

akcióitól eltekintve rendkívül jól képzett és intelligens ember miért nem nyilatkozott soha nyilvánosan – sem általában, sem egyes esetekben – a munkamódszeréről? Miért tette gyanússá magát hallgatással és a copyright hangsúlyos megjelölésével? Miért jelentetett meg mindent saját kezű munkaként (két darab kivételével, ahol a hangszereelőket tüntette fel), ellátva aláírásával és a Zen-buddhizmusból vett „árúvédjeggyel”, ha egyszer hitvallása szerint – és ezen a ponton ráadásul annyira következetes volt, hogy fényképeztetni sem hagyta magát – csak az üzenet a fontos, nem pedig annak közvetítője?

A Scelsi útjának megértésére tett kísérlet során fokozatosan bontakozik ki előttem a szomorú gondolat, milyen érthetetlen és talán örökre tisztázhatatlan módon tud meghasadni valakiben a lélek és az öntudat.

Heller Ágnes

KORSZERŰ OPERARENDEZÉS MINT ÖSSZMŰVÉSZET ÉS HERMENEUTIKA¹

Ma már közhelyszámba megy, hogy a modern-posztmodern zenés színház (Musiktheater) a szó tág értelmében összművészetté (Gesamtkunst) vált. Egy mai zenés színmű a zene, szöveg, játék, fényhatás, mozgás – elsősorban pantomim-térrendezés, festészet, építészet, videoművészet összhatásában fejez ki filozófiai gondolatot vagy elképzelést, s gyakran különböző művészek közös alkotómunkájának terméke. Talán kevésbé magától értetődő, hogy az opera műfajának a 60-as években kibontakozó újjászületése rövid tetszhalálából az összművészet felé történő radikális fordulatnak köszönhető. Nagypaánk operája, mely gyerekkoromban még az én operám is volt, ahol az énekesek mereven álltak a színpadon, egymással nem kommunikáltak, nagyáriák éneklése közben a közönség felé fordultak, s ha utána a taps elég hosszú ideig tartott, a számot megismételték, már rég a múlté. Előbb kezdték az operaszerepeket színházi szerepeként eljátszani, helyreállították a dráma jogait, az áriákat nem ismételték meg, mivel az áriák maguk megszűntek öncélúak lenni. Ezután következett a rendezés időszaka. Már nem egyszerűen arról volt szó, hogy az operát drámaként adják elő, hanem egy bizonyos rendezői perspektíva szempontjából kellett őket előadni. Az interpretációs perspektíva egyre fontosabbá s ugyanakkor egyre idioszinkretikusabbá vált. Ekkorra már a képzőművészet is beavatkozott. Megjelentek a modern festők a modern színpadon, és a régi, félig meseszerű, félig naturalisztikus színpadképet felváltotta az absztrakt térformálás, az expresszionizmus, továbbá a szimbolikus, allegorikus, metaforikus jelek alkalmazása, s a naturalisztikus ábrázolás mind ironikusabbá és stilizáltabbá változott.

¹ Előadás a grazi Universität für Musik und darstellende Kunst DIE MUSIK ALS MEDIUM VON BEZIEHUNGSBEFINDLICHKEITEN, MOZARTS UND WAGNERS MUSIKTHEATER IM AKTUELLEN DEUTUNGSGESCHEHEN című konferenciáján. Minden hivatkozás a lábjegyzetekben a konferencián elhangzott előadásokra való utólagos reakció.

Nem azt akarom ezzel mondani, hogy a régi módi rossz volt vagy alacsonyabb rendű a mainál. A mereven a színpadhoz cövekelt és áriáikkal a nézőkhöz forduló hőstenorok és dívák gyakran nagyszerűen énekeltek, és éppen ez volt az az opera-előadás, amit az emberek annak idején vártak és élveztek. Nem szabad elfelejteni, hogy akkoriban az operaház volt az egyetlen hely, ahol egy operát hallani – nem nézni! – lehetett. Gyakran ültünk olyan helyen, melyről egyáltalán nem lehetett látni. Mert az nem is volt igazán fontos. Ami ma az operaszínpadon történik, az szerintem sem nem jobb, sem nem rosszabb a régi opera-előadásoknál. Nincs itt szó sem haladásról, sem visszafejlődésről. Az operaszínpad az ösztömvészet irányában alakult, mert a régi módi nem felelt meg többé új igényeinknek. Így értelmezi Chéreau is saját 1976-os forradalmi Ring-rendezését: „*Ez nem egyfajta esztétikai hangulat, hanem szükségszerűség, mely ma egyszerűen a levegőben van...*” A korszellem volt az, mely a 70-es évek végétől számos filmrendezőt és színházi rendezőt az operák újrendezése felé fordított. Persze kölcsönhatásról volt szó. Új, friss szellem árasztotta el az operaszínpadot, de új szellő fújdogált az operákból is: a régi operák késznek mutatkoztak új kalandokra.

Richard Wagner próféta volt, mikor zenedrámáit ösztömvészetként alkotta meg. Ugyanabban az időben, mikor Wagner saját zenedrámáit a hagyományos operával állította szembe, egyes filozófusok a hagyományos operákat is – elsősorban Mozart operáit – zenedrámákként és ösztömvészetként kezdték értelmezni.² Wagner újrendezése és ezzel dekonstruálása pedig már Nietzschevel és Baudelaire-rel megkezdődött. Nietzsche szerint például a wagneri mitologikus hősök valójában dekadens francia polgárok és filiszterek. Wagner bizonyára nem gondolt erre. De az értelmezés mégsem mondott ellent Wagner szándékának. Hiszen – mint erre még visszatérek – azért választotta zenedrámáinak a mitologikus anyagot, mert a mitológia – szerinte – elég általános ahhoz, hogy a legkülönbözőbb korok különböző igazságai kifejezhetőkké váljanak általa.

Miközben a filozófia, Wagner saját elméleteit is beleértve, utat nyitott új értelmezéseknek, az operaszínpadon mindennek nyoma sem volt. Bayreuthban például Cosima Wagner mereven ragaszkodott ahhoz, hogy halott férje műveit úgy állítsák színpadra, ahogy azt a Mester állítólag elgondolta. Az efféle merevséget azonban nem lehet pusztán Cosima Wagner dogmatizmusának számlájára írni, legalábbis a kezdetekben nem. A múlt század vége felé a hermeneutikában a Schleiermachernek tulajdonított felfogás uralkodott, mely szerint hűen interpretálni annyit jelent, mint pontosan megismételni a Mester szándéka szerinti előadást, s hogy egyedül az ilyen értelemben vett hű interpretáció igaz. Ez a fajta hermeneutika már a XX. század fordulóján – részben Nietzsche hatására – gyanússá vált.³ Bár az akkoriban elterjedt gondolat, hogy az interpretandum fölötte áll az interpretálóknak, még a hagyományos bibliaértelmezés talajából fakadt, ebben az időben kritikai szerepet kezdett játszani. Ha ugyanis a szerző és mű viszonyára alkalmazzuk, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy a mű magasabban áll alkotójánál, hiszen a Mester saját művének pusztán egyik interpretálója, s nem illeti meg kivételezett szerep a többi, későbbi interpretálóhoz képest. Ebből a gon-

² Mint Ulrich Tadday előadásából értesültem, E. T. A. Hoffmann már a XIX. század elején újraértelmezte a DON GIOVANNI-t és különösen Anna alakját, akit a mű tragikus főhőseként elemzett.

³ Joachim Noller előadásában utalt Mejerhold század eleji TRISZTÁN ÉS IZOLDA-rendezésére, mely a mű modernista újraértelmezésén alapult. Bár a későbbiekben, zenekar híján, Mejerhold több Wagnert nem rendezett, sosem szűnt meg foglalkozni a Wagner-rendezés gondolatával.

dolatból szökken azután szárba a gadameri hermeneutika, pontosabban szólva annak a műértelmezésre vonatkozó változata (a Heideggertől származó általános filozófiai hermeneutikáról itt nem beszélhetek), mely szerint minden értelmezés saját jelenünknek a múlthoz való közvetítése és fordítva, azaz e kettő párbeszéde. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a korunkbeli többé-kevésbé ironikus és dekonstruáló zenedráma-rendezői gyakorlatban tudatosan nem kerül sor a horizontok összeolvadására.

Hadd ismételjem meg azonban, hogy egy ideig csak filozófusok, esztéták, írók, festők értelmeztek ebben a szellemben operákat és zenedramákat. A filozófiai nyelv, az értelmezés nyelve azonban nem a mű nyelve, inkább kiszakítja a művet saját értelmezési környezetéből, és fogalmi környezetbe helyezi. Ez történik Kierkegaard-nál, de ez történik a XX. században Adornónál és Blochnál, Thomas Mann-nál és Shaw-nál, Kandinszkijnál és másoknál is. Új interpretációs terek megnyitása az operaszínpadon lényegében más és új történet. A színpadon ugyanis az interpretáció saját közegében – mint öninterpretáció – jelenik meg. Pontosabban szólva a műnek azt a benyomást kell tennie, mintha önmagát interpretálta volna.

Nem minden opera alkalmas egyaránt arra, hogy modern zenedramává változtassák. Ezt, mint már említettem, Wagner felismerte, s éppen ezért választott zenedramái számára mitológikus anyagot. Történetileg minél kevésbé konkrét egy opera, minél inkább mitológikus történetet, mesét vagy áltörténelmi mesét dolgoz fel, annál nagyobb az esélye arra, hogy a modern-posztmodern színpadon mint ösztémvészeti alkotás jelenjék meg.⁴ Csak megemlíthetem, hogy a Monteverdi-renezánsz, mint később a Händel-operák renezánsza sokat köszönhet az új, ösztémvészeti interpretáció megjelenésének. A kvázi-történelmi vagy mitológiai jellegű Monteverdi-operák, ahogy a Händel-operák is, kitűnően alkalmasak voltak arra, hogy előadásukban a zenét, szöveget, mozgást, színpadképet, fényhatást videóval, festéssel stb. metaforikus vagy allegorikus értelemben s ugyanakkor ironikusan kombinálják, s ezzel a művet – gyakran dekonstruálva – a mai szellemben vigyék színpadra.

Mint már említettem: egy opera vagy zenedráma egyetlen aspektusának radikális megváltoztatása-átformálása az egész művet új fénybe képes állítani. Így például a berlini Deutsche Opernek a 80-as években bemutatott TRISZTÁN ÉS IZOLDA-előadásában (Kollo, Jones) a második felvonás szerelmi jelenete egyfajta paradicsomkertben játszódik, ahol Trisztán és Izolda mint Ádám és Éva jelenik meg. Így lesz a zenedráma az ártatlanság és a kettős magány drámájává.

Ezt polemikus célzattal mondom. Nemrég német filozófusok és esztétikusok vitájában többen – köztük például a kiváló Odo Marquard – az ösztémvészeti alkotást valamiféle totalitarizmussal hozták kapcsolatba. Az élet, a társadalom ösztémvésztetté alakításáról itt nem beszélék, főleg, mert nem nagyon értem, mit jelent. De ami a drámát, a zeneszínházat illeti, ennek éppen az ellenkezője az igaz. Ellenem vethetné valaki, hogy a Cosima Wagner igazgatása alatt dogmatikusan-mereven rendezett Wag-

⁴ Felfogásom szerint a posztmodern is modern, bár más perspektívából az. Művekről beszélék, nem elméletekről. A posztmodern elméleteket, akár történetiek, akár esztétikaiak, reflektívokra és reflektálatlanokra bontom. (Vö. A TÖRTÉNELEM ELMÉLETE című könyvem.) A reflektálatlan posztmodern elméletek ugyanolyan dogmatikusak és kirekesztők, mint ahogy azt a modernista dogmatizmustól megszoktuk. Ahogy a modernista dogmatizmus kirekesztette például a zenéből a hármashangzatot, a képzőművészetből a figuratív ábrázolást, úgy rekeszti ki a posztmodern dogmatizmus például az egységre vagy teljességre való törekvést, a művészi autonómiát. A reflektált posztmodernizmus nem rekesz ki semmit, ami nem jelenti azt, hogy ne helyezze súlyt a minőségérzékre vagy kizárná az ítéletalkotást.

ner-előadások totalitásra törekedtek. De ez csak interpretáció, nem maguk a művek, melyek számtalan egyéb interpretáció előtt nyitva álltak és állnak ma is.

A Wagner-, Mozart- vagy akár Monteverdi- és Händel-operák mai ösztömvészeti fel-fogása és színpadra állítása – a XIX. és XX. század olasz operáiról ebben az összefüggésben nem tudok beszélni – pontosan az ellentéte annak, amit totalizációnak nevezhetnénk. Az ösztömvészeti műalkotás (Gesamtkunstwerk) ugyanis pluralisztikus. A zene, szöveg, a mozgás, a térrendezés, világítás – ahogy a rendezés általában – többnyire kijátssza ezeket az elemeket egymás ellen, vagy legalábbis ezek segítségével emeli ki a műben a diszkrpanciákat, az eltolódásokat, a belső kérdőjeleket. Az ösztömvészeti műábrázolás egyetlen aspektusának újraértelmezése, hangsúlyozása kérdésessé tudja tenni a többit, idézőjelbe tehet sok mindent, ugyanakkor kérdőjelet tehet ki sok minden után. Az ösztömvészeti ábrázolás destabilizál, megrendít, fragmentál, gyakran dekonstruál, s korántsem totalizál.

Nem mondanám, hogy a megkérdőjelezés, idézőjelbe tevés, dekonstruálás minden mű színpadra állításánál sikeres. Mint mindig, vannak itt is szerencsésebb és kevésbé szerencsés vagy akár elfuserált kísérletek. Bár persze egyéni ízlésem is szerepet játszik abban, mikor egy előadást sikerültnek vagy kevésbé sikerültnek ítélek. Mindannyiunkkal így van ez. Mindnyájan értelmeztük már az operát a zene és a szöveg, gyakran csak a zene alapján. Mielőtt megnézünk egy előadást, nem üres elmével megyünk az operába. S természetes, hogy sikerültebbnek érzünk egy olyan előadást, mely inkább megfelel előre alkotott képünknek, mint egy olyat, mely annak ellentmond. A legszerencsésebb vagy legjobb értelmezéseknek azokat tekintem, melyek sokban megrendítették előzetes értelmezésemet, de melyeket látva-hallva-tapasztalva már nem tudom többé az operát, zenedrámát úgy értelmezni, mint annak előtte. Miután most csak két műről, Az Istenek Alkonyáról és a Don Giovanni-ról fogok beszélni, azokra az előadásokra fogok hivatkozni, melyek ezeket a műveket úgy prezentálták, hogy az előbbi, erős értelemben szerencsés rendezéseknek, előadásoknak nevezhetem őket. Az első Boulez–Chéreau jól ismert centenáriumi Ring-előadása Bayreuthban, a másik a Glyndebourni Fesztivál Opera Don Giovanni-előadása a kilencvenes évek közepéről, melyet egy nő – Deborah Warner – rendezett (és Jakov Kreizberg volt a karmester), mely kevésbé közismert. Sem a Ring, sem a Don Giovanni nem maradt számomra a régi emez előadások után. Nem a zenei tökéletességről beszélek – ha ilyen egyáltalán létezik –, bár a Chéreau–Boulez-féle előadásban erről is beszélhetnék – de elismerném, hogy például a Salzburgi Ünnepi Játékok Don Giovanni-ja 1954-ben, a bécsi operazene-karral, Furtwängler vezényletével és gyönyörű hangokkal előadva mint hanglemez sok vonatkozásban meggyőzőbb az említett glyndebourne-i előadásnál. De most nem hanglemezekről, hanem előadásokról, ösztömvészetről beszélek.

Csak megismételhetem: az, hogy melyik opera alkalmas inkább vagy kevésbé ösztömvészeti előadásra a modern-posztmodern színpadon, nem okvetlenül függ össze a mű tökéletességével. Mozart operái közül a Don Giovanni, a Così fan tutte és A varázsfuvola például tágabb teret nyújt a konstrukcióra-dekonstrukcióra, mint a Figaro házassága, Wagner esetében pedig a Mesterdalnokok interpretációs elaszticitása kisebb, mint például a Ring ciklusé. Kierkegaard erről a kérdéstről is beszél, mikor azt írja, hogy egy mű akkor lehet egyedülálló, azaz ismételtelhetetlen, ha mind a mű médiuma, mind pedig az eszméje elvont. Ezért, mondja Kierkegaard, a Don Juan Mozart egyetlen, ebben az értelemben megismételhetetlen operája. Médiuma a zene, mely mint médium, elvont, eszméje pedig az érzéki zsenialitás, mely a legelvontabb eszme. Mind-

ezt nem azért említettem, mintha értelmezni akarnám Kierkegaard elméletét. Az ő DON GIOVANNI-interpretációja nem az enyém, de ez nem is érdekes, hiszen nála az elemzés filozófiai összefüggésben jelenik meg, s így alá van rendelve a VAGY-VAGY filozófiai szerkezetének, melyről most amúgy sem tudnék beszélni. Amit szeretnék bemutatni, az a fontos érintkezési pont Kierkegaard és számára ismeretlen kortársa, Wagner között. Kierkegaard-nál az egyetlenség ugyanis annyit jelent, hogy amennyiben egy műnek mind médiuma, mind eszméje elvont, akkor nem hasonló művet fognak komponálni, hanem ezt a művet fogják minden időben konkretizálni. A különböző történelmi korok azért tudják a művet különbözőképpen konkretizálni, mert elvont. Mikor Wagner arról beszél, hogy az eszményi anyag számára a mítosz, mert az általános-meztelen emberi jelenik meg benne, akkor egy más fogalmi nyelven, de pontosan ugyanarra utal. „*Hogy lehet egy eszme konkrétta?*”, kérdezi Kierkegaard. És így válaszol a kérdésre: „*úgy, hogy a történelmi áthatja*”. Ez történik ma mind a wangeri zenedrámákkal, mind pedig legalábbis három Mozart-operával: a mai nézőpont, élettapasztalat hatja át őket a modern-posztmodern színpadon.

Azt vethetnék ellenemre, hogy mindebben nincs semmi új, hiszen mindig ez történik. Nem lehet egy zeneművet úgy eljátszani, hogy ne vinnénk bele játékunkba – jól vagy kevésbé jól – saját életérzésünket, személyiségünket, tapasztalatunkat s ezzel korunkat. Közhely, hogy minden előadás ebben az értelemben is újraértelmezés, még akkor is az, ha meg vagyunk győződve róla, hogy a szerző intencióit minden kis részletben híuen követtük. (Eddig – halljuk az értelmezés hangját – még senki sem szentelt figyelmet a tempóváltásoknak Beethoven harmadik, op. 59. kvartettjében, de most – végre – eljött az ideje, hogy odafigyeljünk.) De most nem erről, azaz nem csak erről van szó. Nem valamiről, ami úgyis megtörténik, hanem valami akartról, tudatosról. A modern-posztmodern ösztömvészet jellegű újraértelmezésnek éppen abban rejlik a pátosza, hogy direkt a jelen felé fordul, hogy a jelennek akar valamit mondani a művel, hogy azt valóban a jelen perspektívájából, a mi szemszögünkéből és élettapasztalatunk alapján értelmezi. Továbbá nemcsak a művel akar párbeszédet folytatni, hanem a közönséget is be akarja vonni – és be is vonja – ebbe a párbeszédbe. A konkrét-történelmi, melyről mind Kierkegaard, mind pedig Wagner beszél, ebben a több résztvevőjű párbeszédben, ebben a dialógusban jelenik meg. Ha ez a dialógus elmarad, akkor csak felületes modernizálással van dolgunk. Ha a történelmi kosztümöt öltönnyel vagy házi köntőssel helyettesítjük, önmagában még semmit sem mondtunk. Tudatosan közvetíteni a mai élet és a mű között annyit jelent, mint valamit az előtérbe állítani, valami mást a háttérbe tolni, mint ezt a korábbiakban szokásos volt, s ezzel a művet egy „aha élményt” kiváltó friss fényben megjelentetni. Ez történik ma az operaszínpadon, minden jó előadásban, minden érdekes rendezésben mindig másként, újra és újra.

Az absztrakció újratörténetesítése, a totalitás metaforikus-polifonikus módon történő dekonstrukciója már maga a mű konkretizálása. Az efféle dekonstrukciós konkretizálások ugyanabban az időben egész különbözők lehetnek, hiszen más-más rendezők, karmesterek, színpadkép-teremtők stb. perspektívájából folytatnak párbeszédet a művel a színpadon. Ami ma a termékeny filozófiákkal történik, az történik az operazenedráma-interpretációkkal is, ugyanis emezek éppen úgy, mint amazok, személyesek, mondhatnám idioszinkretikusak lesznek. Hasonlatosságok persze vannak, de általános értelmezési sémák nem adóttak többé az operák-zenedrámák színpadra állításához. A RING mitológikus isteneit, a Wälsungokat, a nibelungokat, a gibichungokat

stb. ugyan ma gyakran – Nietzsche interpretációjának szellemében – mint viktoriánus XIX. századi polgárokat állítják színpadra, de persze ez sem általános. Úgy is színpadra lehet őket állítani, mint a XX. század végének vagy a XXI. század elejének embereit, de rearchaizálni is lehet őket.

Jürgen Flimm RING-rendezésében – Bayreuth, 2000 – például az istenek, a nibelunokok és az óriások három multinacionális korporációt képviselnek, melyek a világhatalomért harcolnak egymással barátságosnak nem mondható eszközökkel. Ez persze már megint egy évszázaddal korábbi értelmezésre emlékeztet. G. B. Shaw szerint például a RING a kapitalizmus térhódításáról szól. Ez a fajta modernizálás csak akkor nem rosszízű, ha ironizált, mint ahogy az említett előadásban történik. A műben utóvégre hatalomvágyról, birtoklásvágyról van szó, s így rendben lévőnek látszik, ha ezeket az elvont mozgatórugókat úgy konkretizáljuk a jelenre, hogy egyben megkérdőjelezzük, ironizáljuk, idézőjelbe tegyük őket. De tudni kell, hogy az efféle konkretizálás – mint minden konkretizálás – az egész mű értelmezését érinti. Így történik ez a Flimm–Sinopoli-előadás esetében is. Ebben az ábrázolásban ugyanis az istenek és az istenek alkonyának története között egyrészt, az emberi szenvedés, szerelem, elárulatás története között másrészt, már nagyon gyengék az összekötő szálak. A színpadkép még ki is emeli ezt a kettősséget. (Mi, magyarok idézhetnénk: „*Az világ kint had-dal tele / De nem abba halunk bele.*”) Mindez semmiképpen nem abszurd. Dahlhaus például Wagner-könyvében arról beszél, hogy itt zeneileg is két vonulatról van szó. Ezt én nem tudom megítélni. De kétségtelen, hogy AZ ISTENEK ALKONYÁ-ban a Wotan-tragédia – a nornák jelenete ellenére – már szinte semmi szerepet nem játszik, s a mitológiai háborúság nem több, mint világállapot, melynek előterében az emberek saját konfliktusaikat megélik.

Említettem már, hogy nem minden hasonló konkretizálás egyformán megnyugtató. Így például a Scala WALKÜR-előadásában – 80-as évek, Engel–Muti – a gyönyörű jelenetek mellett – mint például Siegmund és Sieglinde találkozása – olyan értelmezésekkel is találkozunk – mint például a lusta Wotan –, amelyekkel szerintem a rendező a későbbiekben nem sokat tud kezdeni. Vagy, ugyancsak a Scalában, az ugyanebből az időből származó DON GIOVANNI-előadásban Leporello már az első jelenetben úgy lép fel, mint Mephisto az ő Faustja (gazdája) mellett. Ez a koncepció végigvihető az első felvonásban, de csődöt mond a másodikban, ahol a rendező el is ejti. Kissé hasonló a benyomásom a Kupfer–Barenboim RAJNA KINCSE-előadásának egyik megoldásáról – Bayreuth, 90-es évek eleje –, mikor úgy éreztem, hogy a jól ismert kétértelműség a Walhallába való bevonulás zenéjében inkább elvész, mint poentürozódik, mikor az istenek modern lifttel mennek fel a Walhalla szállodába. Ugyanabban az előadásban azonban a Gulliver-istenek sikerültnek tűnnek, mert komikusak, ami detotalizálóan hat, anélkül azonban, hogy a Wotan-konfliktus tragikus mozzanata egészen veszendőbe menne.

Egy jó trükk, egy mulatságos ötlet még nem újraértelmezés. Komédiában jót tudunk rajta mulatni, anélkül, hogy valami újat látnánk benne. Így például a SZÖKTETÉS Covent Garden-beli előadásában a 80-as évekből (Moshinsky, Solti) Blonde – mint szabad angol leányzó – ötórai teát szolgál fel Ozminnak porcelánban. Ugyanakkor azonban része lehet egy újraértelmezésnek is. Hasonlót mondhatnék a képzőművészet megjelenésére az operarendezésben. Hogy az előbbi SZÖKTETÉS-nél maradjak: Sydney Nolan absztrakt-expresszionista képei nemcsak nagyon szépek, hanem a rendező mond is velük valamit. Ritkán fordul elő, hogy egy új és jó értelmezés elsősorban a mozgás, pantomim, gesztusok megformálásában jöjjön létre. Ez sikerült – szerintem

– Wilsonnak a LOHENGRIN metropolitenbeli legújabb előadásában (1999) Levine vezényletével. Wilson koncepciója azért volt szerencsés, mert sikerült a szereplők egymáshoz való viszonyát pantomimmal úgy érzékeltetnie, hogy a mozgás, a gesztusok zenei motívumokként jelentek meg a színpadon. Természetes, hogy ebben az előadásban – mint Wilson esetében mindig – a tér újrendezése, a világítás stb. is szerepet játszott. De itt mindez a mozgásnak volt alárendelve.

A következőkben vizsgálódásomat csak AZ ISTENEK ALKONYÁ-ra – persze a RING-ciklus egész üzenetét belevonva – és a DON GIOVANNI-ra fogom korlátozni, és kizárólag A NIBELUNGOK GYŰRŰJE Chéreau–Boulez centenáriumi és a DON GIOVANNI glyndebourne-i – Warner, Kreizberg (1995) – előadásaira fogom alapozni. Olyan értelmezésekről beszélek itt, melyeknek sikerült a mű idejét a jelen idővel úgy közvetíteni, hogy az értelmezés a dekonstrukciót is magába foglalta. Azért választom ezt a két előadást, mert ezekben az újraértelmezés valamit a felszínre hozott, valamit egyszerűen hagyott megjelenni, ami mindeddig homályban maradt. Mindenekelőtt AZ ISTENEK ALKONYA és a DON GIOVANNI szoros rokonságát. A RING és a DON GIOVANNI közötti kapcsolat most olyan magától értetődőnek tűnik, mintha mindig így láttuk volna.

A RING és a DON GIOVANNI – mindkettő az ellenállhatatlan vágyak drámája. A RING elvont „eszméje” – hogy Kierkegaard-ral fejezzem ki magam – a hatalomvágy, dicsvágy és birtoklásvágy, míg a DON GIOVANNI-é a kéjvágy. Vágyak ezek kielégülés nélkül, vágyak beteljesülés nélkül. A végtelenbe kitolt beteljesülés anticipációja lehet itt az egyetlen öröm, igaz, csak azok számára, akik egyáltalán képesek az anticipációra. A vágyak tárgya illúzió, egy agyrem, egy kísértet. A világhatalom éppen úgy nem létezik, mint ahogy „a nő” – minden nő – sem létezik. *A gyűrű mindkettő szimbóluma.* A gyűrű, minden vágy kísérteties szimbóluma, a kezünkben mindig kisikló boldogság szimbóluma, ez maga az átok: az átok a végtelen regresszió.⁵ (Ismerjük már ezt az átkot Wagnernél, a BOLYGÓ HOLLANDI esetében, aki a végességre mint boldogságra áhítzik.) A kielégíthetetlen vágyak világa az erőszak, a gyilkosság, a megerőszkolás világa. A wagneri ciklusban egyik ember – vagy isten – a másik után birtokolja a gyűrűt, de egyik sem a világhatalmat, ami állítólag a gyűrű birtoklásával együtt jár. Azt vehetik ellenembe, hogy ez Alberich átkának következménye. De már előbb is így volt. Mikor – saját átká előtt – Alberich volt a gyűrű birtokában, Wotan és Loge egy olcsó trükkkel rabságba tudták ejteni minden kincsével együtt. Milyen világhatalom ez? – kérdezhetnénk. Csak ímétem: a RING-ciklusban a világhatalom kiméra, ami valódi, az a hatalomvágy, a pénzvágy, a dicsvágy. A különböző vágyak közötti hídon könnyű az átkelés. Ezt látjuk A RAJNA KINCSE-ben, Alberich történetében. Alberich úgy jelenik meg előttünk, mint a kéjvágytól megszállt ember. Mindhárom rajnai sellőt birtokolni akarja, de egyiket sem kapja meg, mert kisiklanak a kezéből. Ekkor mutál kéjvágya hatalomvágygá és birtoklásvágygá. Alberich története a világhatalommal egyszerű megismérlése a rajnai sellőkkel való történetének.

Már említettem, hogy egyes operák és zenedrámák korszerű előadásai idioszinkretikusak, azaz személyesek. A személyes itt nem szubjektívét jelent, és semmiképpen nem privátat, hanem egyszerűt. Ma nincsenek, mint korábban, különböző értelmezéseket meghatározó alapsémák a háttérben. Ez vonatkozik mind a DON GIOVANNI-, mind

⁵ Grazban arról is beszélgettünk, hogy a gyűrű mint átokmotívum már a régi görög mondavilágban, Polükratész gyűrűjének történetében is megjelenik. A boldogság feltétele, hogy a gyűrűt elnyelje a tenger.

pedig a RING-értelmezésekre, -előadásokra. Hogy ezt érzékeltetni tudjam, röviden szólnom kell a korábban elfogadott alapsémákról.

Mind AZ ISTENEK ALKONYÁ-ban – ahogy az egész RING-ciklusban is –, mind pedig a DON GIOVANNI-ban a főhős interpretálása az alapséma központi magva. Ami Siegfriedet illeti, ő – az alapséma szerint – a szabad ember, az abszolút hős, aki jóhiszemű gyanútlanlansága miatt lesz áldozata alantas cselszövők ármánykodásának. Az alapséma szerint Don Giovanni szabad ember, az érzéki zsenialitás megtestesítője, az erotikus csábító. Mindkét hős túl van Jón és Rosszon, azaz inkább innen, mert e kettő közötti különbségtevést nem ismerik, s éppen ezért szabadok. A DON GIOVANNI-értelmezés alapsémájához tartozik, hogy az opera minden hőseit erotikus viszony fűzi Don Giovannihoz, hogy Don Ottavio gyáva filiszter, különösen azért, mert ahelyett, hogy agyonszűrná Don Giovannit, az igazságszolgáltatáshoz fordul. Úgy interpretálták Don Ottavio alakját – például a híres filmben, melyben szerepét Dermota alakítja –, mintha az ORESZTELÁ-t sosem írták volna meg. Ami az opera és a zenedráma befejezését illeti, a séma két – alternatív – megoldást sugallt, meglepően párhuzamosan AZ ISTENEK ALKONYÁ-ban és a DON GIOVANNI-ban. AZ ISTENEK ALKONYA esetében többnyire egy Feuerbachi és egy Schopenhaueri befejezésről szoktak beszélni. A Schopenhaueri verzióban a világ álamerül, az istennel együtt a hősök korának is vége – a Feuerbachi verzióban a hős ember megölte istent, így hát az emberek most már szabadon élhetnek. A DON GIOVANNI esetében is hasonló verziókat próbáltak ki – bár Schopenhauer és Feuerbach nélkül. A hősök, a nagyszabású emberek, a szépség világa elpusztul Don Giovannival, s a filiszterek egyhangú szürke élete foglalja el a helyét, vagy – alternatív – a Gonoszt, mellyel emberi erő nem bír – mert nagyobb nála! –, transzcendens erők elpusztítják, hogy a becsületes emberek ezentúl boldogan élhessenek. Ifjúkoromban – Klemperer budapesti verziója szerint – Don Giovanni az ancien régime libertinje volt, míg Ma-setto szájából a „*vengo, vengo*” úgy hangzott, mint a MARSEILLAISE.

Az előbb röviden felsorolt alapsémák egyike sem divatos manapság, bár mutációi mindig lehetségesek, minthogy ma a színpadon valóban minden elmegy – anything goes –, amit elhiszünk, elfogadunk, ami jó. A mai recepció kiindulópontja ugyanis az, hogy egyáltalán nem léteznek alapsémák. Ezért is lehetnek az egyes rendezések idioszinkretikusak.

Szabad-e Siegfried? Már a Chéreau–Boulez-produkcióban sem az, míg a Flimm–Sinopoli-produkcióban majdnem hogy slemilként jelenik meg előttünk. (Sajnos nem ismerem az új és híres stuttgarti rendezéseket.) Chéreau-nál Siegfried fiatalember, aki identitását keresi, de nem találja. „*Úgy van programozva, mintha nem volna programozva*” – mondja róla Chéreau. Talán megtalálja önmagát s önmagával szabadságát is halála pillanatában, mikor a fehér leplet úgy öleli magához, mintha Brünnhilde lenne. De ezt a rendezés nyitva hagyja. Flimm felfogásában Siegfried az az ember, aki mindenki más kezében eszköz. Wotan számára már születése előtt az. Azért fog megszületni, hogy Wotan tervét végrehajtsa. Wotan fölötti győzelmét maga Wotan akarja, mi több, predesztinálja. Brünnhilde iránti szerelme Brünnhilde találmánya. Ő intézi saját sorsát úgy, hogy csak Siegfried ébreszthesse fel álmából. S hogy Siegfried pusztá eszközként szolgál a gibichungok számára, azt nem is kell igazolni.

Nos: Wotan úgy tervezi el Siegfriedet, mint a közvetlenséget magát. De a pusztá közvetlenség csak a jelen pillanatában él. Számára nem létezik sem múlt, sem pedig jövő. A felejtés itala pusztá metafora – mind Chéreau, mind Flimm így is értelmezi és ábrázolja. A közvetlenség embere ugyanis nem tud emlékezni. Nincs emlékezőtehet-

sége. Nem is tudja történetét elbeszélni. Az újraemlékezés itala ugyanúgy metaforikus, mint a felejtés itala. Amikor Siegfried hozzákezd története elbeszéléséhez, meghasad énjének egysége, kontinuussá és diszkontinuussá válik egyszerre, azaz közvetített, kialakul az én (Selbst), mely emlékezésre képes. S aki emlékezni tud, az többé már nem sérthetetlen. Hagen meg tudja ölni Siegfriedet, mert a közvetítettség emberét, az emlékezésre képes embert meg lehet ölni. Ezt érzékelteti a wagneri metafora, hogy Siegfried csak a hátán sebezhető. (Az eredeti mondásban ugyanis a sarkán volt sebezhető.) Aki nem tud emlékezni, annak nincs múltja, annak nincs „háta”. Így Chéreau-nál Siegfried szabadságát halálával nyeri el, ha egyáltalában elnyeri.

De van-e szabad ember egyáltalán a RING-ben?⁶ Siegmund mindenestre szabadabb Siegfriednél. Ő ugyanis választhat halandóság és halhatatlanság között, és az előbbit választja, mert Sieglinde nem juthat a Walhallába. De a legszabadabb Brünnhilde. Ő választ maga számára és a Másik számára is, ő dönt, ő ellenáll, ő a maga útját járja, ő igent és nemet egyaránt tud mondani, s halála is – szemben Siegfried halálával – maga választotta, szabad halál. Tragikus hősnővé válik, mint Élektra, Médeia, Phaedra – akár rokonszenvezik vele az előadás, akár nem.

Otto Kolleritsch írja, hogy a Flimm rendezte ISTENEK ALKONYA végén „*távol, a színpad mélyén, Parsifal látható*”. Valóban, az üres színpadon megjelenik vértben az ifjú Parsifal. Az én értelmezésemben is Parsifal a szabad ember. Szabaddá tudja tenni magát azzal, hogy önmagát választja, közvetlenségét közvetíti, megtanul emlékezni, és tovább él. De miért sikerül a wagneri Parsifalnak az, ami a wagneri Siegfriednek nem sikerült?

Sartre valaha azt mondta, hogy erőszak révén tudjuk szabaddá tenni magunkat. Ezt ma már nem így gondolják A NIBELUNG GYŰRŰJÉ-nek legjobb rendezői. Siegfried általában brutalitással és az erőszak gyakorlásával nyeri el és gyakorolja szabadságát. A mai értelmezések szellemében nem nyeri el. Parsifal a szenvedővel való együttérzésben nyeri el emlékezetét és ezzel szabadságát. Nem a reflektálatlan közvetlenség ártatlanságának erőmutogatása, hanem az ártatlanságot meghaladó reflektált felelősségvétel fogja ezentúl a szabad Parsifalt jellemezni. Ez az emberi léptékű szabadság: nem hagyni magunkat kívülről meghatározni, nem válaszolni minden stimulusra, tudni igent és nemet egyaránt mondani, elsajátítani a Másiknak vagy Másnak való odaadás képességét.

A DON GIOVANNI-értelmezések párhuzamosan alakultak a SIEGFRIED-értelmezésekkel, méghozzá ugyanabba az irányba haladva. Itt is a szabadságról van szó. Az első felvonás 20. jelenetében (Warner rendezésében egy korunkbeli „party” kellős közepén vagyunk) mindannyian együtt éneklük – „*viva la libertà!*” –, de mindenki mást ért a „szabadságon”. Ki szabad itt? – kérdezhetnénk. Szabad-e Don Giovanni? A glyndebournei előadás videokazettáján a következő szöveg olvasható: „*The opera tells the story of a compulsive seducer.*” A „*compulsive*” szó hangsúlyos. A kompulzió a szabadság egyenes ellentéte. Ebben az előadásban olyan Don Giovannival találkozunk, aki nem választ, legkevésbé önmagát, aki vágyát ellenállhatatlan ösztönnek tudja, a lélegzetvétellel hasonlítva azt össze. Don Giovanni – ugyanúgy, mint Siegfried – a közvetlenség embere. Nincs énje, nem tud emlékezni. Akinek nincs emlékezőtehetsége, annak képzelőereje sincs, hiszen – mint Szent Ágoston a Szentháromságról írott művében elemezte – az emlékezőképesség nem más, mint a múltba tekintő képzelőerő. Don Giovanni ugyan-

⁶ Tévedések elkerülése végett szabad emberen nem abszolúte szabad embert értek, mivel ilyen nem létezik, hanem olyan embert, aki „benne van a szabadságban”, aki kivívja saját, azaz egyéniségéhez illő szabadságát.

úgy él, mint Siegfried: az abszolút jelen időben. Vágya mindig valamilyen ingerre adott válasz, és minden ingerre válaszolnia kell. Hogy Don Giovanninak nincs emlékezőtehetsége, világos az operából. Ezért van szüksége a regiszterre. (Pontosan ez az, amiről – Foucault értelmezésében – Platón beszél a PHAIDROSZ-ban. Az írás, mely lehetetlenné teszi az emlékezést, éppen a nyilvántartás.) De még a nyilvántartást is Leporello vezeti, mert Don Giovannit az sem érdekli.

A glyndebourne-i rendezésben az operát mai ruhában játsszák, de a hősök társadalmi azonossága homályban marad. Lehet, hogy Don Giovanni mafioso, de ez nem fontos. Mert csak az fontos, hogy ő az elvont kéjvágy embere. S a kéjvágy ebben az esetben hatalomvágy is. Ez a Don Giovanni nem testesíti meg az érzéki zsenialitást, s legkevésbé az erotikát, hiszen nincs erotika fantázia nélkül. Ez a Don Giovanni az erőszak embere. Veri, rúgja az embereket: a komturrt előbb fojtogatja, majd halálra rugdossa. Megerőszakolja a nőket. Nem szabad elfelejtenünk, hogy az opera első felvonásában három megerőszakolási jelenetet hallhatunk-láthatunk. Anna megerőszakolásának jelenetét, a megerőszakolási jelenet elbeszélését Anna által s végül Zerlina megerőszakolási jelenetét. A női sikoltás a zenében páratlan erővel – bár mind a három jelenetben másként – visszatér. Hogy a megerőszakolás egyik esetben sem sikerül, semmit sem változtat Don Giovanni jellemén.

Don Giovanni azonban valóban csábító is. Zerlinát először csábítja, s csak mikor a csábítás csődöt mond, próbálja megerőszakolni. A csábítási jelenetben állítólag feszültség van a zene és a szöveg között. S a zene vágyról, érzékiségről beszél, a szöveg házasságról (is) egy nemesemberrel. Warner rendezésében ez a diszkrepancia – mint diszkrepancia – értelmet nyer. Ebben az előadásban az a fontos, hogy a vágy hangja – mint hang! – mindig egyúttal a gyöngédség hangja is.⁷ Ez az értelmezés igen döntő Zerlina jellemének megformálásában. Warner rendezésében Masetto vulgáris és a szokásos értelemben brutális fiatal férfi. Nem ok nélkül énekliz Zerlina, hogy „*batti, batti*”, hanem mert Masetto éppen ütlegelni kezdi. Zerlina úgy érezte a vágy hangját – „*là ci darem la mano*” –, mint a gyengédség hangját (is), olyan hangot, melyet soha ezelőtt nem hallott, egy magasabb, kifinomultabb világ hangját. A megerőszakolási jelenet a legkeserűbb pirula, melyet Zerlinának le kell nyelnie. Kiderül, hogy Don Giovanni ugyanolyan brutális, mint Masetto. Így Zerlina kiegyezik a nagyon nem megnyugtató valósággal.

Hadd ismételj meg: az általam elemzett előadások mind Don Giovannit, mind pedig Siegfriedet az erőszak embereként állítják színpadra. De egyiknek sem célja az erőszak, sem nem gyakorolják az erőszakot az erőszak kedvéért. A közvetlenség megtestesítői ugyanis nem reflektálnak. Ölni vagy erőszakolni számukra olyan, mint enni vagy inni, magától értetődő, természetes. Innen érthető meg a paradoxon: mind Siegfried, mind pedig Don Giovanni a szó nietschei értelmében „magas” jelleme, mert nem ismerik sem a gyűlöletet, sem a ressentiment-t, és nem is állnak bosszút (az utóbbihoz emlékezetre lenne szükségük). A ressentiment emberei Leporello és Masetto a Mozart-operában, Alberich és Hagen a Wagner-zenedrámában.

A Warner-féle DON GIOVANNI-értelmezés nagyon is életérzések és azok filozófiai meg-

⁷ Theo Hirsbrunner Siegmund és Sieglinde szerelmi jelenetének elemzésekor azt éreztette, hogy a wagneri motívumtechnika lehetővé teszi az énekben meg nem jelenő szándék vagy gondolat megjelenését a zenében, továbbá, hogy a tudás és a felismerés közötti – szavakban olyan döntő – szakadék áthidalódik ugyanabban a motívumtechnikában. Mozart esetében értelmezésre szorítokozunk.

jelenítésének idejéhez kötött. Az ötvenes években, de még a hatvanas évek elején is a francia filozófiában – de nem csak ott – a vágy, a kívánság (désir) kategóriája körül forgott majdnem minden. Nemsokára azonban (Barthes-nál és különösen Foucault-nál) ezt a központi helyet a beteljesülés, az öröm, a gyönyörűség (jouissance) kategóriája foglalta el. Nos, Don Giovanni számára jouissance nem létezik, ő szőröstül-bőröstül désir. Hozzá kell tennem, hogy a DON GIOVANNI című operában a jouissance, a beteljesült öröm hangja zeneileg sehol sem jelenik meg. Ugyanezt mondhatjuk el a SIEGFRIED-ről és AZ ISTENEK ALKONYÁ-ról. A jouissance hangot kap a FIGARO HÁZASSÁGÁ-ban – és nem csak Figaro és Susanna között, ahogy nagyszabású zenei kifejezést nyer a TRISZTÁN ÉS IZOLDÁ-ban és a WALKÜR-ben is (Siegmond és Sieglinde szerelmének beteljesülésében). De sem Don Giovanni, sem Siegfried számára nincs beteljesülés. (Vita folyik arról, hogy megszólal-e a jouissance hangja Brünnhildénél a SIEGFRIED harmadik felvonásában.)

Warner értelmezése bonyolult és többszólamú. Az ő Don Giovannijának, az erőszak emberének ugyanis erőteljes szexuális vonzóereje van. Hogy kegyetlenség és erőszak lehet szexuálisan vonzó, nem újdonság egy olyan korban, melyben a szadomazochista praxis közbeszéd tárgya, s melyben Sade reneszánszát éli. Warner Don Giovannija semmiképpen nem érzéki zsenialitásának köszönheti szexuális vonzóerejét, hanem gátlástalanságának, melyhez éppen úgy hozzátartozik az erőszak, mint a vágy által való megszállottság. A gátlástalanság, különösen, ha a vágy által való megszállottsággal párosul, bár nem pusztán akkor, szexuális vonzóerő, mely asszonyt és férfit egyaránt rabszolgává tehet. Warner értelmezésében Don Giovanninak két ilyen rabszolgája van: Leporello és Elvira. Leporello néha húzódozva, de végül mindig önkéntesen megteszi mindazt, amit Don Giovanni parancsol. Nem szolgál ő, hanem alattvaló, aki magát a Donhoz láncolta részben félelemből, részben az erőszak karizmájának vonzóereje szédületében.

Veszélyes gonosz, a gonosz bohóc, aki magát mindig ártatlannak tudja, mert mindig csak parancsot teljesít. Ebben a rendezésben Elvira a szexuális rabszolga. Mindenhová követi Don Giovannit, ahova csak megy. Azért üldözi fanatikusan, mert megszállottja, mert nem tud tőle szabadulni. Ebben a rendezésben nincs különbség aközött, hogy egyszer azért követi, hogy visszakapja, másszor azért, hogy másokat óvjon tőle, megint máskor azért, hogy megtérítse, vagy azért, hogy megátkozza. A lényeg az, hogy követnie kell Don Giovannit, hogy ott kell lennie, ahol ő van, hogy látnia kell, érintenie kell, róla kell beszélnie, a nevét kell említenie. Nagyon könnyű Leporellónak ezt az Elvirát becsapnia. Elvira viszonya Don Giovannihoz ugyanolyan kompulzív, mint Don Giovanni élvezetvágya. Mindkét obszesszió feltétlen és megállíthatatlan. Elvira éppen úgy nem tudja feladni a kiméra – a gyűrű – üldözését, mint Don Giovanni.

A mai Siegfriedben és a mai Don Giovanniban van még egy közös vonás. Egyiknek sincsenek érzelmei. (Ezért nem tudnak persze gyűlölni sem.) Bár Siegfried megtanult félni, másnapra már el is felejtette. Siegfriednek ösztönei vannak, nem érzelmei, s ugyanúgy csak ingerekre reagál, mint Don Giovanni. Mikor Brünnhildét meglátja, egyedül őt akarja, mikor Gutrunét meglátja, egyedül őt akarja. Brünnhildének – ezzel szemben – bonyolult és gazdag az érzelmvilága. Szeretet apja és testvérei iránt, részvét, együttérzés Siegmunddal és Sieglindével, szerelmi vágy Siegfried iránt, mely féltékenységgé és gyűlöletté változik. Ő mindig emlékezik, ő sosem felejt. Aki emlékezik, akinek van képzelőereje, az válhat szabaddá – persze csak válhat.

Nietzsche azt mondja A MORÁL GENEALÓGIÁJÁ-nak második esszéjében, hogy a hosszú emlékezetű ember az, akinek megvan az ígérethez való képessége, akinek szabad ígé-

retet tennie. Siegfriednek nincs hosszú emlékezete, ő nem tartozik azok közé az emberek közé, akiknek szabad ígéretet tenniük. Ugyanez mondható el Don Giovanniról. De mindketten ígérnek. Ennyiben belépnek a morál birodalmába, annak ellenére, hogy felette – vagy alatta – állnak jón és rosszon.

Don Giovanni három „nem”-jében, válaszként a komtur bűnbánatra való felszólításával, a hagyományos értelmezés szerint a Don szabadsága fejeződik ki. Warner rendezésében ezt korántsem így érezzük. Aki nem tud emlékezni, akinek nem szabad ígéretet tennie, de ezt nem tudja, annak lelkiismerete sincs. Az összes európai nyelvben a lelkiismeret szó szoros kapcsolatban áll az ismerettel. Warner rendezésében a három „nem” korántsem a dacos szabadság felkiáltása. Don Giovanni ugyanis nem képes a megbánásra. Amire nem emlékezünk, azt megbánni sem tudjuk.

Nem mondom, hogy ez az interpretáció az egyedül meggyőző, csak azt, hogy meggyőző, és hogy az operát egészen új perspektívába helyezi.

Warner DON GIOVANNI-rendezésében Don Ottavio az ellenpólus. Az érzelmek embere, a szentimentális hős, az igazi szerető. Ő a férfi, aki számára csak a Másik létezik, aki teljesen felolvad a Másikban. Egész életét – Don Giovanninhoz hasonlóan – egyetlen kártyára tette fel („*morte mi da!*”), de nem a nőre általában, hanem egyetlen nőre, akinek odaadta magát. Az abszolút hűség, az abszolút erőszakmentesség, az abszolút odaadás embere. (Warner rendezésében azért ígéri meg Annának, hogy bosszút fog állni, hogy szerelmét megnyugtassa. A bosszúállás idegen a természetétől.) Ebben a rendezésben azonban mindez nem gyengeség, hanem erő. Warner rendezése itt is bonyolult. Ottavio úgy adja magát a Másiknak, mint ahogy csak egy nő szokta – mondjuk Brünnhilde –, mégis férfiként viszonyul egy nőhöz. Odaadja magát Donna Annának, de nem tudja benne megérteni a nőt. A traumát – a sokk hatását – szeretetlenségnek értelmezi. Annának szüksége van erre az odaadásra, de – Warner értelmezésében – nem érti, miért nem érti meg őt az, aki szereti. Egészen a második felvonás tizenkettedik jelenetéig („*Crudele! Ah, no, mio bene!*”) drámai, gyakorta hisztérikus hangot üt meg. Nehéz nagyobb traumát elképzelni, mint brutális nemi erőszak tárgyának lenni, miután a férfi, aki majdnem megerőszakolta, megöli apját, és ő tudja, hogy ő felelős apja haláláért, hiszen ő engedte be szobájába a gyilkost, azt hívén, hogy szerelmese. Egy asszony számára, aki ezt a DON GIOVANNI-t rendezte, természetesnek tűnt, hogy egy másik asszony – Donna Anna – ilyen trauma után iszonyodni fog a nemi érintkezéstől. Ez a Donna Anna szereti Don Ottaviót, de nem akar férjhez menni – még nem! –, mert a gyász munkát még nem végezte el, és nem heverte ki, nem dolgozta fel a szexuális traumát sem – még azt sem tudja, képes lesz-e erre egyáltalán. Így értelmezi a rendező a Don Ottavio és Anna közötti utolsó jelenetet is („*non mi far languire ancor... Lascia, caro, un anno ancora...*”), melyben két ember, aki mélyen szereti egymást, mégsem tudja egymást megérteni.

Hogyan értelmezik a korszerű rendezések a RING befejezését? Optimista vagy pesszimista szemlélettel? Egyikkel sem, legalábbis a Chéreau–Boulez-értelmezésben nem. Az egyik történetnek vége, egy másik történet – talán a történelem? – elkezdődik. Hogy milyen történet kezdődik el, azt nem tudjuk, hiszen a saját történetünkről van szó.

S hogy értelmezi Deborah Warner a DON GIOVANNI befejezését? Eltűnt a nagyság, hogy helyet adjon a kisszerű filiszternek, vagy eltűnt a Gonosz, hogy az emberek békeesen élhessenek? Egyik sem a kettő közül. Az erőszaknak vége, eltűnik a világból. De

az erőszak ütötte sebek megmaradnak, nem hegednek be. Az erőszak mélyen megsebezte Don Ottavio és Donna Anna szerelmét, Elvira életét pedig visszavonhatatlanul tönkretette. Zerlina kiegyezett a valósággal (nincs jobb Masettonál!), de ez keserű kiegyezés volt. A büntetés lehetősége kicsúszott mindannyiuk kezéből. Sem nem a bosszú, sem nem az igazságszolgáltatás, hanem a transzcendens véletlen szabadította meg őket az erőszaktól. És Leporello ott maradt közöttük. Leporello, aki a karizmatikus Don Giovannit – minden húzódozása ellenére – kedvtelve kiszolgált, megint gazdát keres. Leporello közöttük él tovább, és senki sem fogja soha megbüntetni.

Így hát a gyűrű sehol sincs. A gyűrű illúzió, agyrém, kiméra, a patkányfogó. De a vágy, a kívánság, az éhség a gyűrű birtoklására, a hatalomvágy, birtoklásvágy, a kéjvágy, a *totalitás*, a *minden utáni vágy* – beleértve a tudásvágyat is (lásd Faust) – nagyon is valódi. Volt, van és lesz. Így a RING és a DON GIOVANNI jövődő rendezői mindig ugyanazt a történetet fogják újra – mint egy új történetet, a miénket – elbeszélni.

Bodor Béla

SZABADBAN

Plim, plim, a tócsa fénylő felszínén
szél billentget egy juharlevelet.
A rothadó lomb a lábnyom vizét
gőzölgő friss teává festi meg.

A keréknyomban vén sün bandukol,
tüskéin alma, óvszer, áfonya,
a hátsó lábát húzza, bár sehol
nem látszik rajta sérülés. Soha

nem mozdulsz innen. Langyos, jó avar van
alattad, rajtad – mind dunnásabb paplan;
csak egy kevésbé félrehúzza nézd,

ha kiemelted arcod az agyagból:
úgy hull a sűrű fény a lombmagasból,
mint nagy szemekben pergő, barna méz.