanis érzelmeket gerjeszt, akár halljuk csupán, akár magunk hozzuk létre (hiszen akkor is halljuk), és ezek az érzelmek nehezen kontrollálhatóak. *Barenboim* említi egyik előadásában *Antonio De Marcio* kutatásait: „*arra mutat rá, hogy a hallórendszer fizikailag az agyban sokkal közelebb helyezkedik el ahhoz a részhez, mely az életműködést szabályozza, azaz ahhoz a részhez, mely a fájdalmat, örömet, motivációkat – egyszóval az alapérzelmeket – gerjeszti. És ugyanő fejt ki, hogy a fizikai rezgés, amely a hang nyomán jön létre az agyban, egyfajta érintésként funkcionál, befolyásolja a testünket közvetlenül és mélyen, sokkal inkább, mint a fény, mely a látvány alapja. De a hang átjárja a testet. A látással kapcsolatban nem beszélhetünk ilyenről, de a hallással kapcsolatban igen.*”<sup>5</sup>

A színészi munka alapja pedig a tudatos kontroll. Mivel a zenének ez a hatása adott, a színpadi létezésben olyan „trükköket” kell alkalmaznia a színész-énekesnek, amelyekkel szinte becsapja önmagát. A következőkben ezeket a speciális problémákat vizsgálom, amelyek az operaénekesek számára lehetnek fontosak, és nem foglalkozom a színészet alapkérdéseivel. Csak bizonyos, a téma szempontjából lényeges pontokat emelek ki.

Az operai színjáték terén három kérdést kell tisztáznunk: az első az érzelem-intellektus viszonya. A második probléma az, hogy – a következőkben kifejtett okok miatt – az opera a színpadi

magány műfaja, a magány pedig veszélyes társ, színpadellenes, mivel a legfontosabbat, az emberek közötti viszonyt, reakciót, energiaáramlást szünteti meg. Az opera egyetlen kiútja ezen magány lehetőségeihez mért csökkentése, a hit a közösségben, a partnerben. A harmadik pont az opera műfajából eredő folyamatos nézőpontváltás tisztázása, amelyet el kell sajátítania a színésznek, hiszen folytonos, dinamikus változásban van az idő, a ritmus, a hangulat.

A következőkben az ideális operai munkáról lesz szó. Ez sok esetben, ismerve a körülményeket, utópisztikusnak fog hangzani, azonban legalább törekedni kellene egy ilyen ideális állapot felé. Nem szólok az „operai üzem” menetéből származó abszurdításokról, a stagione rendszer, a beugrások, szerepátvételek, a sztárrendszer jellegzetességeiről. Valós operai munka azonban csak a valós színházi közösségen alapuló alkotómunka során jöhet létre, az egy-két próbával beálló sztárénekes számomra nem képvisel igazi értéket. Noha tudom, hogy az opera műfaja nagyrészt az énekes személyiségek köré épül, és ilyen esetekben is létrejöhet emlékezetes alakítás, ám kevés a zseni, és az operaénekes képzés nem a zsenik számára van, hanem a „hétköznapi” énekeseknek. A „titok” úgyis megfejtethetlen, viszont megfelelő képzéssel közelíthetünk hozzá.

A munkához bátorság kell, hiszen az egyéniséget, az eredetiséget nehéz felvállalni az énekesnek a színpadon, ha nem bízik magában, és abban, amit képvisel. *Barenboim*ot idézve, az operát is ki kell szabadítani az elefántcsonttoronyból: „*Véle-*



*ményem szerint a zene, ahogy ismerjük: a klasszikus zene, az európai klasszikus zene, ahogy ma értjük, csak akkor fog továbbélni, ha radikálisan megváltoztatjuk a hozzáállásunkat, és kivesszük a speciális fülkéből, ahová került, elzárva a világ többi részétől, és az életünk esszenciális részévé tesszük.”<sup>6</sup> Ez a feladata a ma operajátzásának is: visszaterelni az operát az életbe, elit művészetből a hétköznapiok részévé változtatni. És ezt a szemléletet kell képviselnie mindenkinek, aki az operával kezd foglalkozni.*