

Gyárfás Orsolya

Tradíciók és interpretációk: Richard Strauss *Rózsalovagja*

Milyen tendenciák határozzák meg egy opera zenetörténeti feldolgozását? Milyen tényezők alakíthatják egy opera előadástörténetét és befogadását? Milyen kapcsolat, kölcsönhatás figyelhető meg tudományos és színpadi interpretációk közt? Ezekkel a kérdésekkel szeretnék foglalkozni Strauss *Rózsalovagja* kapcsán. Több oka is van annak, hogy választásom erre az operára esett: egyrészt bemutatása óta töretlen népszerűségű darabja a bevett operai repertoárnak, ennek köszönhetően pedig meglehetősen gazdag (és jól vizsgálható) a különböző előadásokról készített felvételek anyaga, másrészt mint „botránydarab”, kiemelt helyet foglal el a Strauss-recepcióban, megítélésének változása a zenetörténet-írásban jól nyomon követhető, és rendkívül érdekesítő példája a recepció paradigmaváltásainak. Harmadrészt pedig azért, mert mind a zenetörténeti recepcióban, mind az előadások gyakorlatában már korán megfigyelhető egy-egy bizonyos szemléletmód rögzülése, mely hosszú ideig meghatározta mindkét területen az opera értelmezési lehetőségeit.

Dolgozatomban tehát a fenti kérdések nyomán a következő témaköröket vagy problematikákat szeretném vizsgálni: *A Rózsalovag* fogadtatását bemutatásakor és recepcióját a zenetudományban, valamint előadásbeli tradíciójának kialakulását és megkövesedését. Az előadásbeli tradíció elemzéséhez a rendezések kategorizálásához David J. Levin Wagner-interpretációkhoz kidolgozott rendszerét (szó szerinti és átvitt értelmezések), hatásmechanizmusukhoz pedig Jacky Bratton interteatralitás-elméletét, illetve általában a darab értelmezéséhez a Susan Sontag-féle *camp*-fogalmat kívánom felhasználni.

A *Rózsalovag*: recepció és tradíciók

Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal két évtizeden át tartó, és az operairodalomban kiemelt hírnévnek örvendő munkakapcsolatának első igazi gyümölcsként született meg a *Rózsalovag* 1911-ben. Az opera bemutatását jó kétévnyi tervezés előzte meg: Hofmannsthal 1909-ben vetette fel először a Mária Terézia korában játszódó vígjáték ötletét, melynek librettóját Harry Kessler gróf ihletésére és hathatós közreműködésével dolgozta ki.¹ Strauss örömmel kapott a lehetőségen, hogy az *Elektra* után (és a *Feuersnot* óta először) vígoperát írhasson, ráadásul egyértelmű volt, hogy Mozart, pontosabban a

¹ Számos forrásból merítve: a történehez elsősorban Molière *Monsieur de Pourceaugnac*, de Couvrey *Les aventures du Chevalier de Faublas* és Terrasse *L'ingénu libertin* című darabjait, a történelmi háttér aprólékos kidolgozásához pedig Mária Terézia udvarmestere, Johann Joseph Khevenhüller-Metsch herceg naplóját használva fel.

Figaro házassága lesz a követendő minta. Mint azt Strauss kijelentette: „Mozart-operát fogok szerezni”.²

A *Rózsalovag* bemutatójára a drezdai Semperoper színpadán, 1911. január 26-án került sor. A premiert hatalmas érdeklődés övezte, és a kirobbanó siker nyomán az év végéig 53-szor adták elő az operát csak Drezdában, de az év során színpadra került Münchenben, Hamburgban, Bázelen, Kölnben, majd Prágában, Bécsben és Milánóban is, a berlini premier késlekedése miatt pedig a Birodalmi Vasút *Rózsalovag*-járatot indított Berlinből Drezdába. A kritikai recepció azonban korántsem bizonyult hasonlóan lelkesnek: Matthew Boyden egyenesen „egyöntetűen ellenséges” fogadtatásról beszél, mely mind a zenét, mind a librettót elítélte.³ Joseph E. Jones ennél árnyaltabb képet ad: Strauss a *Don Juan* és *Also sprach Zarathustra* után kora egyik leginnovatívabb zeneszerzőjének számított, amit fokozott a *Salomé* és az *Elektra* botrányral tarkított sikere – mindezek után a *Rózsalovagot* regresszív, stílusában a modernségtől teljesen elforduló alkotásként ítélték meg.⁴ A futuristák *passatismo* elleni tiltakozásának köszönhetően botrányba fulladó milánói premier ennek a recepciónak legszélsőségesebb példájaként említhető. Julius Korngold a bécsi bemutatóról írt kritikájában⁵ elítélte mind Hofmannsthal librettóját – a komédiát irritálóan eltúlzottnak, groteszknak és vulgárisnak, humorban és szellemességben egyformán hiányosnak találva –, mind Strauss zenéjét, egyaránt tiltakozva az operában felhasznált „kifejezéstelen, banális operett-keringők” alacsony zenei értéke és anakronisztikus volta, valamint az egységes stílus teljes hiánya ellen. Korngold érdekes módon nem csak Mozartot és Wagnert emeli ki, hanem Rossinit, Lortzingot és Nicolait is említi a partitúrában felidézett zeneszerzők közt. A kritikus az új zene, és mindenekelőtt az új stílus hiánya miatt marasztalja el Strausst, kijelentve, hogy bár Straussnak minden tehetsége meglenne ahhoz, hogy a kor vezető zeneszerzőjévé válhasson és halhatatlan hírnévre tegyen szert, erről a pillanatnyi siker kedvéért lemondott, újítás és komoly zene helyett a közízlés banalitását követve, és csak elrettentő példaként szolgálhat kortársai és az eljövendő nemzedékek komponistái számára.

Korngold kritikája rendszeresen visszatérő elemeket alapozott meg a *Rózsalovag* kritikai diskurzusában – mindenekelőtt azt a véleményt, hogy Strauss az *Elektra* után letért a „helyes útról”, elutasítva a modernitást, korábbi forradalmian új tónusait giccsbe hajló stílussal váltva fel (nem is beszélve arról az erkölcsi alapú elutasításról, ami a *Salomé*hoz hasonlóan a *Rózsalovagot* is sújtotta kendőzetlen erotikája miatt). Norman del Mar Strauss-biográfiájában „géniuszának fokozatos elhalványulásáról” ír,⁶ William Mann hozzá hasonlóan az *Elektra* után fokozatos stílusbeli hanyatlást vél felfedezni Strauss

2 Schmid 2003, 24.

3 Boyden 2004, 274.

4 Jones 2009, 171.

5 Korngold 1911.

6 Del Mar 1962, 418.

életművében.⁷ Joseph Kerman fogalmazta meg legkeményebben a maga Strauss-kritikáját az *Opera as Drama* lapjain a *Salomé* és a *Rózsalovag* kapcsán, és bár explicite egyszer sem használja a giccs szót Strauss operáinak minősítésére, a maró leírások látványosan egybecsengenek a klasszikus giccsfogalommal: „egészében hamis”, „tettetett minden gesztusában”, „a Rózsa átadásának jelenete egy filléres Valentin-napi üdvözlőlap hatásával bír”. És mindennekeft: „Strauss [...] képtelen volt arra, hogy bármilyen igazi érzelmet vagy igazi gondolatot bármi mással társítson, mint egy formával – és a forma mindig jelen van: riasztóan precíz és riasztóan hamis.”⁸

Ugyanakkor a „reakciós Strauss” paradigmájának felülvizsgálata és megkérdőjelezése már az 1960-as évek elején elkezdődött, Glenn Gould *An Argument for Richard Strauss* című tanulmányával, melynek kezdetén Gould nemes egyszerűséggel a következőt jelenti ki: „egész egyszerűen meg vagyok győződve arról, hogy Strauss a XX. század legnagyobb zenésze.”⁹ Gould rámutat arra, mennyire problematikusnak bizonyult a zenetörténet-írás számára a Strauss-életmű látszólagos egyenetlenségének feldolgozása, és bár maga is osztja a nézetet, hogy a középső korszak (melyet az I. világháború végétől datál) művei nem tekinthetők azonos értékűeknek a korai korszakéival, azt a paradigmát nem fogadja el, mely szerint az *Elektra* után egyértelmű és visszafordíthatatlan minőségbeli hanyatlásról lehetne beszélni. Egyrészt a *Rózsalovagot* és az *Ariadnét* is kiemelkedő műnek tartja (az utóbbit ráadásul kifejezetten az érett Strauss művészetére előremutató darabként értékeli), másrészt pedig a kései korszak teljesítményét (melyet a *Capriccio* nyit meg) a koraihoz hasonlóan kimagaslóként, sőt azt felülmúlóként ítéli meg. Radikálisan új álláspont ez a Strauss-recepció történetében, mely addig – Bryan Gilliam szavaival¹⁰ élve – csak az ígéretes kezdet, a hanyatlás és a „vénasszonyok nyara” periódusaiban tudott gondolkodni a Strauss-életműről. Ráadásul Gould Gilliamhez hasonlóan rámutat arra is, hogy mennyire céltalan és értelmetlen a második bécsi iskola esztétikájával és törekvéseivel összevetni és azok alapján megítélni Strauss művészetét csak azért, mert egy korszakban alkottak.

A Strauss-recepcióban igazi fordulatot azonban csak az 1990-es évek zenetörténeti munkássága hozott – mindenekelőtt Leon Botstein *The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View* című tanulmányára hivatkoznék.¹¹ Botstein szerint a „reakciós Strauss” paradigmája sem a zeneszerzőt, sem életművét nem képes megfelelően feldolgozni, ezért – Gouldhoz hasonlóan a hanyatlás narratíváját elvetve – olyan új értelmezési keretet kínál fel, mely a Strauss-életmű különböző korszakai közt nem megmagyarázhatatlan töréseket lát, hanem jól végigkövethető fejlődést: a *Rózsalovag* eszerint kompozí-

7 Mann 1964, 174.

8 Kerman 1988, 211–12 (Saját kiemelés).

9 Gould 1999, 12.

10 Schmid 2003, vii–x.

11 Botstein 1992, 3–32.

ciós technikáiban szorosan kapcsolódik az *Elektrához*, illetve általában Strauss második korszakához, de egyben áttörés is jelent Strauss művészetében, modellként szolgálva harmadik korszaka munkássága számára. A Strauss-életmű újraértékelésével azonban Botstein nem csak – a schönbergi esztétikán túllépő – zenei modernségfogalom kialakítását akarja elérni: elemzése szerint Strauss nem egyszerűen zseniális modern, hanem egyenesen a posztmodernre előremutató zeneszerző. Sajátossága mindenekelőtt a történelemmel és annak kisajátításával való ironikus viszonyban (Botstein „önkritikus historicizmusnak” nevezi Strauss attitűdjét), a múlt különböző korszakaiból töredékek kiragadásában és új egységbe forrasztásában (melyben a felhasznált stílusok a hallgató számára felismerhetőek maradnak, és a múlt felidézésének érzetét keltik), valamint össze nem illő stílusok keverésében nyilvánul meg.¹² Másfél évtizeddel Botstein után Bernard Williams is hasonló kijelentést tesz a *Rózsalovag* kapcsán: „Strausst lehet olyasvalakinek is látni, mindenekfelett a *Rózsalovagban*, aki nem egyszerűen egy, a modernitást elutasító egyén, hanem *avant la lettre* posztmodern”.¹³

Ha a „posztmodern Strauss” elmélete nem is vált általánosan elfogadott tétellé, a reakciós paradigma hegemoniája mindenesetre lassan megszűnt, a *Rózsalovag* partitúrájáról és librettójáról egyaránt új, a giccs és dekadencia vádjain túlmutató, sokszor a korábbiakkal szöges ellentétben álló olvasatoknak engedve teret. Csak néhány elemzést kiemelve: Gilliam értelmezésében a Korngold szemében még mélyen elítélendő stíluskeverés a neoklasszicizmus felé mutat (azt egy évtizeddel megelőzve); a bécsi klasszicizmustól a keringőn át Wagnerig mindent magába olvasztó zenei anyag Strauss innovativitásának, és nem regressziójának jele.¹⁴ Michael Kennedy a Rózsa átadásának jelenetét elemezve mutat rá, hogy a *Gemütlichkeit* felszíne alatt az opera jóval sötétebb, cinikusabb szemléletet rejt, s a zenei szöveget egyértelmű jeleit adja annak, hogy Strauss Octavian Ochs, Sophie-t pedig a Marschallin előképeként akarta ábrázolni.¹⁵ Carl Schorske, Hofmannsthal sokat kritizált librettóját kellő elismeréssel illetve, a *Rózsalovag* cselekményében politikai allegóriát lát. Az opera az arisztokráciának a felemelkedő, sőt a századfordulóra már a gazdasági-politikai hatalmat jórészt átvevő „*zweite Gesellschaft*”-tal való problematikus viszonyára reflektál, ahol a Marschallin önfeláldozása és Octavian és Sophie házassága nem egyszerűen egy szerelmi háromszög feloldása, hanem az arisztokrácia és polgárság összeolvadásával egy új társadalmi berendezkedés lehetőségének (és ezzel egy új jövőképeként a) felmutatása.¹⁶

Az 1980-as évektől a feminista muzikológia törekvéseinek köszönhetően pedig megkezdődhetett a *Rózsalovagnak* a nemi viszonyok és a szexualitás szempontjából való

12 Tökéletes példa erre a technikára a keringő használata a *Rózsalovag* XVIII. századi közegében.

13 Williams 2006, 108.

14 Gilliam 2014, 2.

15 Kennedy 1999, 169.

16 Schorske 2006, 675–82.

vizsgálata (Terry Castle Brigitte Fassbaenderről írt esszéje¹⁷ talán a mai napig az egyik legjobb tanulmány ebben a témakörben). Megindult az opera fogadtatását övező és előadásaira alaposan ható homofóbia dokumentálása is: a berlini és londoni ősbemutatókat a libretto erotikus részleteinek kigyomlálása és az ágy a nyitójelenetből való eltávolítása előzte meg;¹⁸ Mary Garden az 1927-es párizsi bemutaton visszautasította az Octavian szerepére való felkérést a darab lesbikus implikációitól tartva;¹⁹ Charles Osborne Strausst, William Mann Hofmannsthalt kritizálta azért, hogy Octavian szerepét nem férfiénekesre osztották ki (Osborne a nyitójelenet „irreleváns pikantériáját” ítélte el, Mann az előadásban elkerülhetetlen „visszatartó lesbikuságot” ostromozta).²⁰

Giccs vagy *camp*?

A zenetörténeti-muzikológiai recepció szoros vizsgálatától röviden elszakadva szükségét érzem annak, hogy kitérjek a *Rózsalovag* giccsként, illetve *camp*ként való elemzésére, a két fogalom meghatározására Adorno 1932-es giccs-esszéjét²¹ és Sontag a *camp*ről²² írt tanulmányát használva fel.

Adorno a XX. század elejének zenei giccset eredeti kontextusukból kiemelt, elavult formák és érzelmi jelentőségüket még nyomokban hordozó (és így a hallgatóra hatni képes) dallamok újrafelhasználásában látja, melyet a jellegzetes és a banális összekapcsolásaként jellemez: a giccses zenének meg kell tartania a jellegzetességet, hogy felismerhető legyen, ugyanakkor banálisnak kell lennie, hogy a felismerés tudat alatt mehessen végbe, nem követelve meg a hallgató figyelmét. Az ilyen zene nélkülöz minden eredetiséget, hiszen semmi másra nem épül, mint üres formák jelentéktelen tartalommal való kitöltésére. A zenei giccs természetesen soha nem lehet a magaskultúra része: a zenei giccs legrosszabb formája az, mely ennek ellenére komolyzeneként próbálja magát eladni. A szövegében Adorno meglehetősen kevés példát hoz fel arra, mit is ért zenei giccs alatt, de egyetlen zeneszerzőt így is megemlíti: Richard Strausst, akinek teljes művészetét a giccs (azon belül a „zenei *Jugendstil*”) kategóriájába sorolja. Strauss említése nélkül is figyelemreméltó azonban, mennyire egybevág a *Rózsalovagot* ért kritikák tartalma a fenti giccsfogalommal: a sekélyes tartalom és a hagyományos, ódivatú, érzelgős nosztalgiát kiváltó formák használatának elítélése, az érzelmi hatás kiprovokálására való törekvés

17 Castle, Terry 1995, 20–58.

18 Jefferson 1985, 90.

19 Reynolds 1995, 144. Különösen szép ez annak tudatában, hogy Garden egyébként egyáltalán nem ózdkodott a nadrágszerepektől: Massenet egyenesen a számára komponálta a *Chérubin* címszerepét.

20 Le Tourneau 1994, 92. Érdemes megjegyezni, hogy minden homofób töltetű kritika ellenére sem merészkedett el odáig senki, hogy Octavian szerepét tenorra transzponálja.

21 Adorno 2002, 501–5.

22 Sontag 1971, 277–99.

bírálata, és mindenekfelett a felsorolt vonásokkal rendelkező alkotásokról alkotott lesújtó vélemény mind közös pont. A magaskultúra és tömegkultúra oppozíciójára alapuló rendszerben működve a giccs fogalma szükségszerűen csak negatív töltetű lehet, a giccs alkotásai pedig a magaskultúra alkotásainak alárendeltek és hozzájuk képest alsóbbrendűek.

Susan Sontag *camp* fogalma a gicccsel szemben felkínál egy olyan alternatív esztétikai értékrendet, mely nem kulturális elitizmusra épül, és a giccs fogalmával szemben lehetővé teszi a *camp*hez tartozó alkotások elítéléstől mentes értékelését és élvezetét. Sontag a *camp*et mint szemléletmódot, a világ (stilizált) esztétikai jelenségként való érzékelését határozza meg. A *camp* jellemzői az érzéki felület, a stílus hangsúlyozása a tartalommal szemben, a mesterkéltség, művi jelleg, az eltúlzottság, a másság és a travesztia szeretete, az extravagancia, a performativitás és kétértelműség (kiemelten a nemek viszonylatában); az opera műfaja ráadásul egészében *camp*nek tekinthető. A felsorolt jellemzők mind illenek a *Rózsalovagra*, mindenekelőtt azonban talán Octavian szerepe az, ami a legerősebben a *camp*hez köti az operát: a Sontag által hermafroditaként leírt nemi kétértelműség vagy bizonytalanság, a nemváltás, amit a nadrágszerep megtestesít, még tovább is fokozódik az operában, mikor Octavian nőnek álcázza magát. Mindezek után nem meglepő, hogy Sontag maga is felhossa a *Rózsalovagot* mint a *camp* műalkotások egyik példáját.²³

A *Rózsalovag* elemzése kapcsán a giccs fogalmáról a *camp*re váltást elsősorban azért tartom fontosnak, mert egy egyértelműen negatív szemléletmód helyett egy semleges (vagy akár pozitív) álláspont felvételét engedi meg. Sontag leszögezi, hogy a *camp* nem egyenlő a silány művészettel vagy gicccsel, még ha alkotásainak egy része „komoly” szemmel nézve ilyennek is tűnhet. Másrészt pedig mivel a színpadiasság és a műviség meghatározó elemei a *camp* fogalmának, rendkívül hasznos értelmezési keretnek gondolom mind magához az operához (hiszen a *Rózsalovag*ban a teatralitás és szerepjátszás is kiemelt jelentőségű), mind pedig az opera azon előadásbeli tradíciójához, melyet elemezni szeretnék.

A *Rózsalovag* színpadra állításának hagyománya és problémái

A *Rózsalovag* előadástörténetét hosszú ideig meghatározó tradíció története egészen a drezdai ősbemutatóig nyúl vissza, az Alfred Roller tervezte díszletekig és kosztümökig

23 Sontag 1971, 283.

(melyeknek korhűségére nagy hangsúlyt fektetett), valamint a Roller és Hofmannsthal által közösen kidolgozott, részletes színpadi utasításokat tartalmazó *Regiebuchig*.²⁴ A premier kirobbanó sikere után Strauss kiadója csak úgy engedte az opera színpadra állítását, ha az előadást tervező operaház átvette a Roller-féle jelmezeket és díszleteket is.²⁵ Ez az „autentikus olvasatként” fennmaradó *Regiebuch*hal együtt évtizedekre meghatározta az opera előadásának módját, kizárva minden más, ettől a hagyománytól elragaszkodó interpretációt. Mint Tom Sutcliffe írja: „[m]ű és színpadi megvalósítása közt nem volt semmilyen elkülönülés”.²⁶ Bizonyos képek, mozzulatok szó szerint ikonikusan rögzültek az előadás gyakorlatában (legerőteljesebben talán a nyitójelenetben és a Rózsa átadásának koreográfiájában), nézők és alkotók nemzedékeit kondicionálva az egyetlen, megkerülhetetlen színreviteli mód elfogadására. Meg kell jegyezni, mennyire ironikus, hogy épp Roller – aki Mahlerrel a Bécsi Állami Operaházban a századfordulón forradalmian újak számító előadásokat vitt színre – lett az oka egy konzervatív előadási hagyomány kialakulásának és rögzülésének. Csak a legjelentősebb operaházak produkcióiból szemezgetve: a Bécsi Állami Operaházban 1911 és 1955 közt a Roller-féle díszletekkel játszották a *Rózsalovagot* (összesen 431 alkalommal), de az újabb produkciók ismét Rollertől merítettek ihletet a scenikához. Hasonló a helyzet a Metropolitanben (az operát 1913 és 1969 közt az „eredeti díszlettel”, 1969-től 2013-ig az ahhoz hasonlóan tradicionális rendezésben játszották) és a Salzburgi Ünnepi Játékokon is (1935 és 1960 közt a Roller-díszletekkel, 2004-ig csak tradicionális rendezésekben vitték színre).²⁷ A mai napig játssza a Roller által ihletett, a Roller-Hofmannsthal-féle *Regiebuch*hoz szigorúan ragaszkodó és mára már jó pár évtizedet maguk mögött tudható rendezésekben az operát a Bajor Állami Operaház (Otto Schenk, 1972, díszlet-és jelmezterv: Jürgen Rose), a Bécsi Állami Operaház (Otto Schenk, 1968, díszlet-és jelmezterv: Rudolf Heinrich, Erni Kniepert), valamint a Lyric Opera of Chicago, San Diego Opera és San Francisco Opera (Lotfi Mansouri, 1993, díszlet-és jelmezterv: Thierry Bosquet). Ezek a rendezések mára már-már ikonikus státusszal rendelkeznek, főleg Schenké, amit tovább erősít, hogy az opera helyszínét adó Bécs, illetve a Strauss-hoz szorosan kötődő München színpadain játsszák.

24 Roller és Hofmannsthal még a próbák kezdete előtt kidolgozták az egyébként a rendező által elkészítendő *Regiebuchot*: Hofmannsthal nem bízott abban, hogy a Drezdában a darabot igazgatni készülő Georg Toller képes lenne az opera megfelelő színrevitelére. Ugyanez az aggodalom vezetett végül Max Reinhardt leszerződtesének kieroszakolásához, ami lehetővé tette ugyan, hogy Toller és Reinhardt közösen rendezzék az ősbemutatót, de meglehetősen viharos munkakapcsolatot teremtett a két rendező közt. Ez az oka annak, hogy nem a rendező(k)höz, hanem a Roller-Hofmannsthal páros-hoz köthető az opera előadását hosszan meghatározó *Regiebuch*.

25 Sutcliffe 2014, 75.

26 Sutcliffe 2014, 75.

27 De nem szégyenkezhet a Magyar Állami Operaház sem: a budapesti színpadon 1911 és 1971 közt végig a Roller-tervek alapján készített díszletekkel játszották *A rózsalovagot*.

A fenti rendezéseket nem csak azért tartom fontosnak kiemelni, mert a legextrémebb példái egy előadási tradíció bebetonozódásának, hanem mert a róluk készült videófelveteleknek²⁸ köszönhetően nem csak egy-egy város vagy régió közönsége, hanem operarajongók széles köre tekinthette meg őket, ráadásul a 2000-es évek elejéig csakis ezek voltak elérhetőek a nagyközönség számára.

Hogy mennyire meghatározó produkció és recepció számára is egy ilyen tradíció rögzülése, azt Jacky Bratton interteatralitás-elméletének segítségével szeretném bemutatni. Bratton az interteatralitás fogalmát a következőképp definiálja 2000-es tanulmányában:

Interteatralitás alatt azon kapcsolatok hálózatát értem, melyek színházi szövegek, a szövegek, alkotói és megvalósítói közt épül ki, létrehozva azt a folyamatosan mozgó, multidimenziós hátteret, amiből az egyedi előadások kiemelkedhetnek. Az egy színházi tradíción belül írt színdarabok többé-kevésbé egymástól függőek. Egy olyan színházi kódoln szólalnak meg, melyen írók, előadók és nézők mind osztoznak, és mely nem csak nyelvből, hanem műfajokból, *hagyományból* és korábbi darabok, *korábbi előadások* és jelenetek [...] (a nézők által osztott) *emlékezetéből* áll.²⁹

2003-as könyvében pedig az interteatralitás nyelvéről beszélve Bratton már kifejezetten a hagyományra és emlékezetre helyezi a hangsúlyt:

[...] a színdarabok egy olyan nyelven szólalnak meg, melyen egymást követő nemzedékek osztoznak, és mely nem csak a beszédből és a színpad rendszereiből – díszlet, kosztüm, világítás stb. – áll, hanem műfajokból, *hagyományokból*, és *ami a legfontosabb, emlékezetből* is.³⁰

Az interteatralitás-elmélet tehát a színházi előadást nem elkülönült eseményként, hanem egy rendkívül összetett, akár generációkon átívelő kontextusban értelmezi – ennek a kontextusnak pedig egyaránt részei az alkotók, az előadók és a nézők. Az alkotás, befogadás és értelmezés folyamata elválaszthatatlanul összeolvad a színházi hagyományok ismeretével és a korábbi előadások emlékeivel. A *Rózsalovag* esetében ez azt jelenti, hogy egy rendező tudat alatt vagy tudatosan, de mindenképp a már ismertett tradícióhoz

28 A legfontosabb felvételek: Kleiber–Schenk 1988, Solti–Schlesinger 1997, Kleiber–Schenk 1995. Mindhárom felvétel elérhető a YouTube oldalon, több tízezer (sőt, a londoni felvétel esetében több százezer) megtekintéssel. A Metropolitan 2009/2010-es évadában világszerte levetített *Rózsalovag*-előadását is több százezer tekinthették meg, a felvétel pedig a *Met On Demand* szolgáltatása keretében online megtekinthető.

29 Bratton 2000, 15 (Saját kiemelés).

30 Bratton 2003, 38.

viszonyítva pozícionálja saját rendezését, a közönség jelentős része számára pedig ezen tradíció jelenti azt a mércét, ami alapján megítélhetik (vagy a konzervatív nézők esetében: elítélhetik) az új előadásokat. Az évtizedeken keresztül futó rendezések esetében pedig az új fellépőknek azzal a tudattal kell saját interpretációjukat előadniuk, hogy a közönség a már látott „nagyok” emlékéhez mérje majd őket.³¹

A tradicionális rendezések megtartása mellett az egyik legfőbb érv – és a rendezők számára jellemzően a legnagyobb probléma – a részletesen kidolgozott és sokszor hivatkozott XVIII. századi környezet, valamint a rendkívül aprólékos színpadi utasítások jelenléte. Szabad-e ebből az érzékletesen felrajzolt közegből kiragadni a *Rózsalovagot*? Egyáltalán értelmezhető a darab, ha már nem az 1740-es évek Bécsében játszódik? Alexandra Wilson Puccini operáinak rendezése kapcsán említi ugyanezt a dilemmát:

Puccini olyannyira választékos volt kézírataiban a színpadi utasítások pontos részleteinek lejegyzésében és a „milió partitúrában való megjelenítésére” tett igyekezetében, hogy operáinak nagy része a modernizálásnak makacsul ellenálló darabnak tekinthető.³²

David J. Levin Wagner-rendezésekre kidolgozott rendszere³³ is ennek az interpretációs problémának elemzésére épül, és tökéletesen illik a Strauss-operákra is (mindenekfelett a *Rózsalovagra*). Levin szerint a Wagner-művek interpretálói két táborra oszthatók: konzervatív, a művek szó szerinti értelmezésére alapuló rendezések híveire, akik hajlamosak a zeneszerző által megadott utasításoktól való bármilyen eltérést szentségtörésként értékelni, és az innovatív, a nyelv és jelölés képlékenységére figyelmes, és ezt a képlékenységet felfedezni és színre vinni kívánók csoportjára. Levin ugyan figyelmeztet, hogy a „konzervatív” és „innovatív” nem feltétlenül fordítható le „rossz” és „jó” értelmezésekre, az azonban egyértelmű, hogy kritikai olvasatokat csak az utóbbi irányzat tesz lehetővé.

Matthew Boyden kommentárja Roller díszleteinek a *Rózsalovag* előadás-történetére tett hatásáról a Levin által leírt konzervatív rendezők és nézők attitűdjének remek példája: „Rollernek köszönhető, hogy *A rózsalovag* [...] következetesen ellenállt a modern operarendezők becsvágyának és hiúságának”.³⁴ Boyden egyértelműen pozitívan értékeli azt, hogy ez az előadási hagyomány megnehezíti az opera színrevitelét modernizálni kívánó törekvéseket, és a Rollertől kiinduló rendezési hagyományt tekinti az egyetlen érvényes olvasatnak.

Boydennel szemben azonban én úgy gondolom, hogy egy, a *Rózsalovag*éhoz hasonlóan konzervatív, merev előadásbeli tradíció hegemoniája legalább olyan káros az adott

31 Anja Harteros épp a müncheni rendezés kapcsán beszél erről a problémáról, lásd Brug 2011.

32 Wilson 2013, 185–201 (Saját fordítás).

33 Levin 2007, 37–67.

34 Boyden 2004, 272.

mű számára, mint amennyire a zenetörténeti recepció már elemzett paradigmája volt: mindkettő nem csak leszűkíti a lehetséges értelmezési keretet, hanem egyenesen ellehetetlenít olyan értékes olvasatokat, melyek az opera megértését gazdagíthatnák. A századfordulótól eltávolodva a *Rózsalovag* Schorske által leírt társadalmi aktualitásának érzete egyértelműen megszűnt, a XVIII. századi díszdobozába zárva pedig az opera valóban mint csak a „régii szép idők” *Gemütlichkeit*ja iránti nosztalgia giccses szimbóluma létezhetett, megerősítve és igazolva a muzikológia *Rózsalovag*gal szembeni elítélő attitűdjét.

Az opera megítélésének és értelmezésének problémáján túl is van jelentősége annak, hogy az milyen formában kerül színpadra: az opera nem múzeum, hanem színházi műfaj, és mint ilyen, szükségszerűen magával vonja azt, hogy nem zárhatja ki magából a rendezői színház működését szerzői intenciók tiszteletben tartására hivatkozva.³⁵ Ráadásul – mint arra Fodor Géza rámutat – a XX. század során létrejött (és azóta csak minimális változásokon áteső) bevett operarepertoár statikussága már egyszerűen megköveteli az új interpretációk létrehozását:

[...] a „Werktreue”, a műhöz való hűség illúzió, s ha feltételezzük is, hogy az operáknak létezik primer jelentésük, az már triviális, nem mond semmi újat, a korszerű interpretációnak mögé kell hatolnia, újra, azaz át kell értelmeznie. Végletesen: az előadásnak nem kell arról szólnia, amiről a darab, szólhat az ellenkezőjéről is. Egy olyan korban, melyben egyfelől a repertoárképes operatörténet lezárult, és újdonságot nem a művek, hanem előadásaik jelenthetnek [...] ez szükségszerű fejlemény.³⁶

„Und in dem »Wie« – da liegt der ganze Unterschied”: a *Rózsalovag* értelmezésének további lehetőségei

Nem szentenciával szeretném zárni a dolgozatomat arról, hogy mi a „helyes” módja a *Rózsalovag* vizsgálatának vagy milyen az „ideális” színrevitel – az ilyen dogmatikus ki nyilatkozatok ártottak a legtöbbet az operának, és nem gondolom, hogy a *Rózsalovag* interpretálásának csak egyetlen elfogadható és követendő útja létezne. A közelmúltból azonban két rendezést érdemesnek tartok kiemelni, melyek a bemutatott előadásbeli hagyományon túllépve az opera értelmezésének új lehetőségeit mutatták fel: először Jan Philipp Gloger amszterdami rendezését, mely látványvilágával, gesztusrendszerével és a szereplők jellemeinek újraértelmezésével egyértelműen szembefordult az opera előadási

35 Wieland Wagner a Wagner-oeuvre modern színpadi feldolgozásai mellett érvelve mutat rá, hogy például Shakespeare műveinek esetében a színpadi innováció gondolatában már semmi újdonság nincs, bevett gyakorlat a művek újraértelmezése, míg Wagner esetében foggal-körömmel kell küzdeni minden újításért (Levin 2007, 50).

36 Fodor 2006.

tradíciójával, a Rózsa átadásának jelenetében egyenesen ki is figurázva azt. Glogerével szemben nem az előadási hagyomány szinte programszerű elutasításán alapul, de ahhoz hasonlóan egészen új megvilágításba helyezi az operát Claus Guth frankfurti rendezése. Guthnál a helyszín Mária Terézia Bécse helyett egy századfordulós tudószanatórium, ahol a fiatal Marschallin utolsó napjait éli: ebben a kontextusban új, megrendítő értelmet kap az első felvonásbeli monológja az idő múlásáról és a kényszerű késztetés Octaviannal való kapcsolatának megszakítására. Ez kétségkívül (a konzervatív nézők szavaival élve) nem egy „Strauss intencióinak megfelelő” *Rózsalovag*, de az opera egyik központi rétmájára, az idő múlásának problémájára épült, koherens, a szöveget új értelemmel felruházó, érzelmileg mélyen ható, és teljességgel érvényes olvasatot felmutató rendezés.

Guth rendezése kapcsán érdemes továbbá megemlítenem, hogy az 1990-es évektől kezdve új tradíció látszik kibontakozni, mely az operát komponálásának idejére, a századfordulóra helyezi át: ebben a szellemben készült Götz Friedrich 1993-es berlini, Herbert Wernicke 1995-ös és Robert Carsen 2004-es salzburgi, Richard Jones 2014-es Glyndebourne-i és Harry Kupfer 2014-es salzburgi rendezése (valamint a hazai operaszínpadokra is kitekintve: Andrejs Žagars 2010-es budapesti rendezése is).

Bármely opera új olvasatainak létrejötte szükségszerű következménye a zeneelméletben és színházi gyakorlatban is folyamatosan végbemenő változásoknak: nincs szemléletmód, ami évtizedeken keresztül valóban érvényes maradhatna. Ahhoz pedig, hogy az untig ismételt, idejétmúlt diskurzusok újratermelése helyett valóban új (és a XXI. század számára is releváns) interpretációk jöhessenek létre és válhassanak befogadhatóvá, elkerülhetetlen a *Rózsalovag* zenei értékéről és színrevitelének adekvát módjairól alkotott régi, megcsontosodott vélemények alapos felülvizsgálata: csak így válhat lehetővé, hogy ezen opera színrevitelével – ismét Brook szóhasználatával élve – élő, és ne holt színház jöjjön létre.

Bibliográfia

- Adorno. Theodor W. 2002. „Kitsch.” In *Essays on Music*, szerk. Richard D. Leppert, ford. Susan H. Gillespie, 501–505. Berkeley: University of California Press.
- Almási-Tóth András. 2008. *Az opera – egy zárt világ*. Budapest: Typotex.

- Bratton, Jacky. 2000. „Reading the Intertheatrical, or the Mysterious Disappearance of Susanna Centlivre.” In *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*, szerk. Maggie B. Gale – Viv Gardner, 7–24. Manchester: Manchester University Press.
- Bratton, Jacky. 2003. *New Readings in Theatre History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brook, Peter. 1999. *Az üres tér*. Ford. Koós Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Brug, Manuel. 2011. „Ich möchte nicht so billig sein.” *Merkur* Május 30. [<http://www.merkur.de/kultur/ich-moechte-nicht-billig-sein-1265728.html>] (2016. 10. 30.)
- Botstein, Leon. 1992. „The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View.” In *Richard Strauss and His World*, szerk. Bryan Gilliam, 3–32. Princeton: Princeton University Press.
- Boyden, Matthew. 2004. *Richard Strauss*. Ford. Borbás Mária. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Castle, Terry. 1995. „In Praise of Brigitte Fassbaender: Reflections on Diva-Worship.” In *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, szerk. Corinne E. Blackmer – Patricia Juliana Smith, 20–58. New York: Columbia University Press.
- Del Mar, Norman. 1962. *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works, Vol. I*. London: Barrie and Jenkins.
- Fodor Géza. 2006. „A »jelmezes koncert« dicsérete.” *Élet és Irodalom* 50/25. [<http://www.es.hu/cikk/2006-06-26/fodor-geza/a-jelmezes-koncert-dicsere.html>] (2016. 10. 28.)
- Gilliam, Bryan. 2014. *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gould, Glenn. 1999. „Védőbeszéd Richard Strauss mellett.” Ford. Barabás András. *Muzsika* 42/4: 12–17.
- Jefferson, Alan. 1985. *Richard Strauss: Der Rosenkavalier*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, Joseph E. 2009. „A Study of Richard Strauss's Creative Process.” In *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, szerk. William Kinderman – Joseph E. Jones, 170–191. Rochester: University of Rochester Press.
- Kennedy, Michael. 1999. *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerman, Joseph. 1988. *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press.
- Korngold, Julius. 1911. „Der Rosenkavalier. Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss.” *Neue Freie Presse* (Bécs) Április 11.

- Le Tourneau, Gary. 1994. „Kitsch, Camp and Opera: *Der Rosenkavalier*.” *Canadian University Music Review* 14: 77–97.
- Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mann, William. 1964. *Richard Strauss: A Critical Study of the Operas*. London: Cassell.
- Reynolds, Margaret. 1995. „Ruggiero’s Deceptions, Cherubino’s Distractions.” In *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, szerk. Corinne E. Blackmer – Patricia Juliana Smith, 132–151. New York: Columbia University Press.
- Schmid, Mark-Daniel, szerk. 2003. *The Richard Strauss Companion*. Westport: Praeger Publishers.
- Schorske, Carl E. 2006. „Commentry: Operatic Modernism.” *Journal of Interdisciplinary History* 36/4: 675–682.
- Sontag, Susan. 1971. „A campról.” Ford. Göncz Árpád. In *A pusztulás képei*, 277–299. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Sutcliffe, Tom. 2014. *Believing in Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- Williams, Bernard. 2006. *On Opera*. New Haven: Yale University Press.
- Wilson, Alexandra. 2013. „Golden-Age Thinking: Updated Stagings of Gianni Schicchi and the Popular Historical Imagination.” *Cambridge Opera Journal* 25/2: 185–201.

Videófelvételek

- Strauss, Richard. *Der Rosenkavalier*. Orchestra and Chorus of the Bavarian State Opera. Conducted by Carlos Kleiber, directed by Otto Schenk. With Gwyneth Jones, Brigitte Fassbaender, Lucia Popp, Manfred Jungwirth et al. Recorded in 1979. Hamburg: Deutsche Grammophon. 1988. VHS. (DVD-n megjelent 2005-ben.)
- Strauss, Richard. *Der Rosenkavalier*. Orchestra and Chorus of Royal Opera House, Covent Garden. Conducted by Georg Solti, directed by John Schlesinger. With Kiri Te Kanawa, Anne Howells, Barbara Bonney, Aage Haugland et al. Recorded in 1985. London: NVC Arts. 1997. VHS. (DVD-n megjelent 2004-ben.)
- Strauss, Richard. *Der Rosenkavalier*. Orchestra and Chorus of the Vienna State Opera. Conducted by Carlos Kleiber, directed by Otto Schenk. With Felicity Lott, Anne Sofie von Otter, Barbara Bonney, Kurt Moll et al. Recorded in 1994. Hamburg: Deutsche Grammophon. 1995. VHS. (DVD-n megjelent 2001-ben.)

