

SZÍNHÁZ-ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM DLA KÉPZÉS
DLA PÁLYAMUNKA

ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS

OPERA: ZENE/EMBER/SZÍNHÁZ

Az operajátszás színészi alapproblémái

2006.október

Témavezető: Babarczy László

TARTALOM:

Előszó

1.Bevezető

2.Az opera kialakulása

3.Az opera speciális problémái

3.1.Prózai színház/ Zenés színház

3.2.Szöveg és zene

3.3.Az idő a zenében és a színpadon

3.4. A zene cselekménnyé formálása

3.5.A zenei folyamat

4.A színészi játék specifikumai operában

4.2.A magány megszüntetése

4.2.A hagyomány és a sablonosság

5.Az operai szerepen való munka

5.1.A próbák célja

5.2.Az énekes és az operai figurák

5.3.Az érzelmek és a zene, az őszinteség

5.4.A testi lét

5.5. Test és zene

6.Összefoglalás

Függelék: Az énekesképzésről

Irodalomjegyzék

ELŐSZÓ

Hazánkban nagyon sok szó esik mostanában az operáról, de ezek a kérdések nem a lényegét, csupán a struktúrát érintik.

Hitem szerint az opera hazai megújulása egy pontosan körülhatárolt társulati munkán alapulhat. Ennek alapja pedig a megfelelő operaénekes-állomány, melynek tagjai a színpadi munkában kreatív résztvevők tudnak lenni.

Öt éven keresztül (1998-2003-ig) tanítottam énekeseket színészmesterségre a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Az ott szerzett tapasztalataimat foglalom össze a következőkben, egyfajta „színész-kézikönyv” mintájára. Tehát nem egy operarendező elemzi a színészi munkát, hanem egy tanár, aki ráadásul eredeti képzettsége szerint prózai rendező, tehát „kivülálló”. Úgy gondolom, az opera színházi szemléletének kialakításában a prózai színház felől érkező szemléletmód hozta a legnagyobb változásokat. Ezért vállalkozom az operaszínészi munka gyakorlaton alapuló elemzésére.

A „kézikönyv” formájából eredően nem hozok példákat, operatörténeti összefüggéseket, interpretációtörténetet: ez nem a színészmesterség tárgy témája. Csak annyiban és akkor érintem ezeket, amikor kikerülhetetlenek. A problémákat a maguk általánosságában igyekszem megragadni, az énekesek úgyis számtalan esetre tudják ezeket vonatkoztatni munkájuk során. Ha konkrét példát hozok, azt csak olyan darabból hozom, mellyel gyakorlatban foglalkoztam. Én magam nem szeretem a színésztankönyvek példáit, hiszen mindig csak felületes leírást nyújthatják egy-egy konkrét jelenségnek, és mivel gyakorlati emberek számára íródnak, az olvasó úgyis rengeteg asszociációt képes felidézni egy-egy tétel kapcsán.

A dolgozat megírásában nagy segítségemre volt Babarczy László tanár úr, aki osztályfőnököm, és jelenleg a témavezetőm volt. Ő plántálta belém a színházi igazság megkeresésének

kíméletlenségét, az őszinteség és a hitelesség színpadi követelményét. Köszönettel tartozom Fodor Géza tanár úrnak, aki egyetemi éveim alatt ráirányította figyelmemet a zenés színház különleges voltára, és akinek ELTÉ-s előadásaira, ha tehetem, azóta is bejárok. Továbbá köszönet illeti minden egykori tanítványomat, hiszen a velük való munka során magam is rengeteget tanultam tőlük.

1. 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- művészet nélkül. Épp itt az ideje tehát egy régi színházi műfaj, az opera újabb virágkorának: ez a műfaj is képileg jeleníti meg a zenét, a legtotálisabb művészeti forma, melyben zene és látvány, hangszer és ember, epika, dráma és líra találkozik a színpadon. De épp ezért egyben a legbonyolultabb művészeti ág is, hiszen legérzékenyebb pontja az élő, éneklő illetve hangszerezen játszó ember, a maga spontaneitásával. Az opera a mai kor összművészeti törekvéseinek legfontosabb és legnagyobb távlatokat ígérő műfaja lehet.

Az „opera” latin eredetű szó, „munka, vállalkozás” értelemben. Az opera, mint műfaji megjelölés esetén a „vállalkozás” több művészeti ág kombinációját jelöli, melyek 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 operaműfaj nem volt képes lépést tartani a drámai műfaj fejlődésével, lemaradt tőle, és megszűnt a kialakulásakor még meglévő, szerves, élő kapcsolat színpad és zene között. Míg a drámaírás és a színjátszás folyamatos kölcsönhatásban volt egymással, új drámatípus új színházi formát hozott, és fordítva, operában ez a fejlődés nem ment végbe: az opera lemaradt, megállt, megfagyott. Az opera énekesi műfaj lett, melyet kiegészített némi szcenírozás, a zene uralma vitathatatlan volt, és egy operaelőadástól mást várt el a néző, mint egy prózai színházi

előadástól. Pedig az opera kialakulásától kezdve SZÍNHÁZ, melyben 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. Végtelen: 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.¹ „De az opera esete bonyolultabb a drámaénál. 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, hiheti, 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

¹ Fodor Géza: A *„jelmezes koncert”* dicsérete , Élet és Irodalom 2006. június 23.

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 néhány évtizedben hazánkban is számos olyan kísérlet volt az opera megújítására, mely gyakran kimerült a környezet „reformjában”, míg a színészi alakítások jelzés-szintűek maradtak. Ez a „jelzésszint” a legáltalánosabb operai színjátékmód. 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 közölhessen valamit, akkor bármi megengedhető formailag. Áthelyezhetik az előadást más korba, más ruhákba, lecsupaszíthatják a teret, vetíthetnek videoinstallációt, a lényeg csak az: az ember hogyan képes megjelenni az operaszínpadon. Bármilyen tárgyi környezet vegye is körül, 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.² Az opera hitelesítése

² Adolphe Appia: A zene és a rendezés, Színháztudományi Intézet, Bp.1968

egyáltalán nem lehetetlen, hiszen a színpadon bármi igazolható, csak megfelelően kell megközelíteni. *„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 oktalan beszéd előhozakodni a természetességgel és valóságossággal. Minthogy az operában első és végsősorban azokról a drámai lehetőségekről van szó, amelyek a zenében rejlenek....”*³

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 színház”-nak 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 a „puszta” zene, mert éneklő emberek vannak benne, a maguk konkrét testi valóságukkal, és ez a zene elvontságát konkretizálja. De hogyan lehet egy többszörösen összetett, asszociatív műfajt (a zenét) összhangba hozni a színház jelen idejű konkrétságával? Ez az előadó, az énekes színész feladata.

A következőkben tehát róla, az énekes színésről 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 színészetet, pedig ez pszichológiailag is káros 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, melyet az énekes megtanul, hogy azzal érzéseket, gondolatokat fejezzon 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

³ Hevesi Sándor: Az opera paradoxonja In: A drámaírás iskolája, Gondolat, Bp., 1961., 171.o.

éneklés ellen dolgozna. Ezt kell épp megérteniük: az éneklés önmagában semmi, az énekes nem hangszer, hanem élő ember. Az éneklés a hangszeres zenével van egy kalap alá véve, pedig a színjátszással kellene összekapcsolni. A szólóének 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 akkor lezajlott „1600 táján a zenetörténet egyik legradikálisabb fordulata. A nyugati zene megszentelt rendjét befolyásos ókorkutatók, vagy inkább vélt ókorújítók bizarr köre hirtelen megkérdőjelezte.” (Harnoncourt)⁴

Ez a lényeg: nem tekinthetjük a szólóéneket- és ebbe beletartozik a daléneklés éppúgy, mint az operaéneklés- mint zenei formát, hiszen drámai formáról van szó. Ezt a szemléletmódot azonban nem olyan könnyű kialakítani. A legnagyobb „ellenség” természetesen maga a zene.

A zene ugyanis érzelmeket gerjeszt, akár halljuk csupán, akár magunk csináljuk (hiszen akkor is halljuk) és ezek az érzelmek nehezen kontrollálhatóak. Barenboim említi egyik előadásában Antonio De Marcio kutatásait: „arra mutat rá, hogy a halló rendszer 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 fejti ki, hogy a fizikai rezgés, mely 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.”⁵

⁴ Nikolaus Harnoncourt: Zene, mint párbeszéd, Európa könyvkiadó, Bp., 2002 33.o.

⁵ Barenboim, Daniel: In the beginning was sound - rádió előadássorozat
forrás://www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lectures.shtml

A színészi munka alapja pedig a tudatos kontroll. Mivel a zenének ez a hatása adott, a színpadi létezésben olyan „trükköket” kell alkalmaznia az énekesnek, melyekkel szinte becsapja magát. A dolgozatban azokat a speciális problémákat vizsgálom, melyek az operaénekesek számára fontosak lehetnek. Nem foglalkozom a színészet alapkérdéseivel, csak bizonyos, a téma szempontjából lényeges speciális pontokat emelek ki.

Az operai színjáték terén három kérdést kell tisztáznunk: az első **az érzelem-intellektus viszonyának** tisztázása. 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 közt 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**, melyet 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 abszurditásokról, a stagione-rendszer, a beugrások-szerepátvételek, a sztárrendszer jellegzetességeiről. A színpadi munkában az ensemble-játék a meghatározó számomra, azonban az énekesi igényesség kialakítása minden színházi struktúrában döntő jelentőségű. Valós operai munka azonban csak a valós színházi közösségen alapuló alkotómunka során jöhet létre, az egy-két próbával beálló sztárénekes számomra nem képvisel igazi színházi értéket. Noha tudom, hogy az opera műfaja nagyrészt az énekes személyiségek köré épül, és ilyen esetekben is létrejöhet színházi érték. Ám kevés a zseni, miképpen a prózai színészek esetében is: van, aki önmagában jó, számuk azonban elenyésző. A színészképzés és az operaénekes képzés nem a zsenik számára van,

hanem, a „hétköznapi” énekeseknek. A „titok” úgyis megfejthetetlen, 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. Barenboimot idézve: az operát is ki kell szabadítani az „elefántcsonttoronyból”: *„Véleményem 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.”*⁶ Ez a feladata a ma operajátszásának is: visszaterelni az operát az életbe, elit művészetből a hétköznapiok részévé változtatni. És ezt a szemléletet kell képviselnie mindenkinek, aki az operával kezd foglalkozni.

⁶ Barenboim, Daniel: In the beginning was sound - rádió előadássorozat
forrás://www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lectures.shtml

2. Az opera kialakulása

Az operaműfaj ellentmondásaira a történelmi dimenziók vizsgálata deríthet fényt leginkább. Az opera a korai barokk terméke, és ha megnézzük a barokk színház jellegzetességeit, azt látjuk, hogy az opera ma is kárhoztatott előadási konvenciói épp innen erednek.

A barokk korszakot jellemző világkép szerint az én egyedül van a világban, magányos és elhagyatott. És mivel a színház és a világ képe egymásra kölcsönösen reflektál, létrejön egy olyan színpadi előadásmód, melyben az én valójában mindig egyedül van: a barokk színházban eluralkodik a színpadi magány. Hiába vannak többen a színpadon, valójában mindannyian egyedül vannak, egymásra sem néznek: ez alapjaiban határozza meg a frissen kialakuló opera műfaji jellegzetességeit, és ma is ez a színpadi magány az operajátszás egyik legveszélyesebb pontja.

De nem ez az egyetlen konvenció, mely a barokkból ered. A kor felfogása szerint az ember ki van szolgáltatva a múlandóságnak, ám a halandó én nem az igazi én, mivel az nem lehet a múlandóság tárgya. A színházban pedig az „igazi” ént kell reprezentálni, a világban való súlyát igazolni. Ehhez olyan kitalált jelekre van szükség, melyek képesek az „én eszméjét” kifejezni. Az én fölötti teljes uralmat, az önkontroll, az öntudat, az önazonosság ábrázolását segítik a kor színpadi viselkedés-kánonjai, melyek a színész teste fölötti uralmának kézikönyvei. A gesztusok csak felmutatják az érzelmet, „átélés” nélkül: egész könyvek születnek a kifejezés-nyelvre, a gesztusrendszerekre, a kar és lábtartás helyes voltára, megszületik a balett, mint „tökéletes forma”. A cél nem az illúziókeltés, hanem a példaszerűség. A barokk színházban a szereplők nem mint egyéniségek vannak jelen, hanem jelként funkcionálnak, önmagukon túli jelentést hordoznak. A színész nem megtestesíti a figurát, hanem különböző jelek segítségével bemutatja a nézőnek. A színész és a szerep közt distancia van. Mint ahogy Diderot írta: a néző éljen át, ne a

színész⁷: „a néző nem a könnyeimre kíváncsi, hanem olyat akar látni, ami őt ríkatja meg.”

Minden a színpadi szépség és érthetőség céljait szolgálja: a kontrapoztos tartás, a színpadi kereszt, az egyenes törzs, és a csípőn nyugvó kéz. A „múlándó” testet a jelmez elrejt, ornamentikus, geometrikus lesz. (Miképpen a barokk hétköznapi öltözék is.) A testet nem kell, nem lehet fölzálogatni, az mint valami szégyellni való dolog jelenik meg. (Ez ma sincs máshogy az operában. Emlékszem, mikor először voltam az operai színpad mögött, senkit sem ismertem meg civilben: a túlzó operai maszkok és parókák, a kihúzott szemek és kifestett ajkak divatja ma is elrejt a színész/énekes igazi arcát. A testet, a pocakot és a dús idomokat játékos operai jelmez rejti, így még nevetségesebb hősnők és hősszerelmesek állnak a deszkákon. De ki kíváncsi arra, kik ezek a személyiségek? A barokk óta változatlanul senki.)

Ebben a színházban a legfontosabb elem a látványosság, mely a kezdetektől fogva meghatározó, a látvány egyenrangú jelentéshordozó. Mindennek jól láthatónak és érthetőnek kell lennie, ezért van az a törvényszerűség is, hogy csak átmenetek előtt és után lehet ránézni a partnerre, máskor minden a nézők felé, felmutatva történik. Emblematisztikus jelleget kap a játék, a partner nem a színpadi partner, hanem a néző: nem a kapcsolat a lényeg. A színpadon táv tér szükséges a partnerek között, középtengelyes szimmetria jellemzi a beállításokat, melyek erősen képszerűek, egy nézetre komponáltak. Így alakul ki az a színpadtípus is, melyhez az opera ma is kötődik: a nézőtér és a színpad között helyet foglaló zenekarral, mely -és ez lényeges a színjáték szempontjából- eltávolítja egymástól a nézőt és az énekest. (Mint szokás mondani, a távolság miatt a színész úgysem tud finomságokat játszani operában. Ez azonban nem menti fel a színészt!)

Minden mindenre hat, a barokk igazi totális színház, a részek a nézőben állnak össze egy komplex jelentéssé. A jelek komplex

⁷ Diderot: A színészparadoxon, Magyar Helikon, Budapest, 1966, 93.o

tablója lesz a „dolog képe”. Olyan, mint egy puzzle. Valójában az egyik elemnek semmit se kell tudnia a másikról, a befogadó rakja össze a jelentést.

Látjuk tehát, hogy a barokk színházból egyenesen következik az operaműfaj létrejötte. Még az is innen ered, miért kell a szavakhoz zenét illeszteni. A korfelfogás szerint ugyanis a szavak nem képesek önmagukban jelölni, kifejezni a dolgokat. Foucault írja, hogy a korábbi korokhoz képest a barokkban megváltozik a jel és a jelölt viszonya: *”...az írás már nem a világ prózája; a hasonlóságok és a jelek fölbontották régi szövetségüket; a hasonlóságok csálnak, vízióvá, félrebeszéléssé változnak; a dolgok makacsul megmaradnak a maguk ironikus azonosságában: már csak mindössze azok, amik; a szavak tartalom nélkül, létrehozandó hasonlóság nélkül tévelyegnek; már nem jelölik a dolgokat...”*⁸ Ha a szavak nem elegendőek, segítségül kell hívni valamit, ami a szavakon túli valóságot képes megjeleníteni. Erre legalkalmasabb a zene, mely matematikai felépítése, szigorú rendezettsége és kompozíciós elvei miatt képes a magasabb igazságok jelölésére. Mivel a zene a matematika révén a világ rendjét képes ábrázolni, az opera zeneileg tudja reprezentálni az érzékileg felfoghatatlant, így az ént és az ént érő külső hatások ábrázolását tökéletesen megvalósítja.

A prózai színház mellett tehát megjelenik az opera, a színjáték terén azonban semmi különbség nincs egyelőre a két műfaj között. A prózát és az operát ugyanúgy játsszák.

„A barokk opera seria egyáltalán nem az a bohókás nonszensz volt, amelynek az utókor tekinti: színpadképe semmiben sem különbözött az akkor oly sokra tartott – még Garrick és a modern színjátszás előtti – prózai színházétól. Egy tragédiát majdnem pontosan úgy adtak elő, mint az opera seriát, vagyis a színészek előrejöttek a rivaldához, és nagy méltósággal szavalták, deklamálták el szerepüket; míg ez tartott, a hátuk mögött minden és mindenki holt-merev maradt.....A díszletek és jelmezek egyformák voltak a

⁸ Foucault: A szavak és a dolgok, Osiris, Bp., 2000, 67.o.

prózai darabban és az operában, hiszen egyik sem sokat törődött azzal, amit ma a színpadtér kihasználásának vagy a cselekmény és előadás valóságosságának nevezünk. Tény az, hogy több életszerűség volt egy gazdagon kiállított operaelőadásban, mint egy prózai színművében.” – írja P.H. Lang.⁹

Az opera a már létező pásztorjátékból ered, melyet az antik színházi kutatások nyomán mintegy „továbbfejlesztettek”.¹⁰ A műfaj létrehozó „Camerata”-kör félreérthette a görög színházról szóló leírásokat, ugyanis arra jutott, hogy a görög drámát teljes egészében énekelve adták elő. Ebből alkotják meg a *stilo recitativo*-fogalmát: ez lenne a görög tragédia deklamációjának átültetése, mely az élő beszéd dallamát követi, zenei kísérettel. Természetesen a drámai dialógusban a zene a szöveget szolgálja, a mondanivaló értelmét hangsúlyozza. A hangzás szépségét minden esetben a drámai és zenei igazságnak rendelik alá. Hiszen nem ismernek semmit a görög zenéből, így tisztán drámai élmények inspirálják a műfaj létrehozását.¹¹ Nem „szép” zenéről beszélnek: a cselekmény pontos, tiszta, érthető előadásmódjára törekednek (ez is a korszellemből fakad), s csak másodlagos a zenei szépség kérdése. Itt még nagyon fontos volt a jó szövegkönyv, mely a görög-római mitológiából merített témát. (Később ez már nem lesz olyan lényeges, a fő hangsúly a zenére esik.) Megjegyzendő, hogy az olasz nyelv valóban nagyon zenei lejtésű, énekszerű. Nem véletlen hát, hogy az opera Olaszországban születik meg. (És nem véletlen, miért szenvednek a mai énekesek a lefordított recitatívókkal: idegen nyelvre lehetetlenség átültetni egy olasz eredetit, annyira más a nyelv lejtése, dallama, máshová esnek a

⁹ Paul Henry Lang: Az opera zeneműkiadó Bp., 1980, 45.o.

¹⁰ Történetileg a 16-17 század fordulóján vagyunk, a firenzei Bardi gróf házában összegyűlő Camerata-kör alkotja meg az opera műfaját. A „Camerata” valójában két különböző csoport, ezek egymásra hatása jelentős, Bardi gróf köre inkább teoretikus, Jacopo Corsié valamivel későbbi, fél-professzionális zenészekből álló egyfajta színházi „workshop”, itt készülnek az első pásztorálok is, ebben a körben alkalmazzák a másik csoport nézeteit, gyakorlatban. A gróf 1581-es *vitairata*, Cavani 1602-es *Az új zene* című írása alapozza meg teoretikusan a műfajt. Az első opera – Corsi köréből – *Peri Daphne* című műve 1598-ból. (Forrás: Claude V. Palisca: *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music In New Looks at Italian Opera*, Ed by: William W Austin, Cornell Univ Press, NY, 1968)

¹¹ Dr Vámosi Nagy István fejti ki ezt a nézetet *Az opera születése a dráma szelleméből* (Rózsavölgyi Bp.1944) című könyvében.

hangsúlyos szótagok, a tagmondat- határok. Mozart: Figaro házassága című darabját magyar nyelven rendeztem, s az énekesek rengeteget szenvedtek a recitatívókkal, mivel azok semmiféle logikus szöveg/zene kapcsolatot sem hordoztak magyarul. A dallam nem illeszkedett a nyelvhez, értelmetlen zenei hangsúlyok jöttek létre. Színházi szempontból a lefordított recitatívó: egyszerűen rossz zene.)

Az opera kialakulási körülményeinek vizsgálata két alapkérdést dönt el egyértelműen: egyrészt, hogy az opera színpadi, drámai mű, csak a színpaddal együtt él. (Manapság a kortárs operák bemutatója is igazolja ezt a tézist: ezeknek a műveknek az esetében a befogadói idegenkedést a színpad képes csupán feloldani: a színpadon az akció konkretizálja a zenét és értelmet tud adni a meglepő hangzáskomplexumoknak, így a befogadást jelentősen segíti. A színpad értelmezi a zenét.); másrészt hogy egy olyan korban alakult ki, mely kornak világképéből és (így) színházfelfogásából egyenesen következett egy hasonló műfaj. Ebben az időben az opera harmóniában volt a korral és a színházzal. Később azonban a világ képe megváltozott, és megjelentek az operaműfaj ellentmondásai, mert előadási szokásai szorosan összefüggtek a kialakulás körülményeivel, és később sem tudott megválni ezektől. Az ugyanebben a korban létrejövő klasszikus balett is ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik ma is, azonban vele párhuzamosan létrejött a modern/kortárs táncszínház, illetve felfedezték a távol-keleti mozgáskultúrát, s ezek kölcsönhatásba léptek a klasszikus színpadi tánccal, és némileg meg is újították azt. Opera terén azonban nem jött létre radikálisan új formanyelvű „ikertestvér”. A változó színházi stílusok csak növelték az opera belső ellentmondásait. Hiába próbálták -a kor színházi igényei szerint- az énekeseket bevonni a „képbe”, sokkal „emberibb”, földközeli figurákat ábrázolni, realisabban, mint addig, minden hasonló próbálkozásnak ellenállt a műfaj. Mint ahogy zene és dráma is állandó „csatát vív” egymással. (Az egység a drámai és zenei forma között csak egy pillanatra, a bécsi klasszikusoknál, és legfőképpen Mozartnál került összhangba,

ugyanis létrejött tartalom és forma egysége, egyfajta egyensúly, a zenei formák és a pszichológiai mondanivaló közti szerves kapcsolat. Gluck operareformja alapvetően más színpadi hozzáállást eredményezett. Később azonban megint szétvált dráma és zene.)

A realizmus színházi diadala idején megpróbálták a valóságot ábrázolni egy nem valóságos műfaj keretei között, így, míg ez a „reform” megújította a prózai színházat, valójában tönkretette az operát. A verizmust hétköznapi realizmust próbált becsempészni az operaszínpadra. Ám a verizmus nem fejlődhetett tovább, mivel a naturalista színház földhözragadt látóköre nem engedte, hogy a zene tovább bontson egy szituációt, mint az első pillanatra megragadható dolgok. Ez a nézet pedig az opera lényegét, esztétikáját semmisítette meg, a zene ugyanis mindenképpen több, mint a valóság lefényképezése. Hevesi írja: *„...nagy a valószínűség, hogy a modern operairodalom meddősege akkor fog véget érni, ha sutba dobják mindazokat a racionalista elméleteket, amelyek a drámaiság és az illúzió helyett realizmust és verizmust kívántak az operától”*¹² Tovább rontotta a helyzetet az, hogy az idő múlásával a kis barokk zenekar is megnövekedett, az emberi hanghoz mérten óriásira duzzadt. Ez Peter Brook szerint végleg tönkretette a színjátékot: a színészek csak természetellenesen tudnak viselkedni mert legfőképpen azon kell ügyeskedniük, hogy hallatsszon a hangjuk.¹³ Ebből a szempontból Wagner operareformja is problémás: a hatalmas Wagneri zenekar szinte képtelenné teszi a dús érzelmi-intellektuális tartalom közlését, ugyanis át kell énekelni, és ez nem segíti a színész-énekest a kifinomult alakításhoz. (Ez Bayreuthban egy fokkal könnyebb, hiszen fedett a zenekar.)

És mégis, az említett nehézségek ellenére az opera mindent túlélte. Vajon miért? Mert a színház arra szolgál, hogy más dimenzióból lássuk meg életünket: ezt a célt az opera teljesíti be leginkább. Az operában ének, zene és színjáték ötvöződik: és

¹² Hevesi Sándor: Az opera paradoxonja In: A drámaírás iskolája, Gondolat, Bp., 1961. 175.o.

¹³ Peter Brook: Változó nézőpont, Orpheus Kiadó, 2000.

több lehetőséget ad a kifejezésre, több oldalról képes hatást gyakorolni a nézőre, de egyetlen közös céllal kell összeolvadniuk, ha közülük bármelyik külön hatást gyakorol, akkor megsemmisítik egymást.¹⁴ De ha létrejön az egység, a legbonyolultabban képes rólunk, az életünkről szólni.

¹⁴ Sztanyiszlavszkij: Életem a művészetben, Gondolat Bp. 1967

3. Az opera speciális problémái

Alapkérdésekben természetesen nincs különbség opera és prózai színház között, mégis, máshogy kell megközelítenünk a kettőt színészi szempontból. A prózához képest ugyanis az operában több a kötöttség, mégpedig alapszabályokban. Hiszen míg például a hangvétel, illetve cselekvések karaktere és ritmusa operában meg van írva a kottában, prózában ez mindig új. Míg prózában a „mit” van rögzítve és a „hogyan” az előadóra van bízva, operában a „mit és hogyan” is zeneileg rögzített : a logikai és érzelmi telítettség, a hangulat. Vajon ez szabadság vagy rabság? Első pillanatban ez rabságnak tűnhet, de ha belegondolunk, kiderül: a sokféle kötöttségre támaszkodva a színészi- előadói szabadság olyan fokát lehet elérni, melyre egyetlen más előadói műfaj sem alkalmas.

3.1. Prózai színház / Zenés színház

Minden műfajban az a legfontosabb, amit csak az a műfaj képes kifejezni. Egy animációs film érdektelen, ha a valóság tökéletes illúziójára törekszik, mert akkor már jobb egy játékfilm erre a célra. Ugyanígy operában is a műfaj specifikumait kell feltárni és kihasználni, akár a maguk ellentmondásosságában. Mert ezek révén tud az opera speciális mondanivalót hordozni a világról, az emberekről.

Az opera számtalan olyan speciális lehetőséggel rendelkezik, mellyel a prózai színház nem: az apró érzelmi nüanszokat, az érzelmek intenzitását, az emberi lélek belső drámai folyamatait a hangok segítségével hatásosan és hitelesen tudja elénk tárni. Azokat a rejtett dolgokat képes plasztikusan ábrázolni, melyek a

prózai színházban szövegalatti szinten működtetik az előadást. Egy más műfaj sem képes hangzássá tenni a lelki történéseket.¹⁵

Az azonban kétségtelen, hogy színház alapvetően drámai műfaj, a zene pedig lírai: az opera „értelmetlensége abban áll, hogy racionális elemekkel él, plasztikusságra és realitásra törekszik, a zene révén ugyanakkor mindezt közömbösíti, semmissé teszi.” (Brecht)¹⁶ (Ezt próbálták kiküszöbölni a recitatívó és ária kettősségével a barokkban.) Brecht megállapítása egyfelől igaz, másfelől viszont nem lehet ilyen egyszerűen elintézni az operát. Az opera irracionális műfaj, melynek épp ebben rejlik különleges esztétikája: zene és színpad viszonyán. „Okvetlenül úgy kell lennie, hogy a zenében olyan erők is szunnyadoznak, amelyeket csak a színpad tud életre kelteni, szóval kell, hogy a zenében olyan drámai lehetőségek lappangjanak, amelyek nincsenek meg a szóban, s amelyek ennél fogva írott párbeszédekben ki sem fejezhetők.”¹⁷

A zene nem illusztrál valamit, hanem speciális mondanivalót hordoz, a valóság másik képét, a „hétköznapi” dolgok mögött létező életet mutatja be. Ez nem hétköznapi szintje a valóságnak és mégis a valóság maga.

„A zene azért olyan erős hatású, mert az ember minden részéhez szól, minden oldalához- az állatihoz, az érzelmihez, az intellektuálishoz, és a spirituálishoz. /.../ A zenében nincs különálló elem. A logikus gondolkodás és az intuitív érzelem

¹⁵ Ahogy Fodor Géza írja a Manon Lescaut kapcsán: „Az opera mindazt, ami a regényben írói apparátus, bonyolult kerülőút, eszköz- mely csak közvetve sejteti a tulajdonképpeni célt-, a minimumra redukálhatja, viszont az üres helyeket, amelyeket a történések csak körülírnak, de szabadon hagynak, hogy mi éppen ott sejtünk és oda is projiciáljuk a lényegét, a cselekvések rejtett értelmét, az alakok jellemét-pszichológiáját, saját anyagával, zenével töltheti ki, amely eztán közvetlenül ábrázolni képes mindent, amit a regény csak közvetve idézett fel. Mindenekelőtt a grandiózus szenvedélyt, de- nem analitikusan részletezve - szétteregetve, hanem zeneileg összesűrítve - az utat is, ahogy az emberek elhatározásaikra jutnak vagy a szenvedély tetőfokához közelítenek....” (Fodor Géza: Zene és színház, Argumentum, Bp.1998.159.o.)

¹⁶ Bertolt Brecht: Színházi tanulmányok, Magvető, Bp., 1969.

¹⁷ Hevesi Sándor: Az opera paradoxonja In: A drámaírás iskolája, Gondolat, Bp., 1961. 174.o.

*folyamatosan egyesül benne. A zene arra tanít: minden mindennel összefügg.*¹⁸

Az opera a dráma spontaneitását a zene megkonstruáltságával ötvözi. A zene állandó, leirt, változatlan, a színészet viszont változó. Az időbeosztás is meghatározott, míg ez prózában a színész kreativitásra van bízva.

A zene „plurális” szöveggként viselkedik. Absztrakt, míg a színház konkrét. *„Ez a két világ állandóan igyekszik egybeötvöződni az operában, de majdnem mindig csak elfogadható közelségbe kerülhetnek egymással.”* – írja Strehler.¹⁹ A realitás és az irrealitás kettősségének egyensúlyán múlik a jó operaelőadás. A stilizálás és a realista ábrázolás, a mindennapi akciók és a metaforikus tettek helyes aránya adja meg az operaelőadás lényegét.²⁰

*„Az opera olyannyira komplex művészeti forma, hogy egyszerre több megközelítést igényel, hiszen hatásosan kombinálja a drámai elbeszélést a színpadi előadást, az irodalmi szöveget egy adott témát és a komplex zenét. Művészeti tekintetben az opera ereje úgyszólván a hatás „túldeterminálásában” gyökerezik: a drámai +az elbeszélő+ a tematikus +a verbális+ a vizuális+ a hallható kombinációja. Olyan, hogy az opera egyetlen „szövege” nem létezik. Sőt, két szövegről, a librettóról és a kottáról beszélni is, mint azt sokan teszik, leegyszerűsítő.”*²¹

A zene folyamatot ábrázol, a beszélt nyelvnél határozottabban, a tényeket viszont csak indirekt „asszociatív” módon: egyfajta nem konkretizálható „belső beszéd”. A zenei ábrázolás egyszerre több réteget bír átfogni, csupa mozgás, cselekvés, akarat. Egy szituáció érzelmi tartalmát sokkal hamarabb, közvetlenebb, érzékibb, és egyben összetettebb módon tudja kifejezni, mint a

¹⁸ Barenboim, Daniel: In the beginning was sound- rádió előadássorozat
forrás://www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lectures.shtml

¹⁹ Giorgio Strehler: Az emberi színházért, Gondolat, Bp., 1982. 252.o.

²⁰ Fodor Géza: Zene és színház, Argumentum, Bp., 1998. 205.o.

²¹ Linda Hutcheon és Michael Hitchcock: OPERA - Desire, Disease, Death.
University Nebraska Press 1999., 5.o.

szavak. A zenei ábrázolás többdimenziós koordináta-rendszer, melyben minden viszonylagos, attól függ, mi van előtte és mi van utána. A belső összefüggések, az irányultságok, a tagolás határozza meg a zene előadását, a lényeg a belső összefüggések rendszere. *„A mű lelkét, úgymond, nem az írás őrzi, hanem a zeneszerző és a mű megszólaltatójának kommunikációja tárja fel, ők pedig a zenei szöveget csupán eszközként használják”* – írja Dahlhaus – *„ a zenemű tulajdonképpeni jelentését közvetítő mozzanatok lejegyezhetetlenek”*²² A szavak jobban felfoghatók leírva-olvasva, a zene viszont nem. A szavaknak nincs ideje és tere, a szavak csak körülírnak egy jelenséget, ezzel szemben a zene a jelenség lényegét fejezi ki. Ezért veszélyes a zene „megjelenítése”: az összefüggéseket sokkal nehezebb megjeleníteni, mint az adott zenei elemet. A színpadon ezt a komplex többretegűséget kell ábrázolni.

A kotta nem olvasható, mert nincs benne „jelentés” csak megszólaltatáskor valósul meg a zene, a szólam és hangvi viszonyokban. (Persze, Jouvét szerint a dráma sem olvasható).

Ezzel elérkeztünk a legfontosabb jellemzőkhöz, melyek az opera műfaját valóban megkülönböztetik a prózától: ezek a hangvi viszonyok folyamatos, dinamikus változásai. Míg a próza az egymásutániség, a szukcesszivitás eszközére épül, az operában , ahol az idővel való játék kidolgozottabb, és a ritmus összefogja-szervezi a cselekményt, a szimultaneitás is lehetséges. *„A közönséges emberi beszéd az emberi cselekvéseket, tehát a drámát csak egymásutánban tudja érzékeltetni. A szereplők mindig csak egymás után beszélhetnek, s ehhez az egymásutánhoz csak a színjátszás, a mimika ad hozzá némi egyidejűséget, azzal, hogy a színész partnerének a szavai alatt némán fejezi ki a maga lelkiállapotát. És itt van a zene óriási fölénye a szóval szemben. A zene két, három, négy, sőt, számtalan emberi lelket egyszerre tud megszólaltatni, tehát a drámai küzdelmet*

²² Carl Dahlhaus-Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Osiris, Bp., 2004. 32.o.

egyidejűleg tudja hozni.”²³ Egyszerre többen beszélhetnek, más szöveggel, avagy ugyanazt a szöveget többen mondhatják, avagy visszatérő szövegekben nyilvánulhatnak meg /például a da capo áriák/, avagy ugyanarra a zenére szögesen ellentétes tartalmat fejeznek ki. A prózai színház logikájával megmagyarázhatatlan, miért énekelnek egy duettben ketten ugyanolyan szöveget más-más érzelmi töltettel. Operában ezzel tud kihangsúlyozódni egy szituáció. Prózában nevetséges lenne, de operában például egy szerelmi jelenet, ahol ugyanazt mondják a szerelmesek, külön hangsúlyt kap. Ugyanilyen a szavak, mondatok ismétlése, a kórus szereplésének kérdései, vagy amikor egymás mellett énekelnek az énekesek, de a közönséghez szólnak, nem is hallják egymást. És talán a legfontosabb: hogy a zenében ellentétes erők, széttartó folyamatok egyszerre, egymással összekapcsolva tudnak megjelenni, ezek a belső feszültségek, a zenében magában rejlő konfliktusok mégis összetartanak, egységes művészi formában fejeződnek ki. Ez különleges feladatot ró az előadóra, hiszen a „valóságban” ilyen nem létezik.

Miképpen a prózai színház szemléletmódja sok tekintetben hasznos az opera számára (gondolok itt a más említett ensemble - játékmód fontosságára, mely egyértelműen a prózai színház oldaláról került be a kortárs operajátszásba), azonképpen az opera jellegzetességei is hasznosak lehetnek a prózai színházban: Sztanyiszlavszkij például sok mindent átvitt az operából a prózába: ilyen a „kantiléna” fogalma, mely szerint ideális esetben egyetlen vonal a beszéd, a mozgás, és a tökéletesen uralt játék. Fontosnak tartotta a muzikalitást, mint a színész egyik legfontosabb tulajdonságát. Kortársa, Mejerhold rendezései is „zenei” alapokon nyugodtak, a „zenei tehetségű” rendezőt tartotta a jövő ígéretének. A prózai előadások zeneisége mindig meghatározó, ha csak Bob Wilsonra, vagy Robert Lepage-ra gondolunk, minden előadásuk valójában „opera”, és nem csak szövegkezelésben, de a hangok, a fények ritmusában is a zeneiség a legalapvetőbb elv.

²³ Hevesi Sándor: Az opera paradoxonja In: A drámaírás iskolája, Gondolat, Bp., 1961. 174.o.

3.2. Szöveg és zene

Az operában, mint láttuk, a nyelv meggyőző drámai erejének fokozását várták a zenétől. A szöveg az adott téma, amit kifejt, véleményez a zeneszerző. A szöveg a „mi”, a zene a „hogyan”.

Csak a *bel canto* hozta divatba az „önmagáért szép” éneklést, mely száműzte a drámaiságot a színpadról. Az opera reformtörekvései mindig a drámaiság visszaállítására törekedtek, ma is ez a legfőbb: a harc a „pusztán szép” éneklés ellen, mely megbabonázza a közönséget, ám számúzi a drámát.

A prózai színész számára a „felszín” /amit kimondunk/ és az elhallgatott /amit gondolunk/ közötti különbségből, ellentmondásból nyerhető energia. Operában ez a feszültség nem döntő, hiszen a zene/amit gondolunk/ általában a szöveggel /amit kimondunk/ együtt halad. Ábrázol és csak ritkán ellenpontos. Márpedig a színjátékhoz kell valami ellentét a megjelenített és a meg nem jelenített között. Az intellektus és az érzelem közti feszültség azonban jól használható ahhoz, hogy ne alakuljon ki az egysíkú színjátszási mód. A szöveget intellektuálisan kell feldolgozni, míg a zene érzelmet visz mögé. Együtt kell elemezni őket, de külön kezelni. A szöveg mindig tudatos, mindig van célja, mindig szól valakihez. A szöveg a felszín, a zene a mély, de az énekes számára ugyanolyan fontos kell, hogy legyen a felszín is, hiszen valójában azt adja elő, miközben tudnia kell a mélyben zajló folyamatokról is. De ne azokra koncentráljon, ne azokat játssza el, hiszen épp ez a lényeg: a mélyben zajló dolgokról tudósít a zene, de nem azt jeleníti meg az ember, ami a mélyben van, hanem annak egy külvilág felé átalakított, gyakran épp ellentétes variánsát. Ezt kell kutatnia az énekesnek: mi zajlik le benne és ebből mit és hogyan mutat ki. Pontosán emiatt nagy figyelmet kell fordítani a szövegre is. Nem véletlen, hogy melyik szó hol van a zenében. De csak együtt értelmezhetőek, nem lehet elnagyolni a szöveget, nem lehet megúszni a pontos tolmácsolását. Ez így van akkor is, ha idegen nyelven játszik az

énekes. Neki a szöveget elő kell adnia.- Mégha úgy is gondolja: úgysem érti a közönség, pontosan kell értenie és értelmeznie, artikulálnia a szöveget. Könnyű panaszkodni a blőd szövegekre, a gyenge szövegkönyvekre: a zene a legegyszerűbb szöveget is meg tudja nyitni, de az énekesnek kötelessége halál komolyan venni a szövegeket, nem véleményezni. (Furcsa tapasztalat volt Huszka Jenő Lili bárónőjének rendezésekor, hogy a színészekről ezt követeltem, és levetköztek minden operettes manírt. Komolyan vették és nem véleményezték a dalszövegeket: ebből eredően nagyon különleges dimenziók nyíltak meg számukra.)

Az operaszövegnekkel szemben nem az irodalmi mélység a döntő: olyannak kell lennie, mely alkalmas arra, hogy a zene megnyissa. Ehhez az kell, hogy egyszerű legyen, sőt, legyen minél egyszerűbb: legyen rajta „mit” megnyitni. *„A XVIII. század operájának alapvető, centrális gondolata: minden szöveg jó, ha zenei struktúra felépítésére alkalmas. A szövegek értelmet nyernek a zenében.”*- írja Szabolcsi Bence.²⁴ Nem mentség tehát, ha az énekes arra hivatkozik: annyira primitív a szöveg, hogy mindegy is, mit énekel. A szöveg- amit kimond- lehet bármilyen egyszerű, a zene bonyolítja, viszont ehhez a bonyolultsághoz szükség van a magra: a szövegre. Ha hússzor mondja ugyanazt, az sem véletlen.

Éneklés közben tehát törekedni kell a szöveg érthetőségére. A logikus beszéd törvényei igazak az énekekre is. Az, hogy a zenei frázis néha eltér a beszédbeli központosástól, még nem menti fel az énekest, hogy a gondolatokat világos felépítésben közölje. Ha nem esik egybe az értelem a zenével/ritmussal, éppen ezt kell kihasználni és érzékenyen egybejátszani a dinamikai - melodikai vonalat és az értelmezést. Minden hasznos, amiben feszültség van, ami nem egyértelmű. Ha a beszélt nyelvi dallamvonal és a zenei dallam nem esik egybe, ez nagyon nagy lehetőséget ad arra, hogy az éneklés valóban drámai feszültséggel telítődjön: ilyenkor az énekesnek mindkét igazságot képviselnie kell, és ez a belső

²⁴ Szabolcsi Bence: Olasz álarcok (In: Válogatott írásai, Typotex, Bp., 2003, 46.o.

feszültség- a pontos zenei tolmácsolás mellett- új energiát visz az éneklésbe. Zene és dallam összeillesztése nem problémamentes, és épp ez a jó. A zene elviszi a szöveget, és valahogy mindig a zene „győz”, ezért fontos a koncentráció, a szöveg tárgyyszerűsége, a dikció pontossága. Ezt például sanzonok, kuplák éneklésével lehet fejleszteni, amikor a zenei anyag nem terheli meg az énekest, viszont fontos a szöveg, ez fejleszti a recitativo iránti érzéket, ritmust, színessé és változatossá teszi a szövegmondást! Egyik tanítványom mesélte, hogy operai szerepei közben mindig azokra az „egyszerű” sanzonokra gondol, amiket a vizsgákon csináltatunk. Akkor ugyanis nem volt semmi görcs benne, tisztán megfogalmazta a gondolatokat, hagyta megszületni az érzelmeket.

A muzikális szövegmondás prózában is létezik, „vannak olyan mozzanatok, amikor a beszéd zenei megnyilvánulássá válik és szinte önmagától illeszkedik az előadás zenei partitúrájába.”- idézi Mejerhold Gyeszint.²⁵

Sajnos, gyakran minden erőfeszítés ellenére érthetetlen marad, miről énekelnek, főleg egy együttesben. A szövegértési nehézségeken a szituáció tiszta és érthető volta átsegíti a nézőt. A szöveg elenyésző része jut el a hallgatóhoz közvetlenül: a szöveg zenei elhelyezése, a főhangsúlyok segítenek. Kulcsszavakat kell találni, ezekre koncentrálni, s ezek maguk után vonják a szöveg többi részét is. S ha végül mégsem érthető minden, a hitelesség, a kapcsolat, a „színészből áradó villamosság” (Sztanyiszlavszkij) lebilincseli a nézőt. De semmiképpen nem lehet az előadónak „megúszni” a szöveg pontos tolmácsolását.

²⁵ Mejerhold műhelye (Gondolat, Budapest, 1981)

3.3. Az idő a zenében és a színpadon

A zenei időszámítás akkor veszi kezdetét, mikor az első hang megszólal. Ekkor mintegy „időugrás” történik: a valóságos idő (a csend) egyszerre megváltozik, és egy saját időszámítás jön létre.

„A zenében az idő lényegesen fontosabb, minőségileg más szerepet tölt be, mint a többi művészetben. A zene már csak anyaga miatt is az időben létezik... A zenei idő nem magában létező idő (idő és semmi más), hanem mindig érzékivé tett, hangzó idő. A hangzás (a legtágabb értelemben: minden, ami hallható) közvetíti és tölti ki az idő érzékelését és megélését, tehát olyasvalami, ami maga is sajátosan időfüggő. Más szóval: a zenei játék azzal játszik, ami nem idő (mert az időt mint olyat nem tudjuk érzékelni) hanem ami az időben létezik azáltal, hogy időre van szüksége, időbeliség jellemzi.” (Eggebrecht)²⁶

„...a zene nemcsak az idő elkülöníthető része, hanem olyan folyamat, amely bizonyos fokig maga teremti meg saját idejét” (Dahlhaus)²⁷

Appia szerint a zene nemcsak megszabja az időt, hanem maga is idő, mert tartama szerves részét képezi kifejezési tárgyának, új időszámítás, mert ez az idő más, mint az élet ideje.²⁸ A zenében két idő valósul meg: egy külső, valóságos idő és egy belső idő, mely az érzelmek ritmusához és intenzitásához kötődik, érzéseket kelt. Ez a kettő folyamatosan ellentétbe kerül, kettejük szembenállásából hatalmas energia nyerhető az előadó számára, ha nem próbálja „kiegyenlíteni” a kettőt, nem próbálja a két időt szinkronba hozni. Tudnia kell, hogy az előadónak minden hasznos, ami nem illik össze, ami elsőre nem adja meg magát, és minden „gyanús”, ami sima, kiegyenlített, harmonikus.

²⁶ Carl DAHLHAUS-Hans Heinrich Eggebrecht: Mi a zene? Osiris, Bp., 2004. 32.o.

²⁷ Carl DAHLHAUS-Hans Heinrich Eggebrecht: Mi a zene? Osiris, Bp., 2004. 32.o.

²⁸ Adolphe Appia A zene és a rendezés, Színháztudományi Intézet, Bp., 1968.

Az operai idő számtalan, nehezen megoldható –éppen ezért kreatív és hasznos- probléma elé állítja az előadót. Az énekes-színésznek egy sajátos időszámításban kell léteznie, és ez talán a legnehezebb.

Legelőször is itt van a tempó kérdése. Az opera tempója alapvetően lassúbb, mint a prózáé, hiszen lassabban éneklünk, mint beszélünk. Michael Csehov felhívja a figyelmet arra, hogy a lassú tempó nem egyenlő a passzivitással, színésziileg mindig aktívnak kell maradnia a színésznek. Mint ahogy a gyors tempó esetén sem lehet kapkodnia.²⁹ Fontos tehát ellenállni a zene diktálta tempó befolyásának: a belső tempónk ezzel nem kell, hogy azonos legyen.

Peter Brook hívja fel a figyelmet arra, hogy a gondolat- ének- zene- mozgás ritmusának összeegyeztetése a legnagyobb feladat. Hiszen a gondolkodás nem lassulhat le a zenéhez, mintahogyan a mozgás sem. Az énekesnek több időt kell összehangolnia: nem jó, ha más ritmusban jár, énekel, gesztikulál, érez: egységbe kell kapcsolni a zene- szöveg- ének- cselekmény vonalát. Ám nem az összehangolással, hanem a folyamatos tempóváltással, a lelassulás-felgyorsulás dinamikájával. Az énekes nem létezhet egy adott időben: **folyamatos perspektívaváltásra** van szükség, állandóan csúszkálnia kell a reális és irreális, a külső és belső idő között, s ebből energiát kell merítenie. Az operai idő nem reális, megáll, vagy felgyorsul, szubjektív és objektív idő váltakozik. Az operában a zene csúszkál az időben. A szavakhoz képest néha előrevetít, vagy visszaidéz. A zene néha megállítja a cselekvést. Például meg sem lepődünk, ha egy haldokló hosszú áriát énekel. *„Egy haldokló ember reális, de ahogy énekelni kezd, átlép az irreális szférájába.”* – mondja Brecht.³⁰

Ráadásul minden darabnak saját idő-faktora van. Korfüggő, milyen tempóban élik meg a szereplők a velük történő eseményeket. Épp ebből ered az operajátszás egyik fő nehézsége: egy elmúlt idő

²⁹ Michael Csehov: A színészhez, Polgár, Bp., 1997.

³⁰ Bertolt Brecht: Színházi tanulmányok, Magvető, Bp., 1969.

gondolkozási-cselekvési tempója van benne rögzítve. Ezt kell átfordítani, személyessé tenni: míg prózában a klasszikus drámaszövegeket mai tempóban lehet előadni, operában a variáció igen kicsi.

Az opera valójában az idővel való játékban a legspeciálisabb. Namármost egy „reális” időfelfogású biológiai lény hogyan tudná magát más- más idősíkokra helyezni? Az operai színjáték egyik alapkérdése ez: hogyan tudjuk hitelesíteni az idő szubjektív voltát. A zenében, a zenei időben való létezés képességét hosszú és fáradságos munkával kell magában kialakítania az énekesnek.

3.4. A zene cselekménnyé formálása

A zene célja: egy történet elmesélése, plasztikus módon. Nem eléneklése, hanem elmesélése, a zene eszközével. Az operaelőadás nem lehet önmaga célja, pedig sokan -nézők és előadók- így látják. A zenét az operában cselekvéssé kell formálni, ez a legfőbb és legnehezebb feladat. A zene: „jelentés nélküli konkrétság”³¹, azt az ellentmondást rejti magában, hogy konkrétan érezzük, ám tökéletesen értelmezni szinte lehetetlen. A zene irányítja a képzeletet, mint közvetítő közeg szóban, képben, érzésben kifejezhető lelki folyamatokat indít el, így katalizátorként képes működni, felszabadítja a képzeletet, beindítja az érzelmi funkciókat.

Hogyan tudunk bánni érzelmeinkkel? Saját érzelmeinket vagy a külvilág irányába „vetítjük ki”, vagy magunkat a kívülről jött hatással azonosítjuk. (projekció-introjekció) Az első a művészi, a második a befogadói magatartás a pszichológia kategóriái szerint, de az előadó számára ez a kettő valójában egyszerre hat, oda-vissza, egymást erősítve. Az énekes egy időben befogadja és „csinálja” is a zenét. Bevonja őt, sajátjává lesz, miközben neki kell átadnia is a külvilág felé. Egyszerre jön létre a művészi és a befogadó magatartás, egyetlen emberen belül.

³¹ Pap János: Hang- ember- hang, Vince kiadó, Bp., 2002.

Az opera szempontjából a legnagyobb nehézség az, hogy egyszerre kell „kívül és belül” lenni a zenén – hiszen az énekes maga is zenét „termel”, miközben hallja is a zenét. A zene rá is hat, neki azonban ekkor is előadóként kell viselkednie, a zenekarban megszólaló a zenei anyagot át kell szűrnie magán és tolmácsolni. A hallgató hallja a zenét, és reagál, míg az előadó előbb kerül állapotba, ezt követi a zene. Az előadó számára a zene tehát eredmény, nem kiindulási pont. Hogy ezt elérjük, keményen meg kell érte dolgozni. Nem elég „érezni” a zenét. A zenéhez való viszonyunk az operaszínpadon egyszerre kell PASSZIVNAK (rácsodálkozás) és AKTÍVNAK (uralom) lennie, nem „muzsikának” (azaz passzívan) kell felfogni, hanem cselekvésnek (aktívan). Csak így hozható létre érvényes előadás.

Kétféle zenei emlékezet van: a felismerő és a közlő emlékezet. A felismerésnél az észlelt zenei struktúrában ismerünk fel egy emlékezetünkben őrzöttet. A közlés (előadás) esetében más a helyzet, itt a képzelet hozza az emlékképet a tudat felszínére. *„A fő különbségek: 1. a felismerésnél inkább passzívan, a közlésnél inkább aktívan viselkedünk. 2. a felismerésnél figyelmünket inkább az egészre, a közlésnél inkább a részekre és azok sorrendjére fordítjuk, 3. a felismerésnél gyakran más képzeteket használunk, mint a közlésnél.”*

A felismerés a résztől az egész felé halad, a részek megelőzik az egészet. A közlő emlékezésben az egész képe megelőzi a részeket, a folyamat az egész elképzelt képéből indul ki és a részek felé tart. (Ezt fontos felismernie minden operistának.) A befogadónak a forma adott, melyből neki kell újrateremtene a tartalmat, az alkotónak fordított: a tartalom az adott, azt kell formába öntenie, tehát részeire bontani.³² A színész a darab felől közelít a szerepe felé, az egész ismeretében alkotja meg a szerepet, melyet aztán apró részekre bont, és ezekre a részekre koncentrálnak. De mindegyik részben jelen van az egész. Ugyanúgy

³² Kovács Sándor: Hátrahagyott zenei írások, A felismerő és a közlő emlékezet viszonyáról zenei területen, 49.o., Bp.

kell tehát az énekesnek viszonyulnia szerepéhez: zeneileg és drámailag is az egészből kell kiindulnia, és megalkotnia a részeket. Az énekes- színésznek a zene bonyolult szövetéből kell dolgoznia, melyben az énekkel fejezi ki az elmondhatót. De az énekszólam csak ennyi és nem több. Ezért kell figyelni a zenére, és a teljes zenei anyagból visszafelé dolgozva megtanulni az énekszólamot. Ennek hiányát gyakran megfigyelhetjük olyan apró jelekben, mikor például az énekes „vár” a belépésére és a zenekarban az ária bevezető zenéje szól. Pedig az is ő! És hogyan tud megszólalni előkészítés nélkül? Pedig egy ária bevezetője nagy segítség lehet színésziileg: ha nem „hallja” hanem megéli, nem a belépésére vár, hanem eljut oda. Hiszen semmi sem az első hanggal kezdődik, hanem az azt megelőző csenddel.³³

Szépen elénekelni a szólamot vajmi kevés. Mint a balettáncosnak, az énekesnek is egygyé kell válnia a zenével, és plusz kifejezésként birtokolni az ének lehetőségét. Alapvető, hogy nem a zenéről kell gondolni valamit, hanem magát a zenét kell gondolni. Így kapcsolódik össze az objektivitás és a szubjektivitás: a leírt zene és az előadói képesség. Az áriát magoló énekes ebből a teljességből semmit sem tud felfogni. Az énektanítás egyik hatalmas hibája ez. Mivel technikailag képzik az énekeseket, adott darab áriáját technikai célokra használják fel, kiragadva a drámai szövetből, a hangszerelésből, a zenéből. És ez a hozzáállás rögzül az énekesekben, akik a későbbiekben általában nem nagyon törődnek a darabbal, csak a saját szerepükkel. Így önállósodnak, pedig alakítás csak a dráma egészében, egy komplex viszonyhálóban jöhet létre. Legelőször is tehát magát a darabot kell megismerni (nem a „szerepet”), a darab cselekményét, világát, filozófiáját, mely a zenében van megírva. Csak ez után következhet a szereppel való ismerkedés. Ehhez az egész partitúra ismerete szükséges, nem csak a saját része.

A zene ugyanakkor veszélyes a színész számára: irracionalitást tud gerjeszteni, az értelmi mondanivalót észrevétlenül is

³³ Barenboim, Daniel: In the beginning was sound - rádió előadássorozat
forrás: www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lectures.shtml

érzelmivé formálja. Ezt viszont előnnyé kell formálni. Hiszen éppen ez az operaműfaj legkülönlegesebb jellemzője: érzékvé teszi a gondolatot. Ebből az következik, hogy az énekesnek elég az értelmi részt képviselni, a zene megteszi a többit. Ebben rejlik az operai színjátszás egyik alapja. A Sztanyiszlavszkij rendszert sokan kritizálták, mivel intellektuálisan akar elérni az érzelmekhez. Operában a „Módszer” tökéletesen alkalmazható, ugyanis megvalósítását segíti a zene, mely érzelmi hálót képez az alakításban. A szituáció a zenekarban van, ez a kiindulópont, a zene „érzelmi sűgő”- vezeti az énekest, a maga ritmusával és dallamával közvetlenül meg tudja adni és erősíteni a színész belső biztonságérzését. De érzelmeket nem lehet játszani, csak külső vagy belső cselekvéseket. Belső cselekvésen a gondolkodást értjük, ez az egyféle „belső cselekvés” létezik. Az érzelem nem cselekszik csupán létrejön, lehet ok és végeredmény, de sosem maga a cselekvés. És mivel eljátszani a cselekvést kell, erről az oldalról is logikus, hogy operában is a gondolkodásra kell hangsúlyt fektetni, a zene magától beindítja majd a színész érzelmi életét. És elérkeztünk az egyik fő pillérhez: **az operai színjátszás intellektuális voltának** paradigmájához.

A zene azonban nem egykönnyen adja meg magát az alkotó számára. Technikailag könnyebb befogadni/felfogni, de intellektuálisan birtokolni, a zenében kifejtett gondolati tartalmakat közölni igen nehéz feladat. „Trükköket” kell alkalmazni, hogy megnyissuk magunknak a zenét.

A legfontosabb „trükk” a helyes **elemzés**. Természetesen, hagyni kell hatni ránk a zenét, de ezt előadóként rögtön elemezni is szükséges. (Az első élmény fontosságáról később.) A felkészülés során nem elég, ha „érzi” az énekes a zene tartalmát. Értenie kell. A legelső teendő tehát a kristálytiszta logikai felépítés létrehozása, nagyon szilárd intellektuális alap szükséges és ezt a zenéből- egy látszólag „érzelmi” beállítottságú dologból- kell megkeresnie. Mondhatni: „hideg” elemzéssel kell a zene vivőerejét és veszélyét ellensúlyoznia. Szigorú ellenőrzés alá kell vonni az

érzelmeket Ez szinte „vegkonyha”, az egyik oldal az érzelmek, melyek a zenében meg vannak írva, a másik az erős kontroll (intellektuális- gondolati tartalom). Gordon Craig szerint a színésznek gazdag természeti adottsággal és erőteljes intellektussal kell rendelkeznie.³⁴ Szerinte mérsékelt hőfokon kell játszani, melyet végig megfelelő szinten kell tartani. Craig nézetei a színészetről megszívelendők az operai színészet területén. ÉRTENI ÉS ÉRTELMEZNI kell, nem ÉREZNI!! AZ ÉRZÉS JÖN MAGÁTÓL. A „mérsékelt hőfok” éppen elég, nem kell erőltetni semmit, nem kell „felsrófolnia” magát, mintegy függetlenül a zenétől. Sok előadó úgy dolgozik, hogy van ő és van a zene, s neki ugyanarra a szintre kell juttatnia magát- mintegy függetlenül a zenétől: az énekes magától felhúzza magát, vadromantikusan dobálja fürtjeit. Ezt zene nélkül is képes előhozni magából, és amikor ehhez hozzájön a zene, egyszerre szétfeszíti a színpad kereteit, annyira „sok” lesz. (Nézzünk meg néhány magyar musical-előadást, jól látható zene és az efféle erőltetett színészet együttese.) Bízni kell abban, hogy a zene majd megteszi a hatását, nem kell erőltetni semmit.

Az alkotómunkában a tudattalant szabadon kell hagyni áramlani, ez csak úgy lehet, ha egyáltalán nem 'akarjuk' az érzelmeket. Nem szabad érzelmeket játszani, mert az művi lesz, tekintve, hogy az éneklés mennyire nem természetes kifejezési mód. Viszont gondolatok közlésére nagyon alkalmas, és a gondolatokat rögtön emocionálissá formálja majd a zene.

Az éneklésben semmi sem lehet homályos, minden hangnak funkciót és értelmet kell nyernie. Ez pedig sokszor igen nehéz feladat. Elég, ha a csak a barokk koloratúrákra gondolunk. Amikor szöveg van, még csak-csak megfejthető a dolog miértje, de a puszta énekléskor? Erre a legtöbb énekes azt mondja, azért koloratúrázik, hogy csillogjon a hangja. Ez annyiban volt igaz a megírás korában, hogy az adott konvenciórendszerben a koloratúra jelentett valamit, jel volt. Nem lehet arra hivatkozni, hogy csak azért van odaírva, mert akkor ez szokás volt: a darabot ma

³⁴ E G Craig: Új színház felé, Színháztudományi Intézet, 1963.

adjuk elő, mai nézőknek, ez felelősség, a darabot a mai kor igényei szerint kell előadniuk. Még ha tényleg csupán a konvenció okolható is egy zenei momentumért, tudatosítanunk kell, hogy ez a megegyezés nézőtér és színpad között már nem létezik, helyette azonban adnunk kell valamit: gondolatot.

Nem megfelelő érv az sem, hogy a túl sok tudás egy zeneműről elveszi az alkotói szabadságot: *„Sokkal szabadabban játszol zenét, ha többet tudsz róla. Minél többet tudsz, annál szabadabb vagy. Vannak babonás emberek, akik azt gondolják, nem akarok sokat tudni, mert ha túl sokat tudok, képtelen leszek eljátszani. Nos, sajnálattal közlöm, hogy minél többet tudsz, annál szabadabban kell játszaniod...”*³⁵ Ez az alaptörvény zenére és színészetre egyaránt igaz. Viszont ez nem zenetudományi tudást jelent. „Tudni” egy zeneművet nem merül ki a strukturális/zeneesztétikai feldolgozásban. A zene belsejét, gondolatiságát, sajátos világát kell „tudni”, mely zenei kifejezést nyer.

Az összefüggéseket kell elemezni, nem az adott pillanatot önmagában, csak a másikkal való összefüggésében, arányokat és hangulati kontrasztokat figyelembe véve. És nem csak azt kell érteni, miért piano valami, hanem azt is, miért áll előtte mezzoforte. Ez a színpadi munkának és a zenei elemzésnek is közös eleme. *„A pillanat pszichológia, a folyamat soha nem lehet az. Az kompozíció”* – írja Ruszt József.³⁶

Kurtág György mondja egy interjúban: *„A tanításban ez most egy formulává is vált; ezt a decrescendót csak akkor érdemelted meg, ha sikerül odáig vinni a dolgot, hogy nem lehet tovább fokozni azt a crescendot. Vagy: azt a sforzato meg kell érdemelned. Ha ingyen kapod, és csak attól sforzato, hogy odavágsz egyet, akkor az nem az. Hogy behalsz vagy nem halsz bele- ez van a megérdemlés mögött.”*³⁷

³⁵ Barenboim, Daniel: In the beginning was sound- rádió előadássorozat
forrás://www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lectures.shtml

³⁶ Ruszt József: Színészdramaturgia és színészmesterség, Népművelési Propaganda Kiadó Bp. 1969. 112.o.

³⁷ „Az okossággal semmire sem megyek” Varga Bálint András beszélgetése Kurtág Györggyel, Muzsika, 2006. február, 13.o.

A legfontosabb: mindig kell, hogy legyen az énekesnek célja. Másképp nem léphet színpadra. A zenéből ki kell bontania, MIÉRT JÖTT A SZÍNPADRA, MIT AKAR A PARTNEREITŐL, MI A SZÁNDÉKA, MI ÁLL AZ ÚJÁBAN, HONNAN JÖN ÉS HOVA MEGY. Hiszen azért lép színpadra, hogy cselekedjék. Cselekvés nélkül nincs helye a deszkákon. „A színésznek nem a szerepe széttagolt részeit színező érzelmeket, hangulatokat kell megragadnia, hanem ezeknek az érzelmeknek és hangulatoknak akarati lényegét. Más szavakkal: a darab kis részein dolgozva kell megkérdeznie önmagától, mit akar elérni, mire törekszik a dráma szereplőjeként és az adott pillanatban milyen részfeladatot tűz maga elé. S e kérdésre adott válasznak nem szabad főnév formájában elhangoznia, hanem mindig ige formájában: meg akarom hódítani ezt a nőt, be akarok hatolni a házába... stb. „³⁸ A zene akarati tényezőjét kell tehát kibontania.

Már a szerepelemzés során is az első legyen a fő gondolat /főfeladat/ tisztázása. Tisztázni kell, KINEK énekel, MIÉRT énekel, MIRŐL énekel. MILYEN ÁLLAPOTBAN VAN (ezt nem kell eljátszani, csupán felfejteni), MIÉRT van ebben az állapotban, és mit tesz, hogy ne ebben az állapotban legyen, mi a viszonya saját állapotához, ez milyen cselekvésekre serkenti. A zenét **cselekvésekben** kell megfogalmazni. A zene atmoszféra- meghatározó ereje nemcsak a nézőre, hanem a színészre is hat, kényszeríti, hogy összhangba hozza vele a játékát. De fontos, hogy az atmoszférát „akarati” tényezőnek kezeljük, dinamikát és erőt nyerjünk belőle a színészi munka során, máskülönben „állapot”- színjátszást nyerünk. Ugyan az állapot fontos a színpadon, az csupán létrejöhet, de nem játszható. Ráadásul állandóan változik, és operában, ahol egy - egy érzés a reális időnél sokkal tovább tart, az „állapot” játéka végzetes passzivitást eredményezhet.

Az is veszélyes, ha az énekes-színész azt hiszi, a zene úgyis kifejez mindent, mert ilyenkor ellustul a lelke, a zene beszél helyette és nem ő beszél a zenén keresztül. Gondolkodni kell -és

³⁸ Sztanyiszlavszkij: A színész és a rendező munkája (In: Az ism.... 30.o.)

a gondolkodást nem lehet eljátszani, a színész vagy gondolkodik, vagy nem. Ha a gondolkozás következetes, akkor az akaratilag tiszták, ez pedig magával hozza az igazságot.

„Ha a cselekvésben a színészt nem a gondolkodás alapvető logikája, a feltevések és ítéletek következetes koncentrációja vezeti- a szándékok és tendenciák nem fejlődhetnek világos akaratilag törekvésekké. Ha viszont az akaratilag törekvések nem tiszták és világosak, a színészi játék pszichológiai árnyaltsága, a motívumok egysége és ellentéte öncélúvá és ellenőrizhetetlenné válik; a színész önmagának játszik, tehát önmagát figyeli és ellenőrzi és élvezi, így elveszíti kapcsolatát a szituációval. De mert a szöveg írva van, a színész nem tehet mást, mint amit a szöveg és a cselekmény előír- játéka értelmetlenül eltorzul, kapcsolatai rapszodikussá válnak.”³⁹ Ez zenés színházban még igazabb, mint a prózában, hiszen itt a zene vezeti a színészt kíméletlenül tovább. És észre sem veszi, hogy lemarad, lohol maga után, és nem játszik el semmit, csak általánosan jelez. Megpróbálja behozni az elmaradást, hiába. A zene kegyetlenül hajszolja tovább, az alakítás eltűnik.

Az elemzés során fel kell osztani a szerepet „től-ig” tartó egységekre, érzelmileg és gondolatilag. Meddig tart egy-egy érzés a zenében, mikor kezdődik valami új. A történet elmesélésének elsődlegességét mindvégig figyelembe kell venni a munka során. Ebből a nézőpontból kell végigelemezni a művet, eldönteni, mi a lényeges és lényegtelen a történet szempontjából.

A helyes szerepelemzéshez zeneileg tisztázni kell:

1. hol vannak a zenei váltások
2. hol vannak ívek
3. hol változik a hangulat, a tempó, az intenzitás
4. hol vannak fordulatok, felismerések
5. hol gyorsul fel, hol lassul le, hol áll ki a darab ideje

³⁹ Ruszt József: Színészdramaturgia és színészmesterség, Népművelési Propaganda Kiadó, Bp., 1969., 124.o.

Miután ezeket az énekes megtalálta, rögtön tisztáznia kell a „miért”-eket. A fenti szempontok segítenek abban, hogy a zenét tényként kezeljük, egy történet, egy cselekmény elmesélésének, benne megtaláljuk az összes szükséges információt, és dekódoljuk őket a magunk számára.

Így létrejön egyfajta vázlat a darabról, melyet sorvezetőként használhatunk, és mindig elővehetünk, ha a sokféle figyelni való vagy éppen a zene eltérít minket. Fontos egy kristálytisztá vázlat, akár „iskolás” szerkezeti felépítés, mivel az opera érzelmileg teljesen összezavar mindent: a zene olyan belső káoszt bír okozni nem kellően lerakott alapok nélkül, hogy az énekes csak a nagy általános züfecelésben talál kiutat belőle. Egy érzelmi/gondolati térkép azonban mindig visszazökkentheti az igazán fontos dolgok, kérdések közé.

Az elemzés után a **képpé alakítás** a másik legfontosabb „trükk”. A zene képeket hoz létre az agyban. A képzeletbeli képeket pedig könnyebben lehet személyessé tenni. A vizuális kép kézzelfoghatóbb, mint az auditív érzet, jobban ellazítja az énekest, mert tudatosítja a bizonytalan, homályos érzeteket képek, szimbólumok, hasonlatok révén. (Hiszen a zenét és a képet ugyanaz az agyfélteke dolgozza fel, míg a szöveget a másik.) De ez alapvetően igaz: a gondolat sem létezik kép nélkül, az emlékek, az „érzelmi emlékezet” sem. A belső képekkel megtestesítjük a zenét, kapcsolat jön létre a képzet és a test között. Sztanyiszlavszkij is arra hívta fel a figyelmet, hogy képeket kell énekelni, nem hangokat.⁴⁰ És mivel a zene folyamatos, ezek a belső képek is folyamatot alkotnak: létrejön egyfajta belső film. Az énekesnek világosan kell látnia, mit énekel, és nem csupán a nyelvben, hanem a képzeletében is legyen világos a dikció.⁴¹

⁴⁰ Sztanyiszlavszkij: A színész munkája, Gondolat, Budapest, 1988.

⁴¹ Krisztyi: Sztanyiszlavszkij az operában, Zeneműkiadó, Bp., 1955.

Ez ugyanígy van prózában is: „A szöveg csak akkor válik beszéddé, ha a szavak mögött látjuk is mindazt, amit mondunk, ha a szöveg a magunk számára is érzékletes emlékképeket és képzeleti képsorokat indít meg. Gondolatmenet nincs akarati törekvés és érzékletes belső látás nélkül.”⁴²

A zenéhez szorosan kapcsolódik ez a kép/film-szerűség, folyamatos képzeteket ad a zenésznek, énekesnek. Ez merőben szubjektív: mindenki más filmet él át. A színész a „saját filmjét tudja leforgatni”, ezzel személyessé és konkrétá tenni a zenét. Ami, ugye, számára kottafajekként vizualizálódik mindaddig, míg képpé nem alakul.

Az álmok hídján mentem át... főpróbáin Eötvös Péter foglalkozott a zenészekkel: a próbák alatt egyetlenegy zenei szakszó sem hangzott el, Eötvös képekkel, érzetekkel magyarázta zenéjének előadását. („Ezt úgy játszd le, mintha fent állnál a Gellérthegyen és lassan szétnézel a másik parton....”) Az összpróbára teljesen átalakult a zenekari hangzás, életre kelt. Épp ezért TILOS zenei műszavak alapján tanulni (miképp tilos ezekkel instruálni az énekest) ezek ugyanis lebénítják az érzelmeket, és pusztán technikai oldalra teszik a hangsúlyt.

A színpad és a zene közti összekötőkapocs, mely mindent össze tud hangolni egy egységgé: a **ritmus**. Nem a dallam, mint azt sokan gondolják. A dallam és a harmónia az érzelmi „részleg”, a ritmus a cselekvés. A ritmus aktivitásra serkent „A ritmust sohasem pusztán észleljük, mindig produkáljuk”.⁴³ Magatartást is meghatároz, stílust ad a figurának, beindítja az alkotómunkát, segít a karakterformálásban, a színpadi átélésben, a mozgásban: a színpadi lét egyik alapja. A színpadi előadás hatása ritmuskérdés a prózai színházban is. Ismert, hogy adott tartalom adott tempót tesz szükségessé, és ha nem abban a tempóban játsszák el, akkor szétesik a jelenet. A próbák során a prózai színházban ki kell alakítani a megfelelő ritmust, mely egyszer csak „beáll”.

⁴² Ruszt József: Színészdramaturgia és színészmesterség, Népművelési Propaganda Kiadó, Bp., 1969. 96.o.

⁴³ Vitányi Iván- Sági Mária: Kreativitás és Zene Akadémiai Kiadó, 2003, 226.o.

Operában a fő feladat az adott ritmus igazolása, hitelesítése. A ritmus meghatározottsága azonban nem gátolja a színészi munkát.

„A zene alapján értettem meg, hogy kizárólag csak ritmussal lehet közvetlenül, egyenes úton hatni az érzésekre” – írja Sztanyiszlavszkij.⁴⁴ A tempó és a ritmus intuitíven sugallhatja a megfelelő érzületet: élményeket ébreszt. Az élményeknek is van ritmusa. (*„...igazi könnynek csak a ritmus által erednek”* –mondja Barrault⁴⁵) A ritmus az élmények felidézéséhez talajt teremt, melyből könnyen újjáéled a szerep estéről estére. Mejerhold szerint a színészetet nem a mimézis felől, hanem a *„mindenható ritmus”* felől érdemes közelíteni.⁴⁶ Mint írja, minden szerepnek külön ritmusa van, sőt, egy szerepen belül is változik a ritmus. Ez az operában természetes, állandóan változik a tempó, a színésznek nyitottnak kell lennie ezekre a **„perspektívaváltásokra”** is.

Az énekesnek tehát alapvető, hogy a ritmus- és ne a dallam- felől közelítse meg a szerepet. Sokszor tapasztaljuk a ritmusbeli slendriánságot, pedig – mint látjuk – a ritmus segíthet hozzá az élő, eleven előadáshoz. A ritmus hordozza az értelmezést is, ezért van az, hogy sokszor a hagyomány, az *„Ezt így szokták énekelni”,* a kottába ceruzával beírt változtatások, koronák, átkötések teljesen megsemmisítik a zene eredeti mondanivalóját. A historikus előadói stílus erre figyelt fel: Harnoncourt több helyen hangsúlyozza, hogy például Mozartnál a tempók és a dinamikai váltások hordozzák a lényeget- szemben azzal a nézettel, hogy a harmoniai viszonyok.

Láttuk tehát, hogy a zene megnyitásához **az intellektuális elemzés, a cselekményként való szemlélet, a képpé alakítás és a ritmus** segít hozzá. Ha az énekes megtalálja e kulcsokat a zenében, ha zeneileg tisztán elemezve van számára a darab és a szerep, elkezdheti az énekszólam tanulását. Itt fontos a sorrend!

⁴⁴ Sztanyiszlavszkij: A színész munkája, Gondolat, Budapest, 1988.

⁴⁵ Barrault: Egy színházi ember naplója (Színháztudományi Intézet Budapest, 1964)

⁴⁶ Mejerhold műhelye (Gondolat, Budapest, 1981.)

Általában mindez fordítva történik. Pedig a teljes darab ismerete nélkül nem tud kiigazodni a szerepén, mivel az operai szerep nem egy vonalú, egyenletes.

3.5. A zenei folyamat

Az opera zenéje folyamatos, de a szerep zenéje nem az. Márpedig a színpadon az énekesnek folyamatra van szüksége. Az énekesek csak akkor érzik a jelenlétet, ha énekelnek. Miképpen a táncosok is rögtön civillé válnak, ha „csak figyelniük” kell. Amikor megszólal a másik, az már a másik zenéje, az énekes alól kicsúszik a talaj. Emlékszem egy Erkel Színház- beli Turandot előadásra, ahol a nagyjelenetben jelen lévő Liu nem a színpadot figyelte a három válasz elhangzásakor, hanem a nézőteret. Pedig az említett jelenet miatt fog meghalni! (Ez volt a rendező egyik nagy leleménye az előadásban.) Ám az operaénekesek hajlamosak azt hinni, ha nem énekelnek, úgysem figyel rájuk senki. Ha nem támogatja őket a zene, kiesnek a szerepből és csak akkor találhatnak vissza, ha újra énekelnek. Mégis van valami érthető ebben: hogyan lehet fenntartani a folyamatot (a zenét), míg a másik énekel? Ilyenkor esnek ki az énekesek szerepükből, pedig nekik tovább kell „költetniük” a saját zenéjüket, miközben odafigyelnek a másikra. Folyamatos pozícióváltásban kell létezni: beszélő és hallgató között. Persze, ez valójában álprobléma. Hiszen a gondolat az elsődleges, a zenének a gondolatból kell születnie. A gondolkodás pedig folyamat. Az énekes a számára „néma részeknél” is folyamatos gondolkodást kell, hogy fenntartsa, mely aztán zenében ölt testet, és csak a megszólalás némul el, míg a másik énekel, a folyamat nem szakad meg. Egy operai szerep tehát zenés és néma részekből áll. Ha az énekes a partnerre koncentrál, nem nehéz fenntartani a gondolkodási ívet. A zene állandóan perspektívát vált, egyik szereplőről a másikra fókuszál, a színésznek viszont úgy kell fenntartania a folyamatot, az idő begyorsulása, sűrűsödése vagy lelassulása ellenére, hogy mindvégig kiegyenlített legyen az alakítása. Ha tüzetesen megvizsgáljuk az operákat, láthatjuk, hogy az egyik partner

szólama mennyiben befolyásolja a másik szólamát. (Elég csak a Figaro házassága I. felvonására gondolni: Basilio és a Gróf párbeszédére a 7. B-dúr tercett-ben. Csodálatos, ahogy az egyik zenei megszólalás átformálja a másik megszólalását. A zenében ott van a kapcsolat, csak figyelni kell rá.)

Nem jó megoldás a folyamat fenntartására az, ha a színész „néma dialógussal” tölti ki a nem énekelt részeket. Sokszor látunk ilyet operaszínpadon: „beszélgetnek”, majd elkezdenek énekelni. Ez dilettantizmus. Az operában NINCS BESZÉD, az egyetlen megnyilatkozási mód az ének. Ilyen probléma a nevetés/sírás is. Az énekes énekel, majd prózai mód nevetni, sírni kezd a csöndben. Ezért szokták „operai sírássá” stilizálni, de ez nevetségességbe fullad. Éneken kívül nem szabad más hangot kiadni, ha fenn akarjuk tartani az illúziót. Mégha be is van írva a kottába a nevetés/sírás, azt inkább lelki pozíciónak tekinteni, mint effektnek.

Külön kell szólni az opera comique illetve Singspiel- típusú darabokról: itt a színészi jelentlét ugyanúgy megtörik a prózai részek és az énekelt részek között. Az énekes ugyanis, mint mondtuk, zene nélkül nem érzi biztonságban magát, ezért gyakran félősen elhebegi a prózai részt. Nincs jelen. Eltekintve most a beszéd és az ének közti technikai különbségektől, a folyamatos, azonos intenzitású színészi jelenlét, a gondolkodás folyamatossága, mint alapkövetelmény sok tekintetben megoldja a hasonló darabok előadási problémáit. Ez a próza úgysem „realista”, viszont nem lehet patetikusán előblögetni sem. Ha az intenzitás nem törik meg a zeneszámok után, könnyen megelhet az optimális egyensúly a próza valóságtartalma és teatralitása között.

4. A színészi játék specifikumai operában

Minden színész menekül. Ez természetes pszichológiai reakció, hiszen „mássá” kell válnia. A jelmez, a partnerek, a darab, ezer kibúvó, amelyekkel a színész „időt kér” az alak megalkotásához. Operában az éneklés ilyen, és ez akár a bemutatóig, sőt, utána is megadhatja a kellő indokot: remek kibúvó. Az operai színészek egyik fő problémája annak legyőzése, hogy felmentse magát: „Hogyan játsszak, mikor énekelnem kell?”

A következőkben néhány alapvető „módszertani” javaslat következik ahhoz, hogy a szerepmegközelítés ideális legyen.

Nehéz hinni egy olyan világban, ahol egy zenekar játszik, karmester vezényel és mindenki énekel. Pedig az énekesnek hinnie kell abban, hogy ami a színpadon történik, az valóság, csak éppen annak másik szintje, mely ilyen eszközökkel jelenik meg. Mint minden színésznek, neki is el kell fogadnia a színpad körülményeit valóságnak. De, mint Sztanyiszlavszkij írja: *„Ez nem azt jelenti, hogy a színész a színpadon hallucinációkba essék, hogy játék közben elveszítse realitás érzékét, nem azt jelenti, hogy valódi fának fogadja el a festett díszleteket. Sőt, épp ellenkezőleg, tudata egy részének mindig kívül kell állnia a darabon, ellenőrként kell figyelnie mindent, amit a színész szerepében érez és végrehajt. Nem felejtí el, hogy a díszlet, a kellék nem egyéb, mint díszlet és kellék, de ennek nincs jelentősége. Mintegy ezt mondja magában: 'Tudom, hogy minden, ami engem itt a színpadon körülvesz, durva hamisítvány, hazugság. De mi lenne, ha ez mind igaz lenne, akkor hogyan reagálnék egy ilyen jelenségre, mit tennék?'...És attól a pillanattól kezdve, hogy a színész lelkében megjelenik ez a 'mi lenne, ha', a reális világ elveszíti számára érdekességét, és a színész átlép egy más, képzelőereje által teremtetett dimenzióba.”⁴⁷*

Ez a „mágikus mintha” a színjátszás egyik alapja, s operában is a lényegét érinti. És ebből a szempontból nem érdekes, hogy

⁴⁷ Sztanyiszlavszkij: A színész és a rendező művészete (In: Az ismeretlen...)

énekelnek. Mert „mi lenne ha” énekelne mindenki. Ha az énekes elhiszi a színpadi történetet, ez a hit a nézőtérre is átragad és a néző nem az énekest kezdi látni, hanem magát a darabot. Persze, az operaszínpadon nehéz a hit és a hitelesség ilyen elérése. Ha azonban az operaénekes felhasználja a színpadon kínálkozó segítségeket, nagy valószínűséggel el tudja érni a hitelesség szintjét. Az első és legfontosabb segítség: a partner.

4.1. A magány megszüntetése

Az opera előadási problémái közül a színészi magány a legsúlyosabb probléma. A színház közösségi műfaj, ám az operában magányos emberek folytatnak látszatdialogust egymással, és nem egymásból dolgoznak. Ez, mint láttuk, egyrészt a hagyományokból, másrészt az operai felkészülés sajátosságaiból, harmadrészt az operai üzemből ered.

A magány kiküszöbölésére minden eszközt meg kell ragadni. Ha a színész egyedül érzi magát a színpadon, akkor valamit nem jól csinál. Mint a prózai színésznek, úgy neki is folyamatosan kapcsolatokban kell létezni, mindennel kapcsolatba kell kerülni.

Fontos a FIGYELEM irányítása: mindig valamilyen tárgyra kell irányulnia és ez nem lehet az éneklés. A színésznek keresnie kell egy tárgyat: ez lehet konkrét vagy akár képzeletbeli, lehet a partner, egy kellék, vagy akár a zenében elhangó gondolat. A tárgy és a tárgyra való koncentráció a színészi munka alapja, a tárgy von be a játékba, ösztönös cselekedetet vált ki.

A legfontosabb ezek közül természetesen **a partnerekkel** való kapcsolat. Az alapviszony ÉN ÉS VALAKI MÁS, ezt nem lehet elégszer hangsúlyozni: a lényeg, hogy mit vált ki a színészből a többi szereplő, mit ébreszt fel. Ez egy másik emberi lény jelenlétét is feltételezi. Michael Csehov ír a „sugárzás”-ról, mely egyszerre jelent adást, kibocsátást és befogadást. *„Testemen keresztül képes vagyok átadni lényem belső energiáját”* – írja –

„A színésznek ki kell fejlesztenie magában a többiek kreatív impulzusa iránti érzékenységet- az együttes az adás és elfogadás állandó folyamatában él”⁴⁸ A partnerrel való kapcsolat nagy segítség, kapaszkodni kell bele. Az énekest gyakran „zavarja a partner”, nem tud belenézni a szemébe, nem tud kapcsolatot teremteni vele. Míg prózában a színészek nagyon függenek egymástól, operában néha teljesen figyelmen kívül is hagyják egymást. És az a furcsaság lép fel, hogy a kapcsolatot valójában senki sem hiányolja: hiszen a zene virtuális kapcsolatba hoz mindenkit. De a színház valós kapcsolaton alapul. A magányosság ugyanakkor valamiféle kóros magamutogatás-kényszerrel jár együtt. Ezt az első perctől irtsa magában minden énekes. Színházellenes magatartás, mellyel a színész észrevétlenül önmagát is legátolja. A „partner” fogalma ugyanakkor operában kettős: hiszen a partner egyrészt az előadó, aki testi valójában megjelenik, másrészt a zene, ami az „övé”. Ez a kettő ugyanaz (ideális esetben). S ebben a kettős figyelemben kell vele kapcsolatba lépni: tetileg és zeneileg. Viszonyulni kell mindkettőhöz, egyszerre, egymást kiegészítve-átfedve. A zenei viszony még csak-csak gyakoribb, az ehhez szorosan kapcsolódó testi kontaktus azonban általában leválik róla, mintha idegen elem lenne. Az énekesek a karmestert (a monitort) lesik, a partnert nem. A szemkontaktus, ami prózában a kapcsolat alapja, ismeretlen az énekeseknek, mert még a hangjuk is máshová megy, ha ránéznek a partnerre és nem látják a karmestert sem. Zavarba jönnek egymástól. Vagy inkább nem mernek bízni egymásban, pedig ez pontosan olyan, mint a közlekedésben: feltételeznem kell, hogy a másik autóvezető megbízható, különben nem tudok elindulni! A partnerrel való munkát úgy kell tekinteni, mint segítséget a kifejezéshez, és nem úgy, mint ami gátolja az éneklést.

Folyamatosan „venni” kell a tőlük érkező impulzusokat, a partnerre szinte jobban kell figyelni, mint saját magunkra. Az énekesnek el kell felejtetnie a magára figyelést: azaz nem azt kell érzékelnie, amit ő mond, hanem amit neki mondanak. A végszót provokatívnak kell éreznie. Ez azért nehéz, mert az énekes zenei

⁴⁸ Mihail Csehov: A színészhez, Polgár, Bp., 1997, 32.o.

végyszavakban gondolkozik, a végszót a zene illetve a karmester adja, nem a partner. A színpadon „meghallani a másikat” prózában is elég nehéz, és sok gyakorlat és folyamatos odafigyelés árán sajátítható csak el. Énekesek esetében a kérdés még bonyolultabb: mivel a szereptanulás során a megtanulja a választ az el nem hangzó kérdésre, így a kérdés ideje alatt később is csupán saját belépésére koncentrál. Meg kell tanulnia „elfelejteni” mindent, hogy mi következik a szövegben, és ha a szerep logikája pontról-pontra tisztázott, sikerülni fog e mentén haladva mindig csak az adott pillanatban léteznie, mintegy automatikusan csak abban a pillanatban, „spontán” reagálnia, miként prózai színpadon is. Itt azonban fellép a nehézség, hogy a zene akkor is tovább megy, ha az előadó még egyáltalán nem tart lelkiileg a reakciónál. Ezért kell nagyon „észnél lenni”.

A **karmesterrel** nem színházi értelemben van kapcsolata az énekesnek, csupán technikailag. Ha Diderot színészparadoxonából indulunk ki, egyáltalán nem lehetetlen ihletett alakítás úgy, hogy közben másra is figyel a színpadi színész. Ehhez azonban zenei biztonság kell: a görcsös énekes a karmesterbe kapaszkodik, mindig őt figyeli rémülten. Ha „benne van” a szerepben, szinte észre sem veszi (tudatosan) a karmestert, mégis mindig együtt vannak.

Ez az énekes számára is megoldhatóvá teszi a problémát: a „kivülálló” pozícióban figyelheti a karmestert, de valójában nem is tudatosul, hogy rá figyel, ha belül van a szituáción. A figyelem is olyan, mint a gondolkodás: vagy van valós figyelem, vagy nincs, de eljátszani nem lehet. Koncentrációval elérhető, hogy a zene-partner-karmester hármas eggyé váljon: határozott viszonyulás kell ehhez a hármashoz, ahhoz, amit a zene és a szöveg a partneren keresztül mond neki.

Ahhoz, hogy az operaelőadás ne csupán egy kép legyen, melybe beáll az énekes (mint a barokk színházban), alapvető fontosságú a **környezettel** (díszlettel, jelmezekkel, kellékekkel) való kapcsolat is. A színészi nyitottság, a színpadi világban való

feloldódás segédeszközei az érzékek. Az énekesek gyakran azért „zombik”, mert nem tudják vagy nem merik használni az érzékeiket. Charles Dullin fejti ki az érzékszervek fontosságát a színészi munkában.⁴⁹ Hogy a színész nézzon és lásson, mielőtt leír, érezzen, mielőtt kifejez, figyeljen és halljon, mielőtt partnerének válaszol. A „mágikus mintha” állapotának eléréséhez ki kell nyitni és használni valamennyi érzékszervünket, felfedezni velük a színpadi világot. A látás, a hallás, a szaglás, a tapintás: („a külvilág hangja”) segítségével létrejön a kapcsolat a színpadi külvilággal, és ezt használni kell. Ha a színész megnyílik a világ felé, ha meri és tudja használni érzékszerveit, létrejön egy olyan fizikai lét, mely alkalmassá teszi őt a teljes alakításra. Másra nem is kell figyelnie.

A tárgyakat csak a színész tudja élettel telíteni, mint ahogy a ruhák is csak akkor élnek, ha valóban viselik őket, nem csupán rájuk aggatják. Hányszor látunk parókákat a színpadon, melyekről lerí, hogy paróka. Ha a színész egyben van a figurával, a ruhák, a maszk, a paróka mind sajátja lesz, és el sem tudjuk képzelni őt nélkülük. Ha a néző azon gondolkodik, milyen lenne az énekes adott szerepben paróka nélkül, akkor vagy az énekes rossz, vagy a jelmeztervező. A tárgyakkal, a jelmezzel, a tárgyi világgal való kapcsolat ugyancsak nagy segítség ahhoz, hogy elérjük a drámai éneklés, az előadás szintjét. Még egy nagy segítség van ehhez: maga a közönség.

Operában a színpad és a közönség viszonya alapjaiban más, mint a prózai színházban, hiszen felvállaltan jelen van a közönség. Nincs „negyedik fal”, még a kísértés sem létezik „felhúzására”.

A **közönséggel** igen élénk az énekesek kapcsolata, és ez abszurd helyzetekhez vezet: egy drámai ária utáni meghajlás, vagy – mint például a veronai aréna turista-előadásaiban – az ária megismétlése(!) is előfordul. Természetesen ezek szélsőségek, de mindig szem előtt kell tartania az előadónak, hogy számára **a szerepnek van viszonya a közönséggel és nem a szerepet játszó**

⁴⁹ Charles Dullin: A színészet titkairól, Színháztudományi Intézet, Bp., 1960.

énekesnek! (Az mindegy, hogy a néző miért nézi az előadást. Nézheti azért, mert XY énekel benne. De XY nem játszhat ebben a tudatban, ő mint szerep van jelen, nem mint XY a színpadon.) A nézőket úgy kell bevonni a játékba, hogy az énekes valós játszótársá tegye őket, és ez csak rajta múlik. Az életben az ember – bár nem vallja be – sokszor beszél fényképhez, tárgyakhoz, plüssállatokhoz. Az, hogy egy macihoz beszél, a macit életre kelti, partner lesz. Itt a lényeg: a nézőtér ilyen „bizalmas társ” akinek az énekes megvallja legbelsőbb titkait, úgy, hogy *nem vár visszajelzést* mert a macival a visszajelzést is mi játsszuk el. A nézőtér az énekes számára bizalmas barátja, a teddymaci. (Bármilyen bizarr is ez a hasonlat.)

A néző tehát játszótárs és nem viszonyítási pont. *„Ha a színésznek a néző lesz a viszonyítási pontja, mindig bizonyos fokig rosszabb lesz nála, másképp szólva el akarja magát adni”* – írja Grotowski.⁵⁰ Nem a közönségnek, hanem a közönség előtt, jelenlétében kell játszania. Az operában minden hallható a nézők számára. Ezt kell hitelesíteni. Az énekes nézőkhöz fordul, mint Shakespeare színházában. De a szerep! És nem az énekes fordul oda

„Shakespeare színháza és Mozart operái egyaránt a közönség direkt megszólításán alapulnak- a régi történetmesélő tradíció ez, mely lehetőséget ad a színésznek arra, hogy a közönségnek pontosan azt mondja el, amit érez és gondol. Hamlet nem magától érdeklődi meg, legyen-e vagy sem: kinyilvánítja a közönség felé. Ez nyilvános beszéd, mely elfogadást vagy elutasítást követel. Ugyanígy az opera alapja Monteverditől Wagnerig az, hogy egy szóló ária során a karakter feltárja érzéseit és megosztja gondolatait a nézőkkel. Az ária nem magán-motyogás: ez naturalista koncepció. Feltárás, és mindig igaz.” (P. Hall)⁵¹

Színpadon nem létezik magány, pedig például az áriákat ilyen pillanatoknak szokás tekinteni. A partnereknek szóló áriák jó

⁵⁰ Grotowski: Színház és rituálé, Kalligram, Bp., 1999.

⁵¹ Making an Exhibition of Myself - The Autobiography of Peter Hall, Sinclair-Stevenson, London, 1993.

esetben benne maradnak a dialógusban. Ezek alatt végig kontaktust kell tartani a színpadi hallgatóval, hiszen a hasonló áriák mindenképpen valamilyen céllal szólnak, valamit ki akarnak váltani a partnerből, valamit el akarnak érni nála. Valójában ezek is dialógusok, melyben az egyik fél némán vesz részt, de reakciói befolyásolják a beszélőt. A másik típusú áriák azok, melyeknél az énekes egyedül van a színpadon, mintegy a nézők felé tárja ki gondolatait. Ezek kilépések a történetből, egy másik dimenziójába engednek bepillantani. Egymásnak lehet, hogy hazudnak a szereplők, de ezekben a magán-áriákban soha. Fontos, hogy ezek az áriák sem belső monológok: ez nagyon félreviheti az alakítást. (Ráadásul az, hogy taps követi őket, teljesen civilisé változtathatja az énekest, nagy koncentráció szükséges, hogy taps esetén ne essen ki a történetből.) Egy nem-realista színházban vagyunk, egy olyan világban, ahol a szereplők kimondják a belső tartalmakat. Sokszor azt hiszik, a „befelé fordulás” egyenlő a magánnyal. Pedig még az emlékeink is mindig valaki mással kapcsolatosak! Színpadon nincs „magunkba szállás”. A szövegek minden darabban – az operában is – csak akkor nyernek jelentést, ha valakihez/ valamihez szólnak: partnerhez vagy a közönséghez. Ebben mindkét típusú ária közös. És valamilyen céllal kell, hogy megszólaljanak, akár a szereplőnek önmagával is lehet célja, de mindenképpen legyen valakivel valamilyen szándéka.

Ha más partner nincs, a **zene** mindig ott van: a zene is partner, vele is játszani kell. De nem a hangokkal! „Zenén” itt nem az elhangzó részt, hanem a zenében megfogalmazott tartalmat értjük. Az énekesnek egy zenei hanghoz, frázishoz nem lehet viszonya, csak annak tartalmához. Vannak áriák, ahol az énekes partnere tényleg a zene. (pl Mozartnál a Figaro házasságában a Grófnő No19-es C-dúr áriája ilyen, „magányában” a zenekarral folytat dialógust. Az én rendezésemben hirtelen a zenekar is szereplővé lépett elő, és az allegro részben a grófné mint „dívá” velük játszott: ez annak a képi megvalósítása volt, hogy immár kezébe veszi sorsát, és saját életének főszereplőjévé válik. És Mozartnál mivel a Grófné hallatlan magányra van kárhoztatva, partnere a zenekar: ez jelent meg képileg az előadásban.)

A zenét azonban ki kell mozdítani a „hallható” dimenzióból és térbe kell helyezni, ezt is mintegy „tárgyasítani” kell a színpadon. Ez a módszer is sokat segít abban, hogy kikapcsoljuk a „hallgatói” ént. Legyen a figyelemnek iránya, mindent be kell tenni irányba. Ez speciális színésztechnikai kérdés. Tanítványaimmal Gluck Armida című operáját próbáltuk. Egy igen nehéz bosszúáriánál az énekest az segítette meg, hogy javaslatomra a térben elképzelt egy kis piros labdát („a bosszút”), amint ide oda pattog, és szinte rajta kívülálló erő irányítja. Minden gondolat a tér más pontjáról jött (mert „odapattant” a labda) – ez a kis trükk segítette az énekest abban, hogy az „emberfeletti” barokk bosszút ábrázolni tudja.

4.2. A hagyomány és a sablonosság

*„Bizonyos ponton a művészi forma megfagyott. Csodálni kezdték, hogy ilyenné fagyott és azóta mély hódolattal adóznak az operabarátok e mesterkelt művészetnek. [...] Az opera apró részletkérdések fölötti óriási veszekedések lidércnyomása, amelyek mindig ugyanazon állítás körül forognak: minden maradjon a régiben. Az operában mindennek meg kellene változnia, de az operát sorompó védi a változástól.”*⁵²

Az operaelőadások speciális problémája a hagyomány kezelése. Ez egyik más színpadi műfajban sem ilyen jelentős probléma, operában folyamatosan a „hűség” és a „hagyomány” kérdése merül fel. Ez elzárja az utat a valós színpadi problémák megoldásától. Pedig a színház (közhely) az „itt és most” művészete, csak az adott pillanatban érvényes. Színházban a fő a jelenidejűség, nem múlt időben-és nem más nevében, hanem most és egyes szám első személyben kell létezni a színpadon. Ennek ellenére az előadási mód sokszor annyira hozzátapad egy-egy darabhoz (zeneileg és színpadilag), hogy már nem tudjuk, mi a darab és mi a hagyomány. A legnagyobb baj, hogy a nézők nagy része is ragaszkodik a

⁵² Peter Brook: Az üres tér, Európa, 1999.

hagyományhoz. Sztanyiszlavszkij felteszi a kérdést: lehet, hogy a nézők félnek az igazságtól az operaműfajban? ⁵³

Mi a „hűség”? Hogyan lehetünk „hűek”? Ha szó szerint vesszük, sehogyan sem, mert ahhoz akkori embernek kellene lennünk, és akkori embereknek kellene nézniük a művet. A „hűség” problémája butaság. Operában, ahol a sok száz éves tempó, hanglejtés rögzített, egy szemvillanás alatt létrejön a Brook-féle „holt” színház, szinte észrevétlenül; ebben a műfajban még fontosabb, hogy élővé tegyük az előadást. A kotta „rögzített múlt ideje”, a meghatározott tempó miatt rosszra csábít. Egy Mozart opera pszichologikus felépítése a mai lélektan számára is érdekes, de fontos, hogy mai szemszögből, mai emberek érzelmeiből és gondolataiból fogalmazzuk újra a darabot, ne valami vizionált előadási hagyomány felől. Az énekesnek *most* kell kitalálnia a szándékokat, melyek zenében megfogalmazódnak! A dalnak-zenének *most* kell létrejönnie, mintha sosem létezett volna. Az előadás fő célja: olyan elevenné kell tenni a hangokat, hogy a kotta egy hangja se legyen semmitmondó vagy erőtlen. Hogy megértsük a művet, ismerni kell a megírás korát, ez ad kulcsot a kezünkbe sok ponton, segítségével lehet lefordítani, „dekódolni” a mi rendszerünkre. Annak idején miért így, ezen a módon írta meg a zeneszerző a történetet, és ez mit jelenthet ma nekünk, miféle speciális világlátást. Ismerni kell a kor szokásait, gondolkodásmódját, filozófiáját és ezeket támpontnak lehet tekinteni, de nem átültetni, viselkedéssé, formává tenni, hiszen egy mai ember adja elő a művet mai emberek előtt. Épp ezért kell végérvényesen kitörölni az előadási hagyomány fogalmát minden előadó és néző agyából. „Tárgyszerű” interpretációja nincsen a műnek. Sokan felháborodnak, ha egykori „botrányoperák” friss megformálásban kerülnek színre. Az általam rendezett Figaro házassága Miskolcon például erősen megosztotta a nézőket. A diákok ujjongtak, az operabarátok kikérték maguknak, hogy a cselekmény az 1930-as évekbe került, hangsúlyos testiséggel és fasizálódó tömeggel. Ez a megoldás egyrészt közelebb hozta a problematikát, miközben elkerülte a direkt aktualizálást, és

⁵³ Sztanyiszlavszkij: Életem a művészetben, Gondolat, Bp., 1967.

stílust adott a színészi játéknak. A „naiv” operanézők ezért tudták sajátjukénak tekinteni, míg mások kikérték maguknak, mert nem egy „szép” Mozart-operát kaptak. Mostanában a Bartók-örökösök körüli botrányok hívják fel a figyelmet arra, hogy a „hagyomány”, a „tisztelet” félreértelmezéséből végül a műszínhazi ellaposodása, halála lesz. A *Kékszakállú herceg várának* lassan csak olyan előadásai kerülnek nézők elé, melyek hiányolnak minden egyéni koncepciót, gondolatot, jelleget.

„A hitelesség nem a múltról szól, hanem a jelenről, hogy az hogyan látja és építi fel a múltat és hogy milyen múltat akar, mert szüksége van egy bizonyos múltra.” (Said)⁵⁴

A hagyományra hivatkozni egyfajta alkotói- nézői lustaság. Brook úgy fogalmaz, hogy a hagyomány az, mikor az ihlet nem valóságos forrásból, hanem képzeletbeliből ered, például egy másik előadásból, ami ráadásul maga is egy másikat másol (ez más, mint pl. a No-ban, ahol a jelentés öröklődik át) Tudjuk, beismerve vagy sem, számos énekes hallgatja az általa énekelt szerepet. Mint ahogy a színészek is sokszor megnézik más alakításában ugyanazt az alakot. Ez nagyon káros, mert gátolja az alkotómunkát. A színész ilyenkor csak külső formát utánó, bizonyos színházi élmények mintáit. Mint Ruszt József írja: *„Aki a színpadon színpadi sémákat utánóz (...) az sohasem ábrázol, hanem viselkedik, s mindig arra gondol csak, hogy „ezt” vagy „azt” a színpadon hogyan szokták csinálni. Játékának elemeit nem a művészi megismerés élményanyaga, hanem színpadi élményei adják, s természetes, hogy az ilyen játékot az sem tudja igaznak elfogadni, aki „játssza”, hogyan fogadhatná el az, aki az igazság megszületését várja a színpadon- a néző. Az ilyen játék nagyon közel áll az önmutogatáshoz.”*⁵⁵

⁵⁴ Daniel Barenboim-Edward W. Said: Kánon és ellenpont (Európa, Budapest, 2004.)

⁵⁵ Ruszt József: Színészdramaturgia és színészmesterség, Népművelési Propaganda Iroda, Bp., 1969, 30.o.

Brook kategóriája szerint ez a tipikus „holt színház”, mely a hagyományt, mint eleven igazságot fogadja el: *„valahol valakik már rájöttek, hogyan kell színpadra állítani ezt a drámát”*.⁵⁶

Innen ered a stílus problémája: ahogy a stílust rögzíteni próbáljuk, elvesztünk. Operában gyakoriak a muzeális előadások is, pedig mint Brook írja: egy rendezés maximum 5 évig él, a meghatározott érzelmek kifejezését szolgáló magatartás gyorsírási jelei a gesztusok, a hanglejtés változik, az élet megy tovább. A Magyar Állami Operaházban még ma is megy Nádasdy Kálmán legendás Bohémélet rendezése. Azon túl, hogy Oláh Gusztáv díszletei ma mennyire ódonnak hatnak, az egész előadás siralmas: hiszen pont a színészekkel való munka nem örökíthető át. Az asszisztensek lemásolták az eredeti előadás külső jegyeit, de a színészvezetést nem lehet „másolni”, így megszűnt minden, ami élővé tehetné az előadást. Jobb lett volna, ha megmarad legendának, mert így egy rossz előadás, melynek külső formáján áttetszik valami, milyen lehetett ez annak idején, és még fájdalmasabb látni az eredményt. Ez egyébként minden repertoárelőadásra igaz: a sok szerepátvétel között elvesz a lényeg, s csak a külső formát veszik át a beugrók: a Magyar Állami Operaház szinte valamennyi egykor értékes előadása így megy tönkre akár egyetlen évad alatt.

Nagy baj, hogy sok racionális érv szól a hagyomány mellett. (A jegypénztárak és a közönségigény, mint alaptényező, most nem kerül szóba.) A hagyomány ugyanis sok segítséget ad mind a befogadónak, mind az előadónak. A nézőt felmenti a gondolkodás alól, így átadhatja magát a konvencionális műélvezetnek. Így lesz az opera fogyasztási cikk, konzumáru. Az előadót (és rendezőt, egyszóval az alkotókat) a munka alól menti fel, hiszen egyszerűbb előhúzni valami kész sablont, abból baj nem lehet, és sokkal könnyebb, mint megszülni, átgondolni valami eredetit. *„A konvenció igen kényelmes a színház sietős munkája során. Beszédesebb és alkalmazkodóképesebb, mint a szeszélyes és önfejű alkotó természet a maga sérthetetlen törvényeivel és meg-*

⁵⁶ Peter Brook: Az üres tér Európa, 1999, 14.o.

vesztegethetetlen igazságával. Az igazi érzés és az átélés nehézkes: időre van szüksége természetes kifejlődéséhez, nem tudja nyomon követni a művészi kívánságok minden szeszélyét. A színész türelmetlen. Minél előbb látni szeretné belső alkotásának eredményét. A konvenció szolgálatkész, röptében, szinte gépiesen ragad meg és jegyzőkönyvszerűen ismételi mindent, amit a színész odahaza, az előkészítő munka során alkotott.”⁵⁷ Az operai üzemmenet nem kedvez az élő szerepalkotásnak, hiszen gyakran egy-két próbatermi próba után kell beállni egy előadásba, s ilyenkor gyorsan kell produkálni valamit: az énekes a jól bevált, a biztonság illúzióját adó konvenciókhoz menekül. Ez, sajnos, még érthető is. A sablon, a konvenció alkalmazása megkönnyíti a színészi munkát, de nem hoz eredményt. Leegyszerűsödik a figura, a bonyolultság egy-egy sémára redukálódik, címkéződik az alak.

Ez a veszély azonban még az ideális felkészülés esetében sem múlik el teljesen. Az éneklés során túl hamar, szinte észrevétlenül jön az általánosság, hiszen a zene igen gyorsan érzelmi reakciót vált ki, emóciót ébreszt, és becsap – olyan, mintha már alakítás lenne, pedig az értelmezés még sehol sincs, de a zene érzelmet ad a szerep alá, akár akarjuk, akár nem. És ez ellustítja már szinte a próbák kezdetére az énekest, eszébe sem jut újra felfedezni a művet. Mert úgy érzi, ismeri. A szerep hamar „kész van” (már a betanulás során így érzik legalábbis) és elvész az egészséges kíváncsiság. Pedig: „A zene igazi természete ellen a legnagyobbat a gépiességgel lehet véteni. Ha lejátsszol 2 hangot, annak mondania kell valamit.” (Daniel Barenboim)⁵⁸

Mit tehet az előadó a „hagyomány” elhagyása érdekében, hiszen a „hagyomány” mint egy mikroszkopikus baktérium, észrevétlenül megfertőzheti alakítását? Csak nagyfokú belső igényességgel lehet legyőzni a kísértést: a színész/énekes mindig kételkedjen abban, ami gyorsan adódik, mindig próbálkozzon más megoldásokkal, zeneileg és kifejezésileg egyaránt. Sosem lehet „kész”, bármennyiszer is éneklő ugyanazt. A zenét és a szöveget szó

⁵⁷ Sztanyiszlavszkij: Az illusztrálás művészete (In: Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1960.) 76.o.

⁵⁸ Daniel Barenboim-Edward W. Said: Kánon és ellenpont (Európa, Budapest, 2004)

szerint kell venni. Úgy kell értelmezni, mintha még sosem játszották volna, újból és újból felfedezni, és elfelejteni, amit „tudunk” róla, írtak róla, hallottunk róla. Teljesen ismeretlen műként kell kezelni, hogy ne keverjük össze a mű megismerését a műről való felületes, általános tudással. A felfedezéshez idegenkedve és rácsodálkozva kell befogadni a művet, nyitottan minden újra.

Az általánosság a legismertebb operai hiba. Kiküszöbölése úgy lehetséges, ha minden konkrét. Az énekes ne a végcélt lássa, hanem az okokat, az utat. A betanulás során csak énektechnikai feldolgozás zajlik, de az énekes akaratlanul is színészkedik, miközben tanulja a szerepet, és mivel nincs átfogó, konkrét elképzelése, általánosságokban, közhelyekben fogalmaz, melyeket később, a próbák folyamán nagyon nehéz kiirtani. Ezért van sokszor, hogy az énekes csupán végrehajtja az instrukciót, külsődlegesen, hiszen belül egészen mást (a saját, nemritkán felületes és konvencionális, egyszóval inkább „sajátnak hitt” felfogását) gondolja a szerepről.

Az első találkozás a szereppel nagyon fontos minden színész számára: az operaénekesnél is az lenne, de gyakran megelőzi a szerep alapos ismeretét a szerepről-mások által alkotott kép. Hiszen sokszor áriát, részleteket énekelnek már tanulóként a darabból, még mielőtt megismernék azt. Az első rácsodálkozás élményének felvállalásához és az ebből való munkához természetesen bátorság kell. Nem jó, ha az énekes úgy áll hozzá egy szerephez, hogy „ki vagyok én, hogy elénekeljem”- és megnézi, meghallgatja a nagy „híresek” előadásában, amit ezután akarva-akaratlan le fog másolni, valami silány és személytelen másolatban. Vagy, ugyanebből az önbizalomhiányból kifolyólag azt gondolja, az elődeinél úgysem fogja jobban tudni, hogyan kell eljátszani a szerepet, hát belekapaszkodik a szokásba, és gyáva, unalmas, sablonos mintákból rakja össze a szerepét. Hinnie kell abban, hogy éppen az egyedisége miatt lehet érdekes az általa játszott alak, aki nélküle nem is létezik. Hinnie kell, hogy az operai figura nem valami magasabbrendű és megkérdőjelezhetetlen

létező, melyet valahová maga fölé kell elképzelnie. A néző arra a figurára kíváncsi, amelyet ő kelt életre. Most, itt, ezen a színpadon.

„A nagy művek olyanok, mint a medencébe gyűjtött hegyi források. Tetejükön zöld réteg alakul ki, amelyben mindenféle élősdí nyüzsög, de ez alatt mindig vannak kis hasadékok, amelyeken át utat tör a tiszta víz és itt teljes frissességében meríthetünk belőle” (Charles Dullin)⁵⁹

Az egyik vizsgán egy kínai énekes lány a „Nincs kegyelem” című Karády - sanzont énekelte. Míg a többiek a tanulás során „feelinget” is hoztak magukkal, azt a tudást, ami rárakódott a dalra, a lány egyszerűen értelmezte a dalt, úgy, hogy nem tudott a háttéréről semmit, sőt, mivel számára alig ismert nyelven volt, szóról szóra haladva tanulta meg. Amikor először énekelte, hihetetlen drámai hatása volt a konkrétumoknak. Ott állt ez a kishűvésű lány, és semmi felesleges dolgot nem csinált: előadta szóról szóra ami le van írva. Őszinte volt és egyszerű. Ez a lényeg. Ez éppígy van a prózai színházban a klasszikus művek előadásával. A színészt elviszi a stílus, és nem csodálkozik rá, milyen eleven, élő alakokkal van dolga egy-egy klasszikus verses drámában. Vagy ha a munka során még rá is csodálkozik, az előadás elkészülte idejére elfelejti mindezt és „klasszikusan” játszik. Tehát nem csak az első élmény, hanem annak rögzítése és frissen tartása is fontos. És félni kell: az énekesnek paranoiásan figyelnie kell az általánosság és a sablonosság tüneteit magán. És azonnal cselekedni, ha a legkisebb jelet is észreveszi, hogy alakítása ebbe az irányba tart.

„Mikor először látunk egy kottát, és még nem tudjuk, nem is értjük, csak zsigeri reakcióink vannak. Az első reakció zsigeri, ösztönös. Mindegy, mennyire tehetséges valaki, a világ legtehetségesebb embere sem tudná a kottát analizálni első látásra. Aztán elemezzük a zenét, dolgozunk vele, gondolkozunk róla, kifordítjuk- befordítjuk, és már sokkal több tudással

⁵⁹ Charles Dullin: A színészet titkairól, Színháztudományi Intézet Bp, 1960

rendelkezőnk róla, mint a legelején. És a színpadon észrevesszük, hogy elvesztettük a frissességet. Elvesztettük a zsigeri reakciót teljesen, és csak gondolkodunk.... De ha így játszunk, az nem művészet. El kell érünk valamiféle tudatos naivitást, mely improvizációra készítet minket, mely arra készítet, hogy úgy játsszunk minden percben, mintha a pillanat hatása alatt lennénk csupán.”⁶⁰

A rutin nagy ellenség: „A zene fő ellensége a rutin, nem a professzionalizmus hiánya. A professzionalizmus hiánya nem jó, de a rutin a főellenség. Ez azt jelenti, hogy bebiztosítod magad, nem ejtesz hibákat, és pontosan ugyanúgy játszol, hogy ne hogy hibát kövess el.”⁶¹ Pedig - és ez igen fontos - épp ez a nyitottság, bizonytalanság, a pillanat hatása alatt való játék tud újdonságot, frissességet, életet vinni az alakításba.

Az opera nem lehet szépelgő, sznob színházi forma, nem lehet múzeum vagy múltidéző szeánsz. Ez a színház alaptörvénye, s talán épp ezt felejtik el legtöbbször az opera művelői.

„Tisztelni” úgy lehet a műveket, ha életre keltjük őket. Minden más tisztelet hamis spekuláció. A hagyomány félreértéséből adódik az előadások hamissága, a szenvedélyek és figurák illusztrálása, és a mechanikusság. Ezeket elkerülni a legfőbb feladat.

⁶⁰ Barenboim, Daniel: In the beginning was sound- rádió előadássorozat
forrás://www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lectures.shtml

⁶¹ Barenboim, Daniel: In the beginning was sound- rádió előadássorozat
forrás://www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lectures.shtml

5. Az operai szerepen való munka

Az opera előadáscentrikus műfaj, pedig a színház a próbák minősége és fontossága határozza meg. Operában –ahol néha egy lejáráópróbával áll be egy főszereplő– a próba sajnos, nem kap akkora súlyt (-hazánkban, mert más, haladóbb operakultúrájú országokban ez természetesen nem így van). Az alábbiakban az „ideális” próbaidőszakról beszélek.

5.1. A próbák célja

A próbaidőszak alatt megszületik egy folyamat, melyben minden a helyére kerül. Tisztázódik a rész és az egész viszonya, de úgy, hogy a részben mindig jelen legyen az egész is. Ez a viszonyrendszer a legfontosabb, operában azonban vagy az elnagyolás (az egész dominál a rész fölött), vagy a túlrészletezés (a rész dominál az egész fölött) a jellemző. Mindkettő ellene van a drámai folyamatnak, ezt a nagyon kényes egyensúlyt meg kell találnia az énekes-színésznek, különben (és ezt lenne fontos megérteni) súlya, plasztikussága, kifejezési képessége csorbul meg.

Az énekesnek úgy kell tudni a darabot a próbák kezdetére, hogy a sajátjának érezze, elválaszthatatlannak. Pontos zenei tolmácsolás szükséges, ha ez megvan, akkor színészileg is fel fog szabadulni. *„A kifejező erő akkor kezdődik, amikor az énekes már nem gondol a hangra, hanem a cselekményre, hangjával csak végrehajtja a feladatot.”* (Sztanyiszlavszkij)⁶² Ez alapkövetelmény, ugyanakkor veszélyeket is rejt. Sztanyiszlavszkij a prózai színészeknek megtiltotta, hogy előre tanuljanak, nehogy előre megöljék az ösztönöket azzal, hogy megtanulják magukat a szavakat, míg nincs mögöttük érzelem. Van azonban olyan rendező, aki szereti, ha előre tanulnak a prózai színházban is, mivel akkor nem vesztegetik a színészek idejüket arra, hogy a próbán

⁶² Sztanyiszlavszkij: A színész munkája Gondolat Budapest, 1988.

szerencsétlenkednek a szöveggel, nem emlékezni próbálnak: mert ez ugyanúgy lebénít. Szerintük ugyanis olyankor alkotómunka helyett csak szövegmemorizálás zajlik. Ez utóbbi módszerhez azonban a színész részéről nagy instrukcióérzékenység, felszabadultság és könnyedség szükséges. És a nehézség éppen ez: ezek a tulajdonságok nem fejleszthetők ki túl könnyen az énekeseknél. Pedig a játékosztónnek a kötött partitúra mellett is elevennek kell maradnia, sőt, éppen ez a kötöttség kell, hogy felszabadítsa az ösztönt. Ne feledjük: egy éneklő ember nagyon kiszolgáltatott. Érthető, ha elsősorban a hangjára figyel: épp ezt a görcsös odafigyelést kell elfelednie.

A betanulás során a szerepet tárgyyszerűen kell kezelni, és a próbák során kidolgozni, mélyíteni: a próba nem „szerepfelmondásra” való, hanem **újból fel kell fedezni** a zenét és a jelenetet. A betanulás olyan alap, mely után az énekesnek kíváncsian és nyitottan kell a közös munka felé fordulnia.

A szerep újrafelfedezéséhez egy színészi „trükk” segít hozzá, mely nagyon egyszerű: mint Brecht írja, **kerülni kell a gördülékeny alakítást!**⁶³ Ez annyit jelet a színész számára, hogy mindig *valamivel szemben* kell éppen azt cselekedni, amit tesz. Mindig több alternatíva közül választja ki az ember, bizonyos okokból, éppen azt az egy cselekedetet, amit végrehajt. A lényeg ez: miért éppen azt, mikor cselekedhetne másképpen is. Nem szabad egyértelműnek venni az operai hős cselekedeteit, alternatív választásokként kell kezelni, nem szükségszerűségként. Rá kell csodálkozni minden pillanatra. „a törvényszerűségek csak úgy állapíthatók meg, ha a természetes folyamatokat úgyszólván álmélkodva észleljük, vagyis meg kell szüntetnünk 'magátólértendőségüket', hogy érthetőkké váljanak.”⁶⁴ A jeleneteket több lehetséges oldalról kell vizsgálni, több perspektívából szemlélni. Mindig van másik lehetőség, mint ami megtörténik. A SZEREPLŐ VÁLASZTÁSOK ELÉ KERÜL – ez fontos az operában is, döntéshelyzetek vannak és nem passzív elszenvedőt

⁶³ Bertolt Brecht: Színházi írások, Magvető, Budapest, 1969.

⁶⁴ Brecht: Munkanapló Európa, Bp., 1983, 61.o.

kell ábrázolni. Sok énekes egyszerűen elszenvedi az operát, nem történik meg vele. A determináltság csak látszat a való életben, a színház bemutatja, hogy nincs ilyen, választások vannak. A megírt zene sem lehet determináló tényező. Hiszen a következő pillanatot egészen máshogy is megírhatta volna a zeneszerző. Ezt a bizonytalansági tényezőt fenn kell tartania magában az énekesnek, tudnillik ezzel lesz csak folyamatosan friss és új minden egyes zenei megnyilvánulása.

A szerepet **fokról fokra** kell felépíteni, az énekesnek hagynia kell magában időt a próbák során a gondolkodásra. Gyanakodni kell mindenre, legfőképpen önmagára. Keresgélni kell, kutatni, majd csak ez után válogatni- komponálni az alakítást. Ne akarjon már az első próbákon „kompozíciót”, merjen rossz lenni, próbálgatni, ízlelgetni. A szerep minden pillanatát eméssze meg, ne a végeredmény felől közelítse! *„A színészt a teljes szerep ismerete orientálja. Elolvasta a darabot és tudja, hogy például a végén meg fog halni. De hogy mi történik a jövőben, az életben nem tudom, legfeljebb sejtéseim lehetnek, ám ugyanakkor hajlamos vagyok elhinni, hogy a színházban, a próbafolyamat minden egyes pillanatában pontos tudomásom van róla. Fontos, hogy az egészbe belejótsszon a kaland mozzanata is, hogy ne tudjam pontosan, hogyan ér majd véget a történet.”* - mondta Ruszt József egy interjúban.⁶⁵ Nem kell félni, ha nehézségekbe, ellentmondásokba, szélsőségekbe keveredik. Sőt. Hagyni kell szétesni, darabokra hullni, hogy utána újra felépítse a figurát. Ez nagyon fontos, mert a zene összeköt mindent, és elnagyolt értelmezésre serkent. Mivel a zene „komponál”, a színész átsiklik a pillanatokon, melyek tisztázásra várnak. Ne akarjon folyamatosan szépen és megformáltan énekelni a próbák alatt: merje feláldozni az éneklést néha más céloknak. Szép lassan kell elérni tartalom és megformáltság tökéletes összhangjáig. Ne hagyja, hogy az alakítást a zene megkomponálja helyette. A szerepet nem szabad érzelmi láncolatként szemlélnünk, a szerepépítés összerakós játék, töredékek, gondolatok, gesztusok sokszor össze nem illő

⁶⁵ Ruszt József: A föld lapos és négy angyal tarja-42év-42megszólalás, Veszprém, 2004.

halmaza kell, hogy létrejöjjön a munka során, ez lassan majd úgyis összeáll.

Ezt a folyamatot zene egyrészt segíti, mivel kompozíció irányába tereli az előadót, másrészt nehezíti, mert rögtön egységérzetet ad. Borotvaélen kell táncolni, az énekes ne akarja már a tanulás során megérteni és bekebelezni a drámát: legyen tele kérdéssel, törekedjen arra, hogy idegen legyen számára, távolítsa el magától, vizsgálja, de ne értse meg, csak kísérletezzon, cselekvés közben, szituációban, a színpadon. Ugyanakkor a zene segíteni fog neki a széttartó elemek összetartásában, ezt ki kell használnia. Mindig csak a cselekvésből keresse a megoldást, a zene által sugallt cselekvésből, és rögtön legyen gyanús, ha passzívnak érzi magát a színpadon, ha nem tudja világosan megfogalmazni célját. Ilyenkor nem nyugodhat bele, keressen célt, cselekvést, feladatot. Ezt sokszor nem olyan könnyű megtalálni operában, és elintézzünk egy áriát azzal, hogy „mert szép”, „hogyan elénekelhesse” stb. Ezek nem motivációk! Addig kell kutatni, míg minden világos szándékkal hangzik el. A szándék energiája, az, hogy egyáltalán van szándék, átjön a rivaldán. Valójában teljesen mindegy, mit gondol az énekes, a nézőnek nem kell pontosan értenie, de azt látja, ha az énekes gondol valamit, és akkor már érdekli is, titka van számára. Sokszor marad titok egy drámai folyamat adott pontja a néző számára: ez az énekes-színésznek nem lehet titok! Neki világosan tudnia kell minden mozgatórugót, azt is, ami esetleg a nézőnek csak később „áll össze”. Itt újra a már említett közlés-befogadás kettősséghez megyünk vissza: az énekes-színésznek egy pillanatra sem szabad átcsúsznia a befogadói magatartásba. Ahol a befogadónak rejtély, titok van a színpadon, ott az előadónak világos, tiszta szándéknak kell lennie, mely maximum adott pillanatban nem derül még ki, de ezek a pillanatok majd összeállnak a néző fejében. Nincs mentség: aki színpadon van, tudnia kell, miért van ott.

5.2. Az énekes és az operai figurák

Valami mindig gyanús, amikor az énekesek a szerepálmaikról beszélnek. Amikor arról szólnak, mennyire egyek a figurával. Dehát az egy operai figura! Nem lehet, hogy a hasonló szerepálmok nem a szerepről, hanem az énekesekről szólnak, akik abban a szerepben szeretnék kiélni magukat? Ezt pedig a szerep sínyli meg. Tudnillik elintézik ennyivel: ez én vagyok, annyi a közös vonásunk. Egy igazi színésznek ne legyen szerepálma, mert abban biztosan megbukik.

„Az ego fölösleges. Fontosabb azt megfigyelni, hogyan mozognak a lények és a tárgyak, és hogyan tükröződnek bennünk. Prioritást kell adnunk a vízszintesnek és a függőlegesnek- akárminek, ami rajtunk kívül létezik, legyen az bármilyen nehezen megfogható. Az emberek abban a viszonyban fedezik fel önmagukat, ahogyan a külső világot megragadják...” – írja Jaques Lecoq.⁶⁶

A figurák megalkotásakor, kapcsolódva az ellentmondásokat kereső elemzési módszerhez, ugyancsak az ellentmondásokból kell kiindulni. Az én és a figura között kell lennie ellentmondásnak, és a színész ebbe belegabalyodik: éppen ez a jó, erre van szükség. MICHAEL CSEHOV azt javasolja, tegyük fel a kérdést: MI A **KÜLÖNBSÉG**, AMI KÖZTEM ÉS A FIGURA KÖZÖTT VAN?⁶⁷ – ez a fontos, mert a figura lényegéhez vezet el. Gyakran, hamisan, sok „közös” jellemzőt találnak az énekesek a szereppel, ebbe belenyugszanak és ellustul az intuíció. *„Jobban szeretem azt látni, – írja Lecoq – amikor nagyobb a távolság a színész saját egója és a megformált karakter között. Ez lehetővé teszi a színész számára, hogy még jobban játsszon. A színészek rendszerint rosszabbak az olyan darabokban, amelyek túl közel állnak a saját kérdésfeltevéseikhez.(...) Sem a hit, sem az azonosulás nem elég-*

⁶⁶ Jacques Lecoq: A képzés útja, Színház, 2006. február, 60.o.

⁶⁷ Mihail Csehov: A színészhez, Polgár, Bp., 1997.

az embernek hitelesen kell tudnia játszani.”⁶⁸ De természetesen fontos a személyesség: az sem járható út, ha az operai alakokat emberfölöttinek, másnak tekintik, akit csak felmutatnak, ez ugyanolyan káros, mint az érzelgősség. Nem a figura elemelt, csak az érzelmi intenzitás nem hétköznapi. Ez igen lényeges: operában teljesen hétköznapi figurák élnek meg hétköznapi eseményeket, melyekre azonban felfokozott módon reagálnak, és ebből eredően a történet is felfokozódik, a hétköznapiság fölé. Ennek a kettősségnek a dialektikája, folyamatos egymásra-vonatkozása eredményezi az opera hiteles, ugyanakkor némiképp „szakrális” előadási módját. Hiszen még a barokk operák allegorikus szereplőit, vagy az állatokat, tárgyakat, bármit is csak emberből lehet megfogalmazni! Ruszt József írja le, hogyan válhat mégis „szakrálissá” egy alakítás, a hétköznapiok talajáról kiindulva: „A ma színháza mintha az emberismeret újfajta laboratóriuma lenne. A színész mintha újfajta pozíciót venne fel: ő a játék legfontosabb kelléke. Elfogadja a distanciát a figura és az alkotó között: amikor a figurát szemléli, tükröt tart önmagának, amikor önmagát szemléli, tükröt tart a figurának. A Sztanyiszlavszkij-féle „cselekvő elemzés” tán soha nem volt oly fontos, mint most: a színész egyedül az adott helyzettel és a helyzet törvényszerűségeivel foglalkozik, s önmagán méri le, mi a különbség a figura cselekvései és a saját reagálásai között. Vitázik a cselekménnyel, a cselekmény logikájával, és e vitában magával a cselekvéssel válik eggyé, s ez már nem a klasszikus metamorfózis átéléstechnikájához, hanem inkább a szakrális megtisztulás és átalakulás transzcendentális aktusához hasonlít.”⁶⁹

Látjuk tehát, minden esetben a helyzetet kell eljátszani, nem a figurát! Nagy csapda, ha a színész-énekes (előzetes előadások, felületes ismeretek stb. alapján) elképzel egy figurát és nem a cselekvésben, hanem képzeletében építi fel először, milyen legyen, mert így sosem válik sajátjává, élővé az alak, mindig „más” lesz. Ezt illusztrációnak hívjuk, nem ábrázolásnak. „A

⁶⁸ Jacques Lecoq: A képzés útja, Színház, 2006. február, 60.o.

⁶⁹ Ruszt József: A föld lapos és négy angyal tarja-42év-42megszólalás, Veszprém, 2004, 30.o.

rossz értelemben vett illusztrálás bűn a művészet ellen, mert úgy tesz, mintha a játék mögött valami valódi tartalom volna. Az így illusztráló színész nemcsak az arcát, hanem a lelkét is kifestí, hogy eltakarja vele a tényt, hogy „önmagát élvezí” a szerepben, s hogy ő és a szerep-két lény a színpadon.”⁷⁰

A másik pólus: a túlzott jellemábrázolási szándék. A túlmotiváltság, az apró részletekben való tobzódás, a lényegtelen műtyürek eljátszása is veszélyes. Ilyenkor valóban szétjátsszák a színészek a szerepet: a vígoperák nagyon csábítanak erre a fajta ábrázolásra. Ez ellen is a lényeges és lényegtelen elemek közti különbségtétellel, a fő szándékok és célok tisztázásával lehet harcolni. Az énekesnek a próbaidőszak során folyamatosan kontrollálnia kell magát, hogy a figura valósága és „szakralitása” egyensúlyban legyen, a valóság és az elemeltség egymást hitelesítse.

Helyes kompozíció és arányérzék, a lényeges és lényegtelen elkülönítése, és egyszerűség, mint végcél: ennyiben foglalható össze a karakterábrázolás lényege. (Ha egyáltalán létezik ilyen kategória.) A bonyolult karakter akkor válik hitelessé, ha minél egyszerűbben, letisztultabban jelenik meg a színpadon. Valójában semmi különbség nincs prózai és operai alakformálás között. Csak az operai alak olyan alak, aki énekel, a Shakespeare hős blankversben, a Corneille hős alexandrinusban beszél. Az énekes már a felkészülés során is gyakran szembekerül a tartalom és a forma kérdésével. A forma nem zárja ki, hogy **egyszerűen és pontosan** fogalmazza meg a figurát. A próbaidőszaknak valójában ez a „letisztulás” a célja.

5.3. Az érzelmek és a zene, az őszinteség

1848-ban Verdi a Macbeth bemutatóján nem volt megelégedve Tadolinivel, a híres énekesnővel, mert „túl jó volt” – túl szép,

⁷⁰ Ruszt József: Színészdramaturgia és színészmesterség, Népművelési Propaganda Kiadó, Bp., 1969, 163.o.

pedig Lady Macbeth torz és csúnya. „Tradolini perfeccionalista az éneklésben, és én jobb szerettem volna, ha egyáltalán nem énekel. Tradolininak csodálatosan világos, tiszta hangja van, és azt szerettem volna, ha a Ladynek tompa, érdes hangja van.”⁷¹

Számtalan példát hozhatnánk arról, hogyan harcoltak a zeneszerzők a drámai előadás érdekében. De vajon miért kellett harcolni? Mert az éneklés egy olyan biológiai funkció, melybe beleveszhet az éneklő ember. Kimutatták, hogy az éneklés során szén-dioxid szabadul fel és ez narkotizálja az agyat. Ez egyfajta módosult tudatállapotot eredményez. Például az énekes ha kell, ha nem, örömet érez, mikor énekel. A néző pedig nem érti, minek örül egy tragikus áriában. (Már ha egyáltalán érteni akarja, hiszen rá is hat a narkotikum.) Persze, annak, hogy milyen szépen énekel. Innen ered az operai szépelgés réme: az önsajnálat és önsajnáltatás, mely oly sok alakítást foszt meg emberi és drámai hitelétől. Az éneklés során ezért kell használni az intellektus gátló hatását, hogy ne uralkodjon rajtunk az éneklés, ne birtokoljon minket, hanem mi birtokoljuk az éneklés képességét. Ha a részletes zenei elemzést magunkévá tesszük, már uraljuk a zenét, de még ekkor is szembesülünk a kifejezés nehézségeivel.

Az ének felfokozott kifejezési mód, emiatt elkerülhetetlen, hogy némi patetikus szín keveredjen az előadásba. Erre külön kell vigyázni: a pátosz és a meghatottság is nagy ellenség. Mivel az éneklés nem természetes kifejezési mód, az énekes sem tekinti annak, mintegy kívülről szemléli magát előadás közben, és rögtön a saját hatása alá kerül: meghatódik magától, sajnálni kezdi magát. (Vagy vígopera esetén lereagálja, milyen víg.) Az önsajnálat, a meghatottság, a tetszelgés saját erényében-fájdalmában-haragjában, a pátosz: ha helyesen közelít valaki a zenéhez, egyik sem merülhet fel. Ha felmerül, akkor jelzésnek kell venni: valami nincs tisztázva, dolgozni kell a szerepen. Az volt a tapasztalatom, hogy az énekes a pátoszt és az önsajnálatot igen könnyen és hamar leküzdi, ha figyelmeztetik rá. Tudnillik

⁷¹ Gaetano Cesare és Alessandro Luzio I copialettere di G. Verdi, Verdi Commissione, Milan, 1913.

észre sem veszi, ha patetikus vagy önsajnáló. Ám ha figyel rá, hogy ne legyen az, hamar megoldódik a probléma. Sőt, örülni kezd a konkrétumoknak, örülni kezd annak, hogy nem patetikus.

A hamis pátosz helyett meg kell teremteni a „szellemi pátoszt” – írja Felsenstein.⁷² Ez nem ellentmondás. Brook szerint „*nincs semmilyen ellentmondás emelkedett és valószerű között*”.⁷³ De az arány megtalálása igen nehéz feladat. Mint mondtuk, az éneklés a tudatalatti tartalmakat egy csinált, megformált, tanult móddal jeleníti meg. Ebből eredően, ha az operaénekes elkezd érzelmeket játszani, az ugyanolyan művi és patetikus lesz, mint maga a forma. Mit kell tehát tenni az igazi játék érdekében? Hagynia kell megszületni az érzelmeket. Ennyi a feladat, semmi több. Ennek az alapja pedig az én felszabadítása, az én megismerése: hamis énképpel nem lehet igazat adni a színpadon! Grotowski ír az önátadás gesztusáról, ez teljes leleplezést jelent, de nem egoista módon, nem úgy, hogy a saját élményeiben-érzelmeiben gyönyörködjön a színész, hanem épp ellenkezőleg!⁷⁴ El kell hárítani az akadályokat, melyeket a színész saját magának állít, meg kell szabadulnia mindenféle belső ellenállástól. Operában ez úgy igaz, hogy az énekesnek egygé kell válnia a zenével, hagynia kell áramolni azt, de nem eljátszani. Az operaénekes „belseje” a zene. És, mondhatnánk, elég, ha őszinte, máris megvan a kiindulási pont az alakításhoz.

Azonban az „őszinteség” fogalma nagyon veszélyes dolog. Az „őszinteség” ugyanis a színészi munkában nem jelent semmit. Nem akarhat valaki őszinte lenni a színpadon. A színész vagy őszinte, vagy hazug, az őszinteség erőltetése hazugsághoz vezet. „*Ha levesszük egyik maszkunkat, mindjárt felveszünk egy másikat, hogy pl „levettem a maszkomat”*” –írja Grotowski.⁷⁵ Az „őszinteség” mint instrukció egy művi önhazugságot eredményez. Az egyszerűség lehet kulcsszó, de az nem egyenlő az őszinteséggel. Az őszinteség

⁷² Felsenstein: Az új zenés színjáték, Színháztudományi Intézet, 1966.

⁷³ Brook: Az üres tér, Európa, Bp., 1999.

⁷⁴ Grotowski: Színház és rituálé, Kalligram, Bp., 1999.

⁷⁵ Grotowski: Színház és rituálé, Kalligram, Bp., 1999.

mint módszer nem létezik. Mint ahogy az egyszerűség is cél, és nem eszköz.

Hogy „őszinte” lehessen a színész, önmagával kell tisztában lennie, saját helyzetével, a színpadon. Ez egy énekes számára nem is olyan könnyű feladat: *„Az éneklés automatikus-dinamikus életfolyamat: funkció, amelynek minőségét az anatómiai adottságok mellett elsősorban az egyéni lelki-erőszerkezetek működésének mikéntje határozza meg. A szabad énekléshez eljutni nem zenei, hanem elsősorban emberi, lélektani probléma. Az éneklés szabadsága és az ember belső szabadsága között a legmélyebb összefüggés van. Szabadon énekelni csak akkor lehet, ha azt a lélek energiáinak helytelen összeműködése nem gátolja.”*⁷⁶

Nagy fokú önismeretre van tehát szüksége az alakításhoz éppúgy, mint a görcsmentes énekléshez. De az önismeret fogalma színházban eléggé speciális, és nem azonos a hétköznapi „önazonossággal”. Jouvét szerint - nem azt kell érteni, hogy tudjuk, mik vagyunk, sokkal inkább azt, hogy **tudjuk, mivé kell lennünk**. Egyszerűbben: ha az énekes a szerep felé tesz lépéseket, megfelelő nyitottsággal önmaga is feltárul az út során. Nem kell definiálnia magát a szerepben, csupán a szerepet kell kitűznie célként. Ez a szemlélet elkerüli a hamis énképet, mely oly gyakori az énekesek között is. Nem kell tehát meghatároznunk magunkat, inkább célokban és akarati dimenziókban kell pontosítani mindent. A színész célokat lásson maga előtt, ha tiszták a célok, megvan a szükséges önismeret is. Innen már magától jön az ún. „őszinteség”.

Az énekes tehát akkor őszinte, ha hagyja magát. Az őszinteség az érzések és gondolatok-cselekedetek közti viszony, egy magatartásforma, melyet gyakran kevernek össze a színészek érzelmességgel, vagy egy „állapottal”. Most őszinte vagyok - ez hamis ábránd. *„Az őszinteség nem létezik. - írja Jouvét - Aki őszinte, bolond, örült, a megsemmisülés veszélye fenyegeti. Az őszinteség elérhetetlen állapot. (...) Őszinteség: egy bizonyos*

⁷⁶ Szabolcsi Lajos: A szabad éneklés útja, Bp., 1939. Kiadó Nélkül.

pozíció, magatartásforma, melyet a többiekkel s mindazzal szemben tanúsítunk, ami rajtunk kívül áll.”⁷⁷ Az érzések tőlünk függetlenül jönnek létre. És operában mindenképpen létrejönnek, hiszen a zene érzéseket gerjeszt. Az érzelmet nem lehet imitálni, csak saját érzelem lehet. Érzelmet nem lehet „gondolni” sem, mert akkor csak leutánozza a színész őket. „A gondolatot ’átfuttatott’ érzelmek ugyanis (...) rendszerint illusztrációra ösztönöznek. A ’gondolt’ és ’képzelt’ érzések képszerűen megjelennek a színész előtt, s ő mintegy leutánozza ezeket; figyelni mozdulatait, hangját, mimikáját, igyekszik játékát kívülről szemlélni, hogy egyik mozzanatot a másikhoz igazíthassa.”⁷⁸

Az „őszinteség”-fogalom tehát nagy veszélyt jelenthet, hiszen a zene által gerjesztett érzelmek megfoghatatlanok, és ha nem szabadítják fel az énekes belső világát, akkor az rádolgozik, és eljátssza az őszintét. Más oldalról az énekes védekezik is eközben a zene által gerjesztett érzelmek ellen: ezeket általában úgy próbálja kontrollálni, hogy el is játssza őket, ezzel gondolván uralma alá vonni az érzéseket. Ez pont az, amitől óva intek mindenkit. Az érzésekkel nem kell törődni, a gondolkodás kell, hogy lefoglaljon minket, azzal kell ellensúlyozni a zene érzelmességét. Az érzelmek eljátszása, mint uralom a zene fölött, nem tudatos, szinte akaratlanul jön: ezért kell ellene menni, megelőzni. Nem arról van szó tehát, hogy operaszínpadon nem kellenek érzelmek! Nagyon is kellenek, csak éppen nem kell velük foglalkozni, épp akkor fognak megjelenni a kellő arányban és finomsággal.

„Nem tudunk megítélni egy helyzetet, mikor benne vagyunk. Bizonyos távolság szükséges ahhoz, hogy rálássunk.” – írja Barrault.⁷⁹ Épp ezért az érzelmekkel csínján kell bánni, mert az „érzelmesség” egy szempillantás alatt átfordul a hatás

⁷⁷ Jouvét: A testét vesztett színész, Kijárat Kiadó, Bp., 2005, 56.o.

⁷⁸ Ruszt József: Színészdramaturgia és színészmesterség, Népművelési Propaganda Kisdó, Bp., 1969, 121.o.

⁷⁹ Barrault: Gondolatok a színházról (Színháztudományi Intézet, Budapest, 1962) 39.o.

eljátszásába. Például a halál és a szerelem problémája operában alaptéma. A szerelem és halál ábrázolása minden színpadon nehéz, a meghatottság, az önsajnálát nélkül. A szerelmi jelenetben ráadásul az operákban nem jelenik meg testiség, mint ahogy a haldoklási jelenetekben nem jelenik meg fizikai fájdalom, testi tünet, ez ugyanis képtelenség lenne, nem lehet köhögni és énekelni egyszerre. Így egy szempillantás alatt giccsbe hajlik mindkét jelenettípus, elveszít minden konkrétságot, és drámaiságot.

„A valóságban a bennünket szorongató érzelemről csak akkor veszünk tudomást, ha az érzelem már elmúlt, különben azonnal elenyészik...” - írja Barrault - „Lehetetlenség tehát azt gondolnunk: meg vagyok rendülve, anélkül, hogy az érzelem azon nyomban meg ne szűnnék....A színésznek tehát semmiképp sem szabad az általa játszott alak érzelmét állapotként tekintenie... viszont nagy fontosságot kell tulajdonítania a magatartásként, utolsó percben bekövetkező cselekvéseként értelmezett érzelmeknek.”⁸⁰

Ez az érzelmességre törekvő színjátszás az oka annak is, hogy van egyfajta „tragikus” színjáték, megfelelő arckifejezéssel, összehúzott szemöldökkel, homlokráncolással, illetve van „komikus” apró mosollyal, huncutul kacsintó szemekkel. Ezek csupán sémák, drámaiság és eredetiség nélkül, hiszen láttuk: csak a konkrétumoknak van ereje, csak a személyesség eredményes.

Itt kell említést tennünk az életkori problémákról. Prózai színpadon elképzelhetetlen, hogy egy tizenéves lány szereplőt idősödő nő játsszon. (Hacsak ennek nincs valami különleges mondanivalója.) Operában ez mindennapos, a hangi adottságokból eredően. Rengeteg smink és az érett éneklés hitelesíti a figurát. Furcsa módon sokszor mégsem visszatetsző a dolog: a zene valóban hitelesít mindent, de csak akkor, ha az énekes nem próbál külsőségeiben tizenévest játszani, pillogással, szemlesütéssel:

⁸⁰ Barrault: Gondolatok a színházról (Színháztudományi Intézet, Budapest, 1962) 37.o.

bármennyi is a kora, ha belülről megteremti a benne élő tizenéves lányt, semmi kidolgozott külső hatáshoz nem kell folyamodnia a hitelesség érdekében.

Hasonló a helyzet a nadrágszerepek esetében is: mindannyian ismerjük a színésznők/énekesek általános gesztushasználatát, ahogy fiút kell játszaniuk. Ez a gesztusnyelv azonnal előjön, ahogy zakó kerül az énekesnőre, így minden nő által játszott férfi egyformán általános lesz. Főleg, ha – mint a Figaróban – erotikus viszonyba kell kerülnie egy nővel. Pedig itt is a már említett „mágikus mintha” segít: mi lenne, ha fiú volnék? És nem általában, hanem én? Ezekben a szerepeken nagyon fontos, hogy mindent elkerüljünk, ami hatás („Hú, de fiús vagyok”), ami általános, ami nem legszemélyesebb. Ezek a szerepek nem véletlenül íródtak nőkre: ezt a furcsa erotikát egy nő tudja igazán képviselni a színpadon, neki van meg a kifejezési ereje, ami egy fiatal fiúnak nem lenne, mégha korban stimmelne is. Ezért kell speciális lehetőségeknek tekinteni ezeket a szerepeket. És azért egyvalamit ne feledjünk: a nézőtér tudja, hogy nő játssza a fiút, ez a hallgatólagos megegyezés fel kell hogy szabadítsa az énekest. Ne azzal törődjön, elhiszik-e róla, hogy fiú, mert az úgylis a megegyezésen múlik, nem azon, mennyire lesz fiús a gesztikulációja. Azzal törődjön, hogy hiteles legyen. A jelmez nem játssza el helyette, hogy fiú, csak segíthet. De az alakot mindenképpen belülről kell megteremteni. A Figaro.... rendezésekor a Cherubint egy nagyon nőies énekesnő énekelte. Nehéz feladata volt, hiszen az előadásban nagyon kihangsúlyozódott Cheribino szexualitása, explicit módon kellett ábrázolnia. Az énekesnő rengeteget küzdött magával. Először külsőségekben próbálta megragadni a figurát, bakancsban és katonai nadrágban járt próbálni, de nem jutott eredményre, hiszen erőltetetten fiús gesztusai csak méginkább kihangsúlyozták nőies mivoltát. Sírva ment haza a próbákról. Én azzal nyugtattam: ha meglesz az alak igazsága, ha nem azzal törődik, mennyire fiúsnak néz ki, hanem azzal, hogy az adott szituációban igaz-e, amit alakít, akkor meglesz a külső fogalmazásmód is. Hagyja magát, ne erőltesse. Így tett, és fokról fokra megszületett egy igen

különleges Cherubino-figura, mert minden pillanatban megvolt a belső hitele, létrejött a hozzá megfelelő külső forma is. (Jouvet-re visszautalva: tudta, mivé kell lennie, így tudott végül „őszinte” lenni a szerepben.)

Mint látjuk, állandóan szembekerülünk a külsődleges testi megfogalmazás tilalmával. De, kérdezhetik az énekesek, mire használjam a testemet, ha nem arra, hogy kifejezzem vele érzéseimet/gondolataimat? Természetesen arra, de nem mindegy, hogyan.

5.4. A testi lét

A darabot, a zenét az operaszínpad testté fogalmazza. Nem éteri hangok, hanem emberi testek vannak a színpadon. És a test sem hazudhat. Az ének, mint felfokozott kifejezési mód furcsaságokat, természetellenes viselkedést indukálhat. (Megfigyelhetjük például, hogy gyakran az énekes lábujjhegyen áll, így próbálja dimenzióit túllépni, vagy egyik lábát előre teszi és berogyaszt, támadó jellegű lépésben áll stb.)

Ezt - és minden egyéb problémát - a test felszabadításával lehet orvosolni. Az éneklés, mint biológiai funkció nem határozhatja meg az énekes egész testi létét.

Barrault írja, hogy ha becsukjuk a szemünket, és egy hang alapján ítélünk meg valakit, egész mást képzelünk el, mint ha kinyitjuk a szemünket.⁸¹ Ez az operaénekesek nagy vesztese: általában a test és a hang nem kerül egységbe, elválík, szerelmes hang nem hősszerelmes alkathoz tartozik. Test és hang egysége igen ritka. Kövérkés hősszerelmesek totyognak a színen, és a nézők elfogadják őket. Félreértés ne essék: nem a kövérség a bűn, hanem a testi igénytelenség. A fontos kérdés a test-tudat, a test fölötti kontroll képessége. Lehet valaki kövér, de ha uralja testét, ha energiával van telítve minden mozdulata, egyáltalán nem zavaró a

⁸¹ Barrault: Reflections on the Theatre (Salisbury Square, London, 1951)

túlsúly sem. A testi-fizikai kondíció éppúgy része kell, hogy legyen az oktatásnak és a mindennapos tréningnek, mint a hangképzés és a skálázás. Nem redukálhatják magukat az operisták „hangokká”, nem véve tudomást a hanghoz tartozó testről. Hiszen: *„A mozgás törvényei irányítják valamennyi színházi szituációt.”*⁸²

Az énekesnek legelőször is fel kell szabadítania testét mindenféle feszültség, beidegződés alól, és így könnyen meg fogja találni a helyes testi kifejezést anélkül, hogy erre külön odafigyelne, megkomponálná.

A nehézkesség alkotásellenes, csak mint téma jelenhet meg, nem mint játékmód! „Úgyis merev szerepeket fogsz játszani” – mondta egy zeneakadémiai énektanár a basszistának, mondván: ne nagyon erőltesse a mozgásórákat. Pedig a könnyedség az énekes számára is alapkövetelmény. *„a jó az könnyed, minden isteni finom lábon szalad”* (Nietzsche)⁸³ Baj, ha a színész lecövekel, ha nincs benne mozgási energia, ilyenkor bezárul („lefúrt lábú énekes”) és megszűnik maga az alakítás. Az igaz énekes mindig könnyed, de ennek elérése csak nagyon fáradságos munkával lehetséges.

Szinte minden színész-tankönyv foglalkozik a könnyedség kérdésével. Sztanyiszlavszkij több helyen hangsúlyozza, az alkotó ihlet létrejöttében nagy szerepet játszik a teljesen szabad test, azaz a test felszabadítása minden izomfeszültségtől. A test maga emlékezet- mondja Grotowski⁸⁴, a testet használni kell, fel kell szabadítani. Ehhez a színésznek el kell fogadnia a saját testét, fontos az önmaga iránti bizalom. Ki mondja, hogy egy szerelmespár csak vékony és szép lehet a színpadon? Ha önmagát, a saját testét elfogadja az énekes, el tudja fogadtatni a nézővel még a pocakot is. Ha viszont azzal van elfoglalva, hogy másnak látsszon, mint ami, a nézőtéren nem lesz hitele. Ez a színház furcsasága. Persze, a rendezés is segíthet, sok múlik azon, törődik-e a színész testi jellegzetességeivel, vagy molett nővel is filigránt ábrázoltat. Érdekes tapasztalat volt egy eléggé molett

⁸² Jacques Lecoq: A képzés útja, Színház, 2006. február, 61.o.

⁸³ Friedrich Nietzsche: Wagnerről és Schopenhauerről, Holnap Kiadó, Bp., 2001.

⁸⁴ Grotowski: Színház és rituálé, Kalligram, Bp., 1999.

operaénekesnővel két munkám: ő volt a szubrett a Lili bárónőben és a Grófné a Figaro-ban. Tudni kell, hogy ez az énekesnő nagyon jól bánik a testével, enegrgikusan és plasztikusan tudja használni, túlsúlya ellenére, mivel tökéletesen uralja. Mindkét előadásban kihasználtuk ezt a testi adottságot: a Lili-ben egy operadíva volt, akibe így teljesen hitelesen szeretett bele a fiatal, vékonyka Frédi. A Figaro-ban már megjelenésekor is különböző édességeket tömött magába: ez újabb szint vitt az alakba, hiszen eszerint a Grófné bánatában eszik. Mindkét esetben tökéletes azonosság volt alkat és szerep között.

Michael Csehov leírja a „Lebegés” érzetét, amikor a nyugalom és a kiegyensúlyozottság érzete járja át a játszó színészt.⁸⁵ Lee Strassberg így ír: „A színész csak akkor tud játszani, ha nincs benne feszültség”⁸⁶ Vahtangov írja, hogy egy színész csak akkor képes alkotásra, ha tökéletesen szabad.⁸⁷ A feszültség állapotában az alkotás elképzelhetetlen. Ha a színész elveszti izmai fölött a hatalmat, az alkotás helyébe a sablon lép. A görcsösség az énekest tönkretesz, a felesleges izomfeszültség a koncentrációt is gátolja és vagy túlzott, vagy kisebb energiafelhasználást eredményez. (Sok felesleges mozdulatot tesz stb.) A görcsösségen kívül veszély lehet a másik véglet: a túlzott lazaság is, ami erőtlenséghez, „civilséghez” vezet. Egy olyan „lazaság” szükséges, melyben a feszültség és energia egyszerre van jelen. Mint egy „pihenő macska” - folyamatos készenlét, benne van bármilyen mozgás lehetősége.

Operában különösen megszívelendő Grotowski test-koncepciója, melyet „Színház és rituálé” című írásában fejt ki részletesen.⁸⁸ Szerinte az ember számára a test mint valami túl értékes dolog és egyfajta intim ellenség szerepel, az „ÉN” és a „TESTEM” mint két különálló dolog létezik, pedig a testnek biztonságérzetet kell adnia. Sokszor hiányzik a színészek testükbe vetett hite, testileg létezni valami veszélyeztetettséget jelent a számukra.

⁸⁵ Mihail Csehov: A színészhez, Polgár, Bp., 1997, 25.o.

⁸⁶ Lorraine Hull: Színészmesterség Mindenkinnek, Tercium Kiadó, 1999.

⁸⁷ Vahtangov műhelye, Gondolat, Bp., 1979.

⁸⁸ Grotowski: Színház és rituálé, Kalligram, Bp., 1999.

Márpedig, ha van bizalom a testem iránt, van bizalom önmagam iránt: önmagunk meghaladása (a „színészet”) önmagunk elfogadása által lehetséges. Az „én” és a „testem” különállása megosztottá teszi az embert, és ez a megosztottság a legfontosabb probléma. „Elfogadni magamat” pedig annyi, mint nem megosztottan létezni. Ez passzív folyamat: „nem védekezünk” önmagunk meghaladásával szemben. Így TUDAT és TEST egységbe kerül, a szó a test reakciójából születik: tudattalan és tudat, spontaneitás és pontosság egymás mellett képes megjelenni! Épp erre van a legnagyobb szükség operában is, ezt a testi felszabadulást kell elérni az énekesnek.

Itt kell szólni egy állandóan visszatérő problémáról. Hogy hogyan, milyen testhelyzetben lehet énekelni, az mindenkinél személyes kérdés. Elvileg mindenhogyan (kivéve, ha a nyak hátracsuklik), de ha az énekes egyhelyben állva tanulja meg a szerepet, reflexszerűen úgy is érzi jól magát később is, és azt érzi, bizonyos testhelyzetben nem tud énekelni. Ilyen nincsen, ezért fontos a test felszabadítása a görcsök alól. Sok énekes azzal csinált karriert, hogy mindenféle helyzetben képes volt énekelni, rá is tett egy lapáttal néha, szinte mutatványt csinált a szerepből (pl. Gruberova). Fontos, hogy az énekes ne féljen a mozgástól, hiszen annak semmi köze az énekléshez, ez csak beidegződés. A levegővételt befolyásolhatja a túlmozgás, erre vigyázni kell, de a testhelyzetnek semmilyen hatása nincs az éneklésre, kivéve, ha bebeszéli magának valaki. Ezért hasznos a betanulás során is változtatni a helyzeteket, mozogni, lefeküdni-felállni, akár tornagyakorlatokat végezni, a zongora melletti egyhelyben állás helyett. Az énekesben nem alakulhat ki a feltételes reflex, hogy csak így, adott ponton csak adott kéztartással stb. tudja elénekelni az adott áriát. A betanulás során el kell érni, hogy az anyag ismerete és birtoklása függetlenedjen mindenféle fizikai beidegződéstől.

5.5. Test és zene

Az énekes számára a zene meghatározza a biológiai/ fizikai állapotot is . Ahogy a zene is kifejezőbb a szónál, éppúgy a gesztus is, hiszen mindkettő azt mutatja meg, ami a kimondott szó mögött van. Zene és gesztus tehát összeillenek. Ha a zenét a cselekvés/ akarat oldaláról közelítettük meg az elemzéskor, és nem az érzelmi síkon: ezeket a cselekvéseket tudjuk rögzítenünk, és ezek a cselekvések magukkal fogják hozni a zenében lévő érzelmeket. A zenében mozgás van írva, ezt megjeleníteni igen nehéz. A gesztikus fogalmazásnak a zenével való összehangolása igen kritikus kérdés. A zene „lírai”-lelki beállítottságú, ezt testnyelvre lefordítani csak balettel, tánccal lehet. A barokkban a jelentéssel bíró gesztusok, a statikus beállítások szolgálták a zenét. Ma más az elvárás, viszont a természetes gesztusok végrehajtása a legnehezebb: zenére járni, ülni, felállni, a zene ugyanis átformálja a mozgást, a „reális” mozgás szinte lehetetlen, vagy legalábbis disszonánsan hat. *„Ha valaki operaáriát énekel, és közben úgy viselkedik, mintha realista színdarabban játszana, azon a jó fülű vagy egyszerűen jó ízlésű néző csak nevetni tud”* (Mejerhold)⁸⁹. Meg kell tehát találni egy természetesnek ható (!) mozgásrendszer.

Plasztikus testi fogalmazás szükséges, minden gesztusnak igazának és telítettnek kell lennie: ez az egyetlen lehetséges út. Ugyanakkor tudni kell: a zene és gesztus éppúgy komplementer egymással, mint a zene és a szó. Ha tehát valaki felemeli a kezét egy nagy zenekari effektusra, a kettő együtt fogja jelenteni magát a megkívánt dolgot, és nem kell eljátszani a karemelésben a zenei effektust. (Itt ugyanaz az eset, mint a már említett érzelem eljátszása/zene viszonylatban.) Fontos, hogy a zene, a kimondott szó és a gesztus sosem jelentheti ugyanazt. Ezért hibás a „kezem-feje” gesztikulálás is, mikor pl a fáj szóban eljátsszák a színészek, hogy fáj.... Zene, szó, és gesztus

⁸⁹ Mejerhold: A Trizstán és Izolda a Marinszkij Színházban. In: Mejerhold műhelye (Gondolat, Budapest, 1981) 41.o.

hármasa egymást értelmezi- kiegészíti. Meg kell találni azt az egyetlen, egyszerű gesztust a sok közül, mely a zenével/ szóval együtt kifejezi, amit akarunk. Azonban nem léteznek külön gesztusok. Csak az egész magatartásból eredő, akcióértékű gesztusoknak van értelme, minden más civilnek hat a színpadon. Nem kell tehát „kidolgozni” kitalálni a gesztusokat. Mindig ideges leszek, ha egy énekes vagy egy színész megkérdezi: itt milyen gesztust csináljak? Az operaszínpad gesztusnyelve a barokk hagyományból ered, és ha megnézzük a huszadik század eleji énekes-fotókat, sajnos, ugyanolyan gesztusokat, sőt, ugyanolyan arckifejezést találunk rajtuk, mint a mai énekesekén. Ugyanezt elképzelni sem lehetne prózai színészekkel.

A „nemes” műfaj ugyanis, ahogyan belsőleg, úgy külsőleg is „megnemesíti” a színészt, hazug lesz nemcsak érzelmileg/gondolatilag, de testileg is. Szépelegnek a színpadon az énekesek, mert szépek akarnak lenni, épp ezért lesznek erőtlenekek, műemberek, zombik. Ezek pedig sablonok: *„...ők nem járnak a színpadon, hanem vonulnak, nem ülnek le, hanem helyet foglalnak, nem fekszenek le, hanem leheverednek, nem állnak, hanem modellt állnak.”* – írja Sztanyiszlavszkij az iparos színészekről szólva, de ez sajnos, egyben az általános operai színjátszás kritikája is – *„Vajon a színészek felemelik a karjukat a színpadon? Nem, magasba lendítik. A színészek karja lehanyatlik, nem pedig egyszerűen a testük mellé simul, kezüket nem helyezik rá a szívükre, hanem rászorítják, testük nem egyenesedik ki, hanem felmagasodik. Minden mozdulatuk és pózuk mutatós és ha nem is festő ecsetje, de legalábbis fénykép után kiált.”*⁹⁰ És ha tudnák, ezekkel a hamis gesztusokkal mennyi felesleges energiát pazarolnak el! A végcél itt is az egyszerűség, melyet nem könnyű megtalálni.

A zenében, mint már említettem, lelki mozgás van, mely testi reakciókat kell, hogy kiváltson. *„A külső mozdulatok a belső mozdulatokra hasonlítanak, ugyanazon a nyelven szólalnak meg”* – írja Lecocq.⁹¹ A „belső mozdulatokat” kell tehát megteremteni, s

⁹⁰ Sztanyiszlavszkij: Iparosmunka (In: Az ismeretlen....41.o.)

⁹¹ Jacques Lecocq: A képzés útja, Színház, 2006. február, 61.o.

csak ezek magukkal hozzák a külsőket. (A már említett Cherubino-példa jól mutatja ennek eredményességét.) Nem lehet pusztán fizikai mozgásra leképezni a színpadi akciót: az animáció, a színpadi színészek rajzfilmfigurákká válnak. Ha a megfelelő gesztust megtaláljuk, maga a gesztus fog színészileg segíteni minket: ez a gesztus (mely egy bizonyos tulajdonsággal színezett) megmozdítja akaraterőnket, így a mozdulat segítségével megkaphatjuk a kulcsot a zenéhez. Ha megtaláljuk a megfelelő mozdulatot, nem is kell foglalkozni az énekszólammal, hiszen a mozdulat magával fogja hozni a zenét, és az érzetet is. Alapvető azonban, hogy a mozdulatnak a zene előtt kell járnia. A zenéből indul ki, de megelőzi azt megvalósításban. Egy gesztus, mely meg van írva a zenében, színpadon hajszálnyival előbb kell, hogy megjelenjen (pl. karlendítés), különben a zene fogja irányítani a cselekvést, és az énekes csupán a zene bábja lesz. Csak akkor helyes a zene-cselekvés viszony, ha a cselekvés hozza magával a zenét.

A mozgást persze lehet mozdulatlansággal is ábrázolni. *„Ha a szüzsé nem külső történéseken alapul, ha a tragédia ember és a sorsa között feszül, akkor a technikát tekintve MOZDULATLAN SZÍNHÁZRA van szükség: olyan színházra, amely a színpadi mozgást úgy értelmezi, mint valami plasztikus zenét, mint a belső, lelki történések külső kontúrvonalát. A mozgás illusztráció. A Mozdulatlan Színház a gesztusok ökonómiáját, a visszafogott mozdulatokat többre becsüli az értelmetlen gesztikulálásnál. Ettől a színháztól idegen a felesleges mozgás. Fél, hogy elvonja a néző figyelmét a belső történésekről, amelyek csak néha adnak jelt magukról, finom neszekkel, egy-egy kifejező szünettel, a színház megremegő hangjával, egy könnycseppel, amely hirtelen megjelenik a szemében”* (Mejerhold).⁹² És ilyen műfaj lehet az opera is. Csupa mozgás, de a mozdulat „belül” marad, nem látunk őrjöngő embereket, rohangáló énekeseket, és mégis úgy érezzük, mozgást látunk.

⁹² Mejerhold: A színház története, a színház technikája. In: Mejerhold műhelye (Gondolat, Budapest, 1981) 37.o.

Operaszínpadon rengeteg felesleges, jelentés, tartalom és energia nélküli gesztust látunk.

Pedig: „A lazaság a színésznek az a sajátos képessége, hogy a fizikumának különféle működtetéséhez mindig célszerűen képes az energiákat koncentrálni, vagyis, hogy a végzett cselekvéshez csak a legszükségesebb izmok működését használja.”⁹³ Az operaszínész azt hiszi, ezekkel a gesztusokkal segít magán, pedig ezek a „segítő gesztusok” az énekesek ellenségei, mert rengeteg energiát vonnal el feleslegesen tőle. A nyelvhez kötődő gesztusok nem hordoznak információkat, de – valamilyen ismeretlen módon – megkönnyítik a beszédet (pl. a turistát tájékoztató ember hadonászik, kézzel-lábbal). Valójában a színész azért hadonászik, mert nem tudja megfogalmazni érzelmi képzeteit, mivel ezek homályosak a számára és nem érti őket. Ugyanígy akaratlanul is gesztikulál mindenki, ha énekel. Ezt önkontrollal kell megszüntetni, és konkrét gesztusokra cserélni, cselekvő és céllal rendelkező mozdulatokra, vagy épp mozdulatlanságra. Fontos, hogy az énekes minden esetben speciális gesztusokat keressen, minden mozdulatnak jelentést kell adni. Önmagát is folyamatosan figyelje, már tanulóévei alatt, és ne hagyja elszabadulni a végtagjait. Ehhez is bátorság kell: az énekesnek tudatosítania kell magában, hogy a hadonászás csak beidegződés, attól nem lesz jobb az éneklés. A Figaro-ban a No. 16-os Rózsaáriát az énekesnőnek egyhelyben, mozdulatlanul kellett elénekelnie, mivel helyette az álruhás Grófné mozogta le Susannaa szerepét. Az énekesnő rosszul érezte magát kezdetben, és engem okolt, miért nem hagyom mozogni, így állva nem fogja tudni elénekelni az áriát. Ez nagy vita volt köztünk. Meggyőztem, hogy gesztikuláció nélkül is kifejező tud lenni, ha akar, és a beidegződései elhagyása csak álproblémát jelent. Ahogy hinni kezdett magában, úgy született meg az ária.

Persze, ez zongora mellett, az énektanulás során igen nehéz, így aztán jönnek az általános dolgok, és ez rajta „ragad” az énekesen, ezek a gesztusok később szinte kiirthatatlanná válnak. Tudjuk: az élénk gesztikulálás az életben azt jelzi, hogy a

⁹³ Ruszt József: Színészdramaturgia és színészmesterség, Népművelési Propaganda Kiadó, Bp., 1969, 145.o.

beszélő hazudik. Így van ez színpadon is: a felesleges gesztusokkal játszó énekes: hazug. Néha látni a Tv-ben, ahogy lemezfelvételen énekel egy-egy énekes: kezével hadonászik, lemutogatja a zenét. A szituáció hiányát önkéntelenül így próbálja bepótolni, a tisztázatlanságot kiigazítani. Ezt teszi az énekes is a betanulás során, és később nem cseréli le az általános gesztusokat konkrétakra, mert már „hozzánőttek”. El kell felejtetni a betanulás idején a gesztikulációt, semmi jelentősége sincs az anyag ismeretének szempontjából. A járulékos izmoknak nem kell „részt vennie” az éneklésben. Mivel az éneklés végső soron izommunka, a nem megfelelő izmok „besegítenek” a beidegződések által, noha nincs rájuk szükség. Pedig ez csak újabb feszültséget kelt és nem levezet, sőt, a koncentrációt is gátolja.

Éppígy „részt vesznek” az éneklésben az arcizmok, s így lehetetlenné válik a kifejezés. A grimaszolás nem lehet része az énektechnikának, az arc nem vehet részt az éneklésben, a torz énekes arcok hibás énektechnikáról árulkodnak. Sokszor azt tapasztaltam, hogy az életben természetes, normális ember énekléskor átváltozik, „meghal”: ez énektechnikai kérdés. Tisztázni kell, hogy rosszul tanított emberekkel nem lehet színészetéről beszélni. Nem a nagy tehetség a lényeg, hanem a felszabadultság és a helyes technika. Hogy az éneklés felszabadítson és ne gátlásokat okozzon. Hogy a színész-ember egy új eszközt kapjon, és ezt egy lehetőségnek tekintse a kifejezésre. Na ezért tanuljon meg énekelni, hogy szépen énekeljen, hanem hogy kifejezzon valamit vele. Ha nincs mit kifejeznie, kár énekelnie. A gesztikuláció nem fogja meghozni a kifejezést.

Ha ezt belátja az énekes, elkerülheti az olyan unalomig ismert, csak operaszínpadon létező mozgásközhelyeket, mint például a térdeplés. Számomra mindig ez volt az operaszínpadok réme: hiszen a térdeplés nem természetes emberi pozíció. Márpedig az operában unos untalan térdepelnek. Ez azért legyen gyanús az énekesnek. Kérdezze meg magától, hogy vajon a való életben, hasonló

szituációban mit csinálna. Kérdéseket tegyen fel magának, az „alaknak” és keressen fizikailag megfogalmazható válaszokat. Így elkerülhető az, hogy hazudjon a testével.

És ha a test nem hazudik, ha a gondolat tiszta: létrejön egy igaz alakítás. A legfontosabb az önbizalom, nem az elbizakodottság, a védekező mechanizmusok kiirtása, önmagunk vállalása.

6.Összefoglalás

Nem véletlen, hogy operában ma is létezik a „rendezés” fogalma, amely az énekes felfogásában valahogyan különvált a műtől. Onnan ered ez a meghatározás („Ez vagy az a rendezés”, „Ebben vagy abban a rendezésben”) hogy a színpadi munka csupán mint „rátét” értendő, hiszen nem érinti meg mélyen az énekeseket, akik a „művet” éneklik. Pedig az énekesnek – hiszen színész!- fel kell keltenie magában az érdeklődést a figura, a darab színpadi megvalósítása iránt.

Az már nem tartozik ehhez a témához, hogy a rendezők milyenek. Én mindig azt mondtam tanítványaimnak, a maguk iránti igényesség szempontjából mindegy, milyen a rendező, vagy mindegy, hogy egyetértenek-e a koncepcióval vagy sem. A belső mércének ugyanolyan magasan kell lennie, minden körülmény között, mert ki figyeljen rájuk, ha önmaguk nem teszik meg? Mert a rendezők sok bűnt követhetnek el ellenük: vagy nem törődnek velük, vagy megfosztják őket saját személyes intuícióiktól. Victor Ian Frunza mondja egy interjúban: *„Az a színész, akit megfosztanak a spontaneitástól, sztereotípiákba merevedik, s megjósolható, mivé fejlődik- a színházművészetnek egyik megbocsáthatatlan vétke ez. Megtanítani a színészt arra, hogy szabad legyen- ez az én színházi grammatikám alaptétele. A színházi eszközök játékos kezelése az első lépés. Az a színész, aki játszik, tapasztalatot szerez, a csapat (társulat) által ösztönzött alkotás pedig növeli a hozzáértést és az önkontrollt. A színész itt megtanul nyerni, de veszíteni is. Egy tekintélyelvű színházi rendszer tönkreteszi a színészt. A rendezőnek igazodnia kell a színész játékához, nem szabad arra kényszerítenie, hogy feloldódjék a koncepcióban.”*⁹⁴ Milyen jó lenne, ha operában is egy ilyen egymásra figyelő csapatmunka rajzolódna ki énekesek és rendezők között.

A színpad nagyon sokat segít a zenei megformálásban, mint ahogy a zene is segít a színészi munka terén. Leveszi a színész válláról a terhet, nem kell strukturálnia, kompozícióval törődnie, csak át

⁹⁴ Victor Ian Frunza: Egy hónap Pesten, Színház, 2006. május, 20.o.

kell magát adnia a zene által meghatározott színpadi létnek. Ha a színészettel foglalkozik, akkor nem görcsöl rá az éneklésre, hanem könnyedén, szinte hagyja áramlani magából, eggyé válik vele. Az operaénekes számára tehát gondolatilag – érzelmileg – fizikailag a zene jelenti az alapot, mely mindvégig jelen van, vele van, bízhat benne, hogy szolgálja az alakítását. És az alakításból bomlik ki a zene, mely így egészen más minőség lesz, mintha csupán önmagáért való volna. (Ha egy énekes nem tud megbirkózni egy szerep énekszólamával, színészileg még átsegítheti magát a kritikus pontokon. Ám ha rágörcsöl az éneklésre, egyrészt nézhetetlen lesz a színpadon, másrészt, mivel a színpadi illúzió nem segíti, csak felerősödnek énekesi hiányosságai. Bizony, jobb egy átütő személyiség, még ha gyengébben énekel is, mint egy hasonló kvalitású, de az éneklésére figyelő színpadi zombi.) Zene és színészet egymást feltételező-segítő, kölcsönös viszonyban kell, hogy legyen. Persze ehhez alapjaiban meg kell változtatni a színpadi mű és a zenei mű hierarchikus szemléletét. Hasznosabb, ha az énekes úgy tekinti a zenét/éneklést, mint ami segíti a színészi kifejezést, ahelyett, hogy a színpadi kifejezést tekintené valami olyannak, ami gátolja a zenei kifejezést. Az énekes rengeteg időt tölt a zenével, melyet magasabb rendűnek tekint, és ez – öntudatlanul is – gátolja a kifejezést. Számára a színpadon az ALAKÍTÁS legyen elsődleges, melyben benne foglaltatik a zenei kifejezés is, de nem fedi le a fogalmat. Munkamódszerben a színpad elsődlegessége lebegjen az énekes szeme előtt. Felejtse el a zene „szentségét”. Ha néha szembekerül azzal, hogy a színpad és a zene nem „illik össze”, ha úgy érzi, a színpad „akadályozza”, az nem baj. Hiszen az akadályok arra kényszeríthetik, hogy pontosan fogalmazzon, plasztikusabban oldja meg feladatát. Az akadály is hasznára lehet!

Egy Schubert dalokból álló előadáson az egyik tanítványom a Margit a rokkánál című, számára igen nehéz dalt adta elő. A pontos elemzés sokat javított előadói készségein a betanulás során, de nem volt átütő az éneklése. A színpadon egy hajléktalan, magányos nőt kellett alakítania, aki vágyódik,

szexuálisan felizgul eltűnt kedvese emlékére. A jelmez és a maszk segített az énekesnőnek „elrejtőzni” a szerep mögé, nem akart „szépelegni”, hanem a tiszta vágyat merte elénekelni, miközben simogatta magát. Ez a – talán sokak számára obszcén – jelenet annyira ellentétes volt az énekes személyiségével, hogy nagy lelki küzdelem árán sikerült megoldania. Ám mivel a színpadi játékkal küzdött, és ehhez csak használta a zenét, felszabadult minden görcsösségtől, és csodálatos, átütő előadásban szólalt meg a dal. Ezen a vizsgán szakadt át benne valami, értette meg, hogy mit is jelent „megélni” egy dalt, mit jelent előadni, és hogy ez nem a puszta éneklés kérdése.

Ki kell próbálniuk ezt a szemléletváltást, megtapasztalják, mennyire felszabadulnak, milyen erősen fognak kötődni- épp a zenéhez, hiszen abban van megírva a dráma. Az éneklés egy technika, a zene egy ábrázolási mód az emberábrázolás szolgálatában.

Ha ez megvalósul, kiderülhet az, hogy operában a klasszikus értelemben **egyáltalán nem kell „játszani”**, szinte ki kell kapcsolni az ént: megnyílni és gondolkozni. Ez a legnehezebb, ugyanakkor ez tud lenni a leghitelesebb is. A zenében megírt cselekmény megköveteli a magáét, ha a színész nem önző, akkor hagyja, hogy ez szétáradjon benne és minden világos lesz. Az intellektusnak szabadnak kell maradnia az alkotás folyamán, már nem szabad „gondolni” a zenére. Minden érzékszerv szabadon működik, megihletődve a zene által. Hagyni kell a figurát, le kell vetkőznie önmagát. Az énekes- színész „hordozó”, közvetítő csupán. Meg kell értenie a folyamatot, melynek eredményeképpen a hangok papírra kerültek, és ezt magán átszűrve közvetíteni. A végcél az egyszerűség: amikor úgy érzik, semmit sem csinálnak, akkor jó a színpadi létezésük. Létrejön a tökéletes uralom a zene, szó, mozgás fölött.

Az alakításhoz a **figyelem és a spontaneitás** elegye szükséges. A zene birtoklása koncentrált állapotot eredményez. És ez nagyon jól használható. A légzéstechnika és a képzelt középpont majd

minden színésziskolában a koncentrációt segítő metódus: éneklés esetén mindkettő adott, a légzés szabályozottsága a koncentrációt segíti. Ezért lehet az operai színjáték, ha jó, hihetetlenül magas fokú. A már említett Eötvös-darab, Az álmok hídján mentem át....., jó példa volt erre. A darab arra épül, hogy prózai/recitáló színészek és zenekar folyamatosan együtt lélegzik, egymást követi. A prózai színészeknek hihetetlen koncentrációban kell létezni a zene miatt, és ez olyan fokú erőt váltott ki belőlük, melyet addig sohasem láttam tőlük.

Az operai problémák, az operaszínészi megoldatlanságok legfontosabb segítői tehát egyrészt **az intellektus uralmának elismerése**, másrészt a színészek közti **kapcsolatokban való létezés**, harmadrészt **a fizikai-gesztikus fogalmazásmód** előtérbe helyezése. Az intellektuális megközelítés számúzi az érzelmes-giccses játékmódot, a „kezem-feje” játszást, a zene és a játék egyenlőtlenségét: a zenével való komplementer viszonya eredményezi az optimális fogalmazásmódot. A kapcsolatokban való gondolkodás segít megszüntetni a másik alapproblémát: a színpadi magányt. A fizikai megfogalmazás, mint kiindulási alap, rögtön életet visz a figurába. És ha a végcél **az egyszerűség és a pontosság**, áttetsző és igazi alakítás születhet meg.

Mindehhez azonban nagyfokú **alázat** szükséges. Nem tudom, a színpadi alázat szakmai vagy morális kérdés. Minden esetre a legfontosabb dolog, ami a színházban alapkövetelmény. Operában a zene iránti alázat uralkodik, de ehelyett a színház iránti alázat szükséges, mely magában foglalja a zene iránti alázatot is. Pedig valós színpadi munka csak a színpadi alázattal lehetséges, tudomásul kell venni, hogy nincs „egyéni” siker, el kell felejteni a folyamatos védekezést, az énekesnek bátran bele kell vetnie magát a szituációba.

Vahtangovnál „A műzsák nem tűri a hiúságot” feliratú táblát hoztak be, ha valaki mesterkélt pátosszal, túlzott szenvedéllyel játszott. Márpedig az énekesi hiúságról legendák keringenek. A színházban a hiúság a legnagyobb bűn. Az alázat a színházi munka

alapja, és az opera színpad számára is csak ez lehet a kiindulópont.

„Az énekes lélektana, akinek torkába a természet tókéét rejtett, egészen sajátos valami. Elhivatottnak, egyetlennek, nélkülözhetetlennek érzi magát, és ez túlzott elképzelést kelt benne saját művészi értékéről. Kapni akar a művészettől, nem pedig adni neki” – írja Sztanyiszlavszkij.⁹⁵

Az opera hatásvadász műfaj, minden rosszat el lehet mondani róla, ami a hatásvadász, giccs stb kategóriába tartozik. De talán csak a hibás előadói szokások miatt van ez így, hogy a mindenáron hatásra való törekvés elrejtí a drámát. A hatás vagy létrejön, vagy nem, hiába akarjuk. Az énekesnek egyáltalán nem kell törekednie éneklése és alakítása lehetséges hatásával, énekeljen jól és alakítson hitelesen, a többit majd eldönti a néző.

„A művészet, az alkotás nem 'játék', nem 'művészkedés', nem a 'technika virtuozitása', hanem a lelki és a testi természet alkotó folyamata.”⁹⁶

⁹⁵ Sztanyiszlavszkij: Életem a művészetben, Gondolat, Bp., 1967.

⁹⁶ Sztanyiszlavszkij: Az átélés művészete (In: Az ismeretlen....79.o.)

FÜGGELÉK

AZ ÉNEKESKÉPZÉSRŐL

(A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem ének tanszakán általam bevezetett reformtörekvések 1998-2003)

Az operaénekesek képzése hasonlatos a prózai színészek képzéséhez, ám célirányosabb, hiszen arra kell rászoktatni őket, hogy egy nagyon kötött formában legyenek teljesen szabadok és őszinték. Az említett szempontokra koncentrálni kell mintegy „ellene menni” a veszélyeknek, sokszor szélsőségesen más irányba terelni az énekes gondolkodását. Mert elsősorban egy gondolkozási mód, egyfajta igényesség kialakításáról van szó, ennyi az énekes-színész-képzés lényege, a többit úgyis a gyakorlat adja. Ám a különböző, néha igen viszontagságos körülmények között dolgozó énekesek mindegyikében kell egyfajta gondolkozási és művészi igénynek lennie, még akkor is, amikor csupán szerepátvételtől van szó. Színpadilag a maximumot kell követelniük maguktól és kollegáiktól.

Fokról fokra, óvatosan és körültekintően kell haladni a tanulás folyamán. Az énektechnikai fejlesztéssel párhuzamosan kell fejleszteni az előadói készségeket, hogy egyik ne előzze meg a másikat. Mindkettő lassú folyamat, nem szabad siettetni, mindig tudni kell, mit bír el az énekes technikailag és színészileg.

Az énekesképzésen nagy jelentősége van az olyan mozgástechnikák megismerésének, melyek a légzés és a test összehangolására építenek. A légzés szerepelhet mint összekötő a mozgás és az éneklés között. A Thai-chi, az Aikido mind a légzéssel összehangolt tökéletes test feletti uralomra tanítják meg az énekes növendéket. Ezért folyamatos mozgástréninget kell tartani, mely a test fölötti teljes kontrollra tanít meg, továbbá kifejleszt egy, a testtel kapcsolatos igényességet is. A tréningen van a hangsúly, nem a „koreográfián”, a többféle módszerrel zajló - félévente változó tematikájú - tréningek célja

ugyanaz: felszabadítani a testet, uralni a mozdulatokat, a testet a plasztikus kifejezés céljaira alkalmassá tenni.

A másik, kiegészítő tantárgy a beszédtechnika, mely két, egymást kiegészítő részből áll. Egyrészt egy logopédiai képzésből, mely a hangok plasztikus ejtésére tanít és segít az esetleges beszédhibák kijavításában. Bár ének közben máshogyan képződnek a hangok, a logopédiai foglalkozás jól transzponálható az énektanulásba. Ideális esetben az énektanár és a logopédus közt kommunikáció zajlik. A beszédoktatás másik része a szöveg értés-értelmezés-közlés gyakorlatát jelenti, melyet leghasznosabb, ha egy prózai színész tart. Ezen a foglalkozáson a hallgatóknak el kell sajátítani a szöveggel való bánásmódot, viszonyt, megtanulni „kezelni” és „közölni” a szöveget, A monológok, versek, balladák, mesék mondása segíti a gondolatközlés képességének kialakítását, a monológokkal való foglalkozás később nagy hasznára lesz az énekesnek az áriák előadásában. Hasznos, ha operaszövegkönyveket is értelmeznek, tisztán prózai darabként. Erre a Pillangókisasszony, a Tosca, a Traviata bizonyult igen alkalmasnak. Miképpen az is hasznos, ha olyan prózai darabokból vett részletekkel dolgoznak, melyekből később opera készült. Ez a módszer tudatosítja a hallgatókban a drámaiság keresését minden szöveg mélyén.

A beszédoktatás a fentiekén kívül azért is fontos, mert több darabban (Carmen, Szöktetés a szerájból, Varázsfuvola, A bűvös vadász, Fidelio stb, az Offenbach, Strauss operettek, melyek az operarepertoár részeit képezik) prózai részekkel is meg kell birkóznuk az énekeseknek. Ezeken általában át szoktak szaladni, hiszen a beszéd minősége sokkal gyengébb egy énekes esetében, mint az éneké. Az összhatást nagyban lerontja egy-egy prózai rész, szinte mindenki arra vár, jöjjön már a zene. Az előadás szempontjából azonban meg kell találni az egyensúlyt, a kiegyenlítést a prózai és a zenés rész között, hiszen bármilyen szépen énekel is egy Pamina, ha a prózában mint egérke cincog, nem lehet színházi hatásról beszélni.

A konkrét színpadi játék-képzésben az első időszakban az improvizációkra kell helyezni a hangsúlyt. Az improvizáció segíti a szituációban való gondolkodást, a felszabadulást, a kreativitást. A saját élmények, együtt kitalált történetek után a fényképek, festmények alapján kidolgozott történetekkel lehet folytatni. Lassan lehet rátérni a zene és cselekmény viszonyára. Megkérhetjük a hallgatókat, hogy az adott jelenethez válasszanak zenét, majd a zenére végezzék el az improvizációs gyakorlatot. Feladhatunk valamilyen zeneművet (pl. Ravel: Bolero), hogy arra találjanak történetet, melyet aztán a zenére előadnak. Fontos, hogy ne „tánc”, balett legyen belőle, hanem teljesen reális, néma jelenet. Ezekkel a gyakorlatokkal a hallgatókban kifejlődik egy érzék és igény arra, hogy a zenét kreatívan kezeljék, mint cselekvést, történetet.

Miután a „kívülről” jövő zenékkal végeztünk, feladhatunk népdalokat, hogy arra találjanak ki improvizációkat. Ekkor már maguk énekelnek és játszanak. Legjobb, ha a népdalokat nem eredeti kontextusukban („népiesen”), hanem saját életükre alkalmazva dolgozzák fel. Fontos a személyesség, ezeket az ismert dalokat teljesen egyénien, személyes látószögből kell feldolgozniuk.

Ezen alapozás után kezdődhet el a valós zenei munka. Először népdalfeldolgozások (pl. Kodály: Székely fonó) színpadi megvalósításával kezdhetjük, majd a sanzonokra térhetünk át. A francia sanzonok (Piaf dalai) drámaiabbak, a magyar sanzonok (pl. Karády-dalok) egyszerűbbek, de mindkettővel pontos lélekállapotokat lehet keresni és megjeleníteni. Fontos, hogy ezek a kis színpadi jelenetek mindvégig tág teret adjanak az improvizációra, egy-egy sanzon előadóján kívül a többieknek is benne kell lenniük. Ezzel megszokják, hogy nem csak akkor kell koncentrálniuk, mikor énekelnek. A dalokból jelenetet kell csinálni, még akkor is, ha egyedül vannak a színpadon. Fontos a felszabadultság, a humor, az ironia. Ezt meg kell tanulniuk, el kell kerülni a drámázást, az erőltetést, az önmaguk túl komolyan vételét. Ha a könnyebb dalokon túl vagyunk, rátérhetünk komolyabb

színészi-előadói munkát igénylő dalokra, erre legalkalmasabbak a Brect-Weil songok, melyek előadása a közlés képességét, a történetmondást is fejleszti.

A következőkben rá lehet térni valamilyen könnyű műfajú darab jeleneteire, fontos, hogy ezekben legyen prózai rész is, mert a prózai színészet mindig „visszatántorítja, kijózanítja” a zenétől elvakuló énekeseket. Klasszikus musical vagy operett-jelenetek(My fair lady, Offenbach: Kékszakáll, stb), egy darab keresztmetszete lehet a következő tananyag. E mellett vagy ez után hasznos, hogy egy kisebb prózai darabot, egy egyfelvonásost visznek színpadra, az én osztályaimban erre a kurzusra általában színészeket kértem fel, hiszen ők tudják leginkább átadni belső gondolkozási módszereiket. Amúgy is fontosnak tartom, hogy sokféle rendezővel dolgozzanak, és – talán meglepő – egyáltalán nem operarendezőkkal, hanem zeneszerető és értő prózai rendezőkkel. A hallgatók úgyis éjjel-nappal a zenével vannak elfoglalva, jó, ha a színészi játék foglalkozásokon „ellensúlyozva” van ez a szemlélet.

A harmadik évben áttérhetünk a drámai kifejezésmód fejlesztésére, bevezetőként Schubert-dalok előadása, ezekből komponált előadás lehet az anyag, majd egy kisebb opera-keresztmetszettel lehet lezárni az anyagot (Gazzaniga: Don Giovanni, Weil: Mahagonny, Tom Johnson: A négyhangú opera, Mozart: Figaro jelenetek, Bizet: Carmen-jelenetek voltak a választott darabok, de természetesen ez mindig a csapat összetételétől és felkészültségétől függ). Nagyon érdekes és hasznos tapasztalat volt, amikor az egyik osztály prózai színészekkel egészült ki és megcsináltuk a Carmen keresztmetszetét. Rengeteget tanultak egymástól, az énekesek lazaságot, szituációérzéklet, a prózai színészek koncentrációt és plasztikus fogalmazást. Ugyanilyen hasznos volt, amikor bábszínészekkel dolgoztak együtt a tanítványok Schubert-dalokon. A művészeti felsőoktatási intézményeknek sokkal több közös projektet kellene létrehozni (illetve egyáltalán: kellene, hiszen valójában nincs), ez nem csak a jövő művészeinek

kommunikációját segítené, hanem egymástól a közös munka során nagyon sokat tanulnának az énekesek-színészek-táncosok stb.

Fontos a folyamatos munka, a rendszeres foglalkozás, a próbacentrikusság. Fontos, hogy felfedezzék a felszabadult műhelymunkát, mely elsősorban a gondolkozást formálja át, az operáról alkotott képet, a színjátszás örömét fedeztetni fel a tanítványokkal, hiszen az előadói készségek a gyakorlatban úgymint kialakulnak. Fontos a több szintű megközelítés, az ironikus szemléletmód kialakítása, a pontos elemzés és a szituációkban való gondolkodás. (Mivel az énekórákon úgymint „készre” formálják az anyagot, és ezzel a közhelyes, elhamarkodott alakítás felé terelik az előadást, fontos, hogy a színészet-óra ellene menjen ennek. Lehet egy vizsga felháborító, megbotránkoztató is a konvenciókedvelők számára, csak a benne résztvevő emberekről szóljon, ne a „szent” darabokról és a hagyományról.)

A leírtak után már lehet igazi operákkal foglalkozni, amit operaszaknak hívnak a Zeneakadémián-persze, ezt csak néhányan végzik el, és sokan egyenesen az ének tanszak után már színpadra kerülnek: a megalapozás mindenképpen elsődleges, és ez hosszú, fokról fokra haladó, nagy türelmet igénylő munka. A lényeg a színészi hitelesség, az önmagukkal szembeni igényesség kialakítása. Meg kell érteniük a színjátszás lényegét, meg kell érezniük a játék örömét, fel kell fedezniük a magukban rejlő lehetőségeket.

„Aki egész álló nap téglákkal dolgozik, elér egy pontig, amikor már szinte nem is tudja, mi van a kezében. Ha aztán megkérjük, hogy utánozza a téglával való foglalatosságot, akkor újra felfedezi a tárgy jelentését, súlyát és kiterjedését. Ez érdekes tanulságokkal jár tanítási módszereinkre nézve: az utánzás egy módja annak, hogy megújult frissességgel újra felfedezzünk egy dolgot. Az utánzás aktusa a tudás egy formájává válik.”⁹⁷ Így tehát a színészképzés újra felfedeztetheti a hallgatókkal az éneklést is, egy új „látási” képességet ad.

⁹⁷ Jacques Lecoq: A képzés útja, Színház, 2006. február, 61.o.

Operaképzésnek és operajátszásnak egyetlen célja van: közel hozni az élethez az operát, elfelejteni a sznobizmust, mely szerint a zene magasabbrendű, elitista művészet. A zene maga az élet, az opera az élet ábrázolása. Meg kell élni az operát. Ez a lényeg.

Bibliográfia:

1. Appia, Adolphe: A zene és a rendezés, Színháztudományi Intézet, Bp., 1968
2. Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1960.
3. Barba, Eugenio: Papírkenu Spectaculum Bp, 2001.
4. Barenboim- Said: Kánon és ellenpont (Európa, Budapest, 2004)
5. Barenboim, Daniel: In the beginning was sound- rádió előadássorozat
forrás://www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lectures.shtml
6. Barrault: Egy színházi ember naplója (Színháztudományi Intézet Budapest, 1964)
7. Barrault: Gondolatok a színházról (Színháztudományi Intézet, Budapest, 1962)
8. Barrault: Reflections on the Theatre (Salisbury Square London, 1951)
9. Bertolt Brecht: Színházi írások, Magvető Budapest 1969
10. Brook, Peter: Az üres tér Európa, 1999
11. Brook, Peter: Változó nézőpont, Orpheus Kiadó, 2000
12. Clark, Mark Ross: Sigig, Actig ad Movemet in Opera, Idiaa University Press, 2002
13. Craig: Hitvallás a színházról, Színháztudományi Intézet, 1963.
14. Craig: Új színház felé, Színháztudományi Intézet, 1963.
15. Dahlhaus- Eggebrecht: Mi a zene? (Osiris, Budapest, 2004)
16. Dullin, Charles: A színészet titkairól, Színháztudományi Intézet, Bp., 1960.
17. Eisler, Hans: A zene értelméről és értelmetlenségéről (Válogatott írások) Gondolat, Bp., 1977.
18. Felsenstein: Az új zenés színház, Színháztudományi Intézet, 1966.
19. Fodor Géza: A "jelmezes koncert" dicsérete, Élet és Irodalom, 2006. június 23.

20. Fodor Géza: Zene és színház (Argumentum Kiadó, Budapest, 1998)
21. Frunza, Victor Ian: Egy hónap Pesten, Színház, 2006. május.
22. Goncsakov: Vahtangov rendez (Színháztudományi Intézet, 1964)
23. Grotowski: Színház és rituálé, Kalligram Bp 1999.
24. Harnoncourt: Zene mint párbeszéd, Európa Bp, 2002
25. Hevesi Sándor: A drámaírás művészete
26. Hull, Lorraine: Színész mesterség Mindenkinék, Tercium Kiadó, 1999.
27. Hutcheon, Linda: Opera-Desire, Disease, Death University of Nebraska Press, USA, 1996.
28. Jovet, Louise: A testét vesztett színész, Kijárat Kiadó Bp, 2005.
29. Kerman: Opera As Drama, Alfred A Kopp, New York, 1956
30. Kertész Iván: Beszéljünk az operáról, Zeneműkiadó, Bp., 1978.
31. Kindermann, Hans: Theatergeschichte Europas III. Band (Otto Müller Verlag, Salzburg, 1959)
32. Knapp: The Magic of Opera Da Capo Press 1972 New York
33. Koltai Tamás: Az opera-per, Szabad Tér Kiadó, Bp., 1999.
34. Kovács Sándor: Hátrahagyott zenei írásai, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, év nélk.
35. Lang, Henry: Az opera, Zeneműkiadó, Bp., 1980.
36. László Zsigmond: Ritmus és dallam, Zeneműkiadó, Bp., 1961.
37. Lázár László: A színesshallásról bővebben (magánkiadás, 1994)
38. Making an Exhibition of Myself-The Autobiography of Peter Hall, Siclair-Stevenson, London, 1993.
39. Mejerhold műhelye (Gondolat, Budapest, 1981)
40. Mihail Csehov: A színészhez, Polgár, Bp., 1997.
41. Mitchell: Opera - Dead or Alive, Univ of Wisconsin Press, Madison, 1970.
42. Mitter: Systems of Rehearsal Routledge Books, London, 1992.
43. Nádor Magda: Nem egyformán lélegzünk! - doktori disszertáció, 2004.

44. Nietzsche: Wagnerről és Schopenhauerről, Holnap Kiadó, Bp., 2001.
45. Orrey, Leslie: Opera - A concise History (Thames and Hudson London, 1999)
46. Palisca: The Alterati of Florence - Pioneers in the Theory of Dramatic Music I: New Looks at Italian Opera, Cornell University Press: Edited by William W Austin, 1968.
47. Pap János: Hang- ember- hang. Vince kiadó, Bp., 2002.
48. Ruszt József: Színészdramaturgia.
49. Strehler, Giorgio: Az emberi színházért, Gondolat, Bp., 1982.
50. Szabolcsi Bence válogatott írásai, Typotex, Bp., 2003.
51. Szamosi Lajos: A szabad éneklés útja, Bp., 1939.
52. Székely György: Craig (Gondolat, Budapest, 1975.)
53. Sztanyiszlavszkij: A színész munkája, Gondolat, Budapest, 1988.
54. Sztanyiszlavszkij: Cselekvő elemzés, Színháztudományi Intézet, Bp., 1960.
55. Sztanyiszlavszkij: Életem a művészetben, Gondolat, Bp., 1967.
56. Váginé Gödel Hilda: Daloljatok - A hangnevelés művészete, magánkiadás, Bp., 2004.
57. Vahtangov műhelye, Gondolat, Bp., 1979.
58. Vámosi Nagy István: Az opera születése a dráma szelleméből, Rózsavölgyi, Bp., 1944.
59. Vitányi Iván - Sági Márta Kreativitás és Zene, Akadémiai Kiadó, Bp., 2003.
60. Vitányi Iván: A zene lélektana, Gondolat, Bp., 1969.
61. Wagner: Művészet és forradalom, Seneca kiadó, Bp., 1995.
62. Wheeler-Laughlin: Assignments in Musical Theatre, Player Press, NY, 1997.

Hivatkozásokban szereplő rendezések

Zeneakadémiai vizsgák (1998-2003)

Brecht/Weil songok

Karády-dalok

Francia sanzonok

Mozart: Figaro házassága II. felvonás

Offenbach: Orfeusz az alvilágban-keresztmetszet

Kodály: Székely-fonó jelenetek

Gazzaniga: Don Giovanni -keresztmetszet

Brecht-Weil: Mahagonny-keresztmetszet

Schubertiáda- előadás Schubert-dalokból, bábszínészekkel

Bizet-Mérimée: Carmen -koprodukció prózai színészekkel

Gluck: Armida -keresztmetszet

Egyéb zenés színházi rendezések

Mozart: Figaro házassága (Miskolci Nemzeti Színház, 2004)

Eötvös Péter: Az álmok hídján mentem át (Budapesti Tavasz Fesztivál, 2001, 2004)

Sztravinszkij: A katona története (Budapesti Tavasz Fesztivál, 2003)

Huszka Jenő: Lili bárónő (Soproni Petőfi Színház, 2002)

Molière-Lully: Az úrhatnám polgár (Debreceni Csokonai Színház, 2004)

Kamondy-Kassák: Ólomvitézek (bábopera, Budapest Bábszínház, 2001)

Vajda-Borbély-Almási: A Gólem (Budapesti Operettszínház, Raktárszínház, 2002)