

SZILVAY MÁTÉ

# A SZABADSÁG OPERÁJA

Philip Glass – Robert Wilson: *Einstein on the Beach*



A sokszori ismétlés  
kiüresítő hatása,  
valamint az agyunk  
folyamatosan  
hiábavalónak bizonyuló  
törekvése arra, hogy az  
elhangzó szövegekben  
összefüggő értelmet  
találjon, a figyelmünket  
az elhangzó szavak  
tisztán akusztikai,  
érzéki oldalára tereli...

■ 2014. márciusában öt alkalommal Berlinben is játszották Philip Glass és Robert Wilson ikonikus operáját, az *Einstein on the Beach*-et. Ezek az előadások annak a 2012-ben kezdődött és összesen több mint három évig tartó turnénak voltak az állomásai, amely már a harmadik felújítása volt (egy 1984-es és egy 1992-es turné után) az eredetileg 1976-ban, a Festival d'Avignon keretében bemutatott műnek. Az ősbemutató és az általam látott előadás között eltelt majdnem 36 év, és bár a szereplőgárda természetesen lecserélődött, Wilson a rendezésen érdemben nem változtatott.<sup>1</sup> Márpedig ennyi idő alatt nem csupán a színház (beleértve a valamivel lassabban változó operajátszást is) változik meg nagyon, hanem az előadás teljes kontextusa: a történelmi-politikai helyzet, a nézők elváráshorizontja, sőt maguk a nézők is lecserélődnek. Amit akkor láttam, mégis frissnek és mainak, formabontónak és extravagánsnak érződött.

Ebben az írásban arra keresem a választ, mitől működhetett ez az előadás a mai néző számára is ennyire jól. Ehhez először elemzem az előadást a lehetőség szerint bőven kitérve Wilson képeinek, illetve Glass zenei anyagának szerkezetére, majd megpróbálok számot adni arról, hogyan is értelmeződött számomra ez az előadás.

■ Robert Wilson színháza – Kékesi Kun Árpád kifejezésével élve – lényege szerint „a képek színháza”:<sup>2</sup> munkásságának első tizenkét évében (ebbe esik bele az *Einsten on the Beach* is) nem rendezett olyan előadást, ami a szövegcentrikus vagy irodalmi színház körébe sorolható lett volna. Első előadásait saját, amatőrökből álló alkotócsoportjával hozta létre, amelynek „egyetlen célja csupán a különböző korú, hátterű és képességű emberek összehozása volt a mozgás és annak tudata, a saját és a másik test működésének tanulmányozása végett”.<sup>3</sup> Ezek az előadások – az elsők között pl. a Pilinszky által is méltatott *A süket pillantása*<sup>4</sup> – nem vagy alig tartalmaztak szöveget, sem hagyományos értelemben vett cselekményt és karaktereket; teatralitásukat inkább nagyon erősen esztétizáló képiségükből és kép-, illetve mozgásközpontú, a nézőkben erős asszociációkat megindító dramaturgiájukból nyerték.

Ezzel összhangban a körülbelül négy és fél órás *Einsten on the Beach*-nek sincs a szó szokásos értelmében vett cselekménye. Az előadás olyan jelene-tek – zenei szempontból zárt számok – sorozata, amelyek egymással elsősorban vizuálisan függenek össze, narratívan csak ritkán és csak nagyon lazán. Amikor Glass elkezdte komponálni a zenét, már készen voltak Wilsonnak a későbbi színpadképek alapjául szolgáló rajzai:<sup>5</sup> három vizuális téma, amelyeknek 3-3 hiposztázisa adja az opera kilenc főjelenetét, amelyek négy felvonásra oszlanak olyan módon, hogy a felvonások közé, illetve az előadás kereteként az első jelenet elé és az utolsó mögé egy-egy „knee play”, összekötő jelenet kerül.

Az első téma (A)<sup>6</sup> egy gőzös, amelyet először oldalnézetből (1. felvonás 1. jelenet), majd hátulról (2. felvonás 2. jelenet), végül egy épületté alakulva szintén hátulról látunk (4. felvonás 1. jelenet). A második téma (B) egy per. Először egy tárgyalótermet látunk. közepén egy ágygal (1. felvonás 2. jelenet), majd egy lassanként börtönné alakuló tárgyalótermet egy feleakkora ágygal (3. felvonás 1. jelenet), végül pedig az egész képből egyetlen hatalmas ágy lesz (4. felvonás 2. jelenet). A harmadik téma (C pedig egy mező és egy úrhajó: az üres, táncosokkal megtöltött színpad fölött először balról jobbra (1. felvonás 3. jelenet), majd jobbról balra húz el egy úrhajó (3. felvonás 2. jelenet), végül pedig egy nagyszabású képben az úrhajó belsejét látjuk (4. felvonás 3. jelenet).

Az öt knee play képileg szintén variációk sorozata. Ezen jelenetek középpontjában két színész-táncos: egy fekete és egy fehér nő áll (az eredetiben Sheryl Sutton és Lucinda Childs, a 2012-es változatban Helga Davis és Kate Moran), akik mindig a leeresztett függöny előtt jelennek meg, a záróképet leszámítva mindig az előszínpad jobb oldalán a számukra kijelölt négyzetben és többnyire valamilyen képzeletbeli irányítópult kezelését idéző mozgással. Az első knee playben asztalnál ülnek, a másodikban már asztal nélkül, a harmadikban állnak, a negyedikben asztalok tetején fekszenek, az ötödikben pedig egy közös padon ülnek. Ez utóbbi, vagyis az ötödik knee play rendhagyó és egyben az előadás záróképe is: a két színész az előszínpad bal oldalá-

ra kerül, jobbról pedig bejön egy busz, és a buszvezető monológjával zárul az előadás (erről később).

Történetszerű cselekmény híján a színpadi képek változásai és a szereplők mozgása önmagában eseményszerűvé válik: ha színopszist kellene írunk a darabról, komikusnak tűnő módon nem igazán tudnánk mást tenni, mint hogy a fentebb vázolt módon (de igény szerint akár sokkal részletesebben) formális leírást adunk az eseményekről. Mint láttuk, vizuálisan az *Einstein on the Beach* formai szervezőelve a *variáció*: az előadás néhány alapkép (egyébként egyenként is rendkívül szuggesztív) variációinak nagyszabású sorozata. Cselekmény híján pedig ez, a variáció lép fel az előadás egyik témájaként: a képek a látás különféle aspektusait járják körül, és bennünket, nézőket különböző, egymással nem hierarchikus viszonyba rendezett nézőpontokba helyeznek. Ezt próbáltam meg összefoglalni a következő táblázatban:

Szerkezet	Vizuális téma	Variációk
Knee play 1.		<i>ülve, van asztal</i>
I/1. (1. kép) – A1	Gőzös 1.	nézőpont: oldalról
I/2. (2. kép) – B1	Tárgyalás 1.	távolság: közlelről (nagy ágy)
Knee play 2.		<i>ülve, nincs asztal</i>
II/1. (3. kép) – C1	Mező és úrhajó 1.	mozgás: balról jobbra
II/2. (4. kép) – A2	Gőzös 2. – éjszakai gőzös	nézőpont: hátulról
Knee play 3.		<i>állva</i>
III/1. (5. kép) – B2	Tárgyalás 2.	távolság: messzebről (kicsi ágy + börtön)
III/2. (6. kép) – C2	Mező és úrhajó 2.	mozgás: jobbról balra
Knee play 4.		<i>fekve</i>
IV/1. (7. kép) – A3	Gőzös 3. – épület	nézőpont: valaki más számára
IV/2. (8. kép) – B3	Tárgyalás 3. – ágy	távolság: nagyon közlelről (csak az ágy)
IV/3. (9. kép) – C3	Mező és úrhajó 3.	mozgás: mi mozgunk (az úrhajó belseje)
Knee play 5.		<i>ülve, közös padon</i>

Úgy gondolom, az *Einstein on the Beach* nagyszerűségének egyik oka az, hogy vizuális és akusztikai formaelvei egymás tükörképei: vagyis Glass ze-

néjében (és Christopher Knowles szövegeiben) ugyanaz történik hangzó formában, ami Wilson színpadképeiben vizuálisan.

## Zenei forma

■ Philip Glass az *Einsteinben* azokat a kompozíciós problémákat viszi tovább, amelyekkel az 1975-ös *Another Look at Harmony* című művében kezdett el kísérletezni, és amelyek középpontjában ritmus és harmónia viszonya áll. „Az *Einstein on the Beach*-ben az volt a célom, hogy a harmóniai szerkezetet közvetlenül a ritmikai szerkezethez kössem olyan módon, hogy az utóbbi szolgáljon alapként. [...] világos, hogy ezzel a nyugati zene prioritásai (először a harmónia/dallam és utána a ritmus) megfordulnak.”<sup>7</sup> Ennek megfelelően a mű harmóniailag rendkívül egyszerű: az opera négy és fél órája mindössze öt rendre visszatérő zenei témát (akkordmenetet) jár körül, azokat azonban ritmikailag a legszélsőségesebb változatosságban bontja ki. Ez a fajta harmóniai monotonitás olyan zenei nyelvet hoz létre, amely „reményeim szerint befogadható az átlagközönség számára is, bár első hallásra kétségkívül szokatlan”.<sup>8</sup>

Miközben az öt zenei téma általában nem közvetlenül kapcsolódik az előadás vizuális témáihoz (nincs közöttük megfelelés), világos, hogy az *Einstein* zenei formaproblémája pontosan ugyanaz, mint a vizuális formaproblémája: a variáció. Az első zenei téma egy öt akkordból álló sor, amely folyamatos *ismétlésre* ingerel azáltal, hogy olyan módon kapcsol össze egy klasszikus kadenciát és egy hangnembváltást, hogy elbizonytalanodunk az alaphangot illetően.<sup>9</sup> A második zenei téma négy akkord (f-moll, Esz-dúr, C-dúr, D-dúr), ahol az első és a harmadik, illetve a második és a negyedik akkord ritmikailag mindig megegyezik, azonban a kétféle ritmusképlet minden második játszaskor megváltozik, bővül (*expanzió*). A harmadik téma három akkordja (A-dúr, e-moll szeptim, B-dúr) három különböző ritmussal kapcsolódik össze, folyton változó *poliritmiát* létrehozva. A negyedik téma két akkord (a-moll szeptim, g-moll szeptim), amelyek arpeggiókban hangzanak el, ezek az arpeggiók viszont *fragmentálódnak*, vagyis egy-egy darabjuk megismétlődve hozzáadódik az addigi arpeggiófigurához. A két akkord eleinte *szimmetrikusan* változik, majd egymástól is elkülönбöznek. Végül az ötödik zenei téma egyetlen a-moll szeptimakkord, amelynek felbontása minden egyes elhangzásakor egy nyolcaddal bővül (szintén *expanzió*), majd a folyamat egy adott ponton visszafordul, és fokozatosan visszaegyszerűsödik az eredeti 7/8-os formulára.<sup>10</sup>

Ez a ritmusközpontú, mindig az egyszerűből indító, ám a különféle variációs és addíciós technikák nyomán rendkívüli bonyolultságra szert tevő zenei szövet első hallásra valóban nagyon szokatlan. A mi fülünk a zenei témák harmóniai kibontásához (tematikus-motivikus fejlesztéshez), dinamikai váltásokhoz stb. szokott, míg az *Einstein* minden zenei tétele megmarad a hangzásbeli telítettségnek azon a fokán, ahogyan elkezdődött – úgy érezzük, az egyes tételek teljes hangerőn kezdenek, majd hirtelen érnek véget, mint a elvágta volna őket. Másfelől zsigerileg érezzük, hogy ennek a zenének sok köze van a természet struktúráihoz: „olyan hálózatokat hoz létre, melyek

a természeti képződmények (pl. egy korall kibomlása) vagy akár a fiziológiai, testi létezés (vérkeringés, szívdobbanás stb.) alapstruktúráira vezethetők vissza”.<sup>11</sup>

A hangszeres zenei alapréteget (két szintetizátor; három szaxofon, fuvala, pikoló, basszusklarinét; szóló hegedű) egy 16 fős kórus, egy szoprán és egy tenor szólóénekes, valamint néhány prózában beszélő színész (a fentebb említett két nőalakon kívül egy gyerek és egy férfi) szövege teszi teljessé. Az énekelt szöveg sosem más, mint a zenei struktúra elemeinek kimondása: a ritmusnak számolás, a hangmagasságnak szolmizáció felel meg.

## Szövegformák

■ Az operában elhangzó prózai szövegek három szerző művei, ám mindben közös, hogy – ha más-más stratégiával is, de – a történetmesélés, a narratívaképzés céljával szemben határozzák meg magukat. A szövegek döntő hányadát Christopher Knowles töredezett, részben talált szövegek morzsalékából összerakott versei adják, amelyek a nyelv alapegységeit (hangokat, szavakat, mondatrészeket) vetik alá ugyanannak a variációs-repetitív módszereken alapuló eljárásnak, amelyekkel Wilson a látás, Glass pedig a zene alapegységeit kezeli. A sokszori ismétlés kiüresítő hatása,<sup>12</sup> valamint az agyunk folyamatosan hiábavalónak bizonyuló törekvése arra, hogy az elhangzó szövegekben összefüggő értelmet találjon, a figyelmünket az elhangzó szavak tisztán akusztikai, érzéki oldalára tereli, ami által ezek a szövegek sajátlagos zeneiséggel telítődnek.<sup>13</sup> Ugyanez történik azokban a jelenetekben is, amelyekben a színészek számokat sorolnak.

Másképpen mennek szembe az előadásban a narratívaképzés céljával a koreográfus-színész Lucinda Childs, illetve a színész Samuel M. Johnson szövegei. Childs egyetlen szövege (amelyet az eredeti előadásban ő maga mondott el), a *Prematurely Air-Conditioned Supermarket* nyelvileg teljesen világos (jelentéktelenségében ironikus, de ugyanakkor személyes) mikrotörténet, azonban Wilson olyan szituációba helyezi, amelyben teljesen inadekvát és irreleváns: tanúvallomásként hangzik el a második tárgyalásjelenetben, és ezáltal befogadóként értjük, hogy a szöveg pusztán helykitöltő, valami más helyett áll, és ezáltal szabadon lecserélhető volna bármi másra.

Ugyanígy valami más helyett, a bírói beszéd helyett áll Samuel M. Johnson első szövege az első tárgyalásjelenetben. Ennek eredeti változata, egy Párizs szépségét a színes magazinok felületességével méltató szöveg a Childs-szöveghez hasonlóan működött; a '84-es második változat viszont a szituációt helyben hagyva, a színészi szövegmondás módjával és a beszéd tartalmával teszi irreálissá a helyzetet. Első mondata („In this court all men are equal”) még elhangozhatna egy valódi bírói zárszó kezdeteként, azonban néhány mondat után kiderül, hogy a bíró – saját magát és a helyzetet nevetéssé téve – rikácsoló női hangon egy feminista politikaibeszéd-paródiát ad elő.

Végül ugyanígy parodisztikus Johnson második monológja, egy mese is, amely a ponyvairódalom érzelmességével és közhelyességével beszél a szerelemről, és amelyet egy buszvezető mond el az opera záróképében, miközben

az általa vezetett busz lassan odagördül a színpad bal felén lévő padon ülő, talán éppen a buszra váró két színésznőhöz. Ezt a szöveget azonban Wilson úgy hozza színházilag pozícióba, hogy minden iróniája és közhelyessége ellenére komolyan tudjuk venni, és egészen biztosan ez lesz az a szöveg, amelyre kivétel nélkül minden néző utólag is emlékezni fog. De vajon hogyan, miért és mi ennek a jelentősége a mű egészére nézve?

## A jelentés, ami nincs, de mégis van

■ Az *Einstein on the Beach* mint előadás jelhasználatának valamennyi rétegével arra törekszik, hogy a jelentésképzés leghagyományosabb – narratív, verbális – módjait felszámolja. Ám ez nem jelenti azt, hogy a mű értelmetlen akarna lenni, nézőként érezzük, miképpen tereli az előadás vizuális jelek, struktúrák és egy-két információmorzsa (pl. az előadás címe) által bizonyos irányokba az asszociációinkat.

Az előadás alatt szinte mindvégig, nézőként vagy tanúként<sup>14</sup> az előszínpadon ül és játszik az Einstein (mára teljesen a kollektív tudattalanban megrögzült) attribútumaival ellátott hegedűszólista: szénaboglyaszerű, kócos ősz hajjal, hózenetrágerrel, tornacipőben. De nem ő az egyedüli Einstein-figura a darabban: ugyanezek az attribútumai a két táncos-színésznek és a kórus tagjainak is – mintha mindenki Einstein volna. Az Einstein személyéhez kötődő asszociációink és emlékeink (relativitás, az  $E = mc^2$  formula, az atombomba, a híres kinyújtott nyelvels fotó) mind-mind megjelennek valamilyen formában az előadásban, de Einsteinról magáról nem tudunk meg semmit – vagyis Einstein az előadásban nem történeti személyként, nem referenciaként jelenik meg, hanem különböző problémák, kérdések, gondolatok projekciós felületeként, ikonjaként. Ahogy Kékesi Kun Árpád megfogalmazta, Wilson „nem reflektál, nem illusztrál, és nem magyaráz meg semmit, csupán a percepció és kogníció rendhagyó módját stimulálja”, ezáltal pedig az interpretációt az alkotók köréből a nézőkébe utalja.<sup>15</sup> Rajtunk áll, hogy a felkínált összefüggésekből mit látunk meg, és mit olvasunk ki.<sup>16</sup>

Kékesi Kun Árpád értelmezésében például a három vizuális téma két világméretű egységnek feszülését mutatja fel: a gőzös a 19. század és az ipari forradalom, az úrhajó pedig a 20. század mint a relativitás századának képe, a tárgyalás pedig a technikai fejlődés és az általa elhozott, a 4. felvonás végén az atombomba képében manifesztálódó pusztulás ambivalenciáját jelelni lehet meg.<sup>17</sup>

Ehhez hasonlóan én az előadást a technikai civilizáció danse macabre-jának látom, egy olyan performansznak, amely a világ mérnöki-technikai szemléletét mint világalapotot tételezi, és ezt művészileg alkalmazva, a különböző terek és idők, nézőpontok értéksemleges egymás mellé helyezésén keresztül ezek relativitását járja körül és mutatja fel mint olyan igazságot, ami egyszerre felvillanyozó és kétségbeejtő, mivel a belőle következő szabadság és sokszínűség érzékileg folyamatosan izgalomban tart, morálisan viszont nem kínál támpontot. Az előadás utolsó képéig mintha egy nagyszabású, ám tetszőlegesen bővíthető etűdsorozatot néznénk: virtuóz módon kivitelezett, mérnökiileg megkonstruált jeleneteket látunk, amelyek megfejthe-

tetlenségükben elsősorban önmagukra, saját virtuozitásukra és mérnöki megkonstruáltságukra mutatnak rá. Az előadás színházi formája (ahogyan felmutat valamit) és a tartalma (amit felmutat) így egybeesni látszik, és ez – vagyis a virtuóz mérnöki megtervezettség, a mindent átható technicizáltság – egyben a bennünket a színháztermen kívül is körülvevő hétköznapi világunk tükre. Ezért hat annyira ijesztően, amikor az előadás záróképe előtt, az úrhajó belsejét megmutató kép végén minden színpadi alak egyszerre eltűnik egy legördülő molinó mögött, amelyen egy atomrobbanást szemléltető ismeretterjesztő ábrát látunk. Csak a két női színész mászott ki négykézláb a molinó legördülése előtt az előszínpadra, de a testhelyzetük miatt ők is olyanok, mintha meghaltak volna. Ide vezetne a tudomány fejlődése és a technikai civilizáció?

Ekkor következik a zárókép: a molinó eltűnik, és a függöny legördül, ám az előadás mégsem ér még véget, hanem a két színésznőnek behoznak egy padot, jobbról pedig begördül a fentebb már említett busz, és elhangzik a buszvezető meséje a két padon ülő szerelmesről. A jelenet komikum és komolyság, irónia és giccs között oszcillál. Bár a busz gyerekrajzos stilizáltsága és a szöveg közhelyes érzelgőssége a meseszerűséget húzza alá, mégis feltűnő, hogy az előadásban itt egyedül a szöveg világosan követhető, és nem megy szembe sem a zenei anyaggal, sem a szituációval – a „szeressük egymást” közhelye és derűje így ironikusan eltartva bár, de mégis sikerrel ellentozozza az atombomba rettenetét. Mintha a buszvezető afféle Kháron lenne, aki elviszi a színészeket a túlvilágra, és közben arról beszél, hogyan kellett volna élni; mi pedig nézőként úgy rácsodálkozunk a közhely igazságára, mintha először hallanánk.

Persze ezen gondolataim döntő hányada nem az előadás első befogadása közben, hanem utólagosan született. Az *Einstein* megnézése nekem akkor és ott elsősorban érzéki élmény volt, ami olyan erős szabadságérzéssel töltött el, amihez foghatót korábban még sosem éreztem. Ehhez a szabadságélményhez az is hozzátett, hogy az *Einstein* négy felvonását, ezt a négy és fél órát szünet nélkül játsszák: a nézők közül ki-ki maga dönti el, mikor szeretne kimenni és visszajönni. Ezzel a klasszikus színházi szituáció és hierarchia – „ők” játszanak, „mi” nézzük – felborul: nézőként az élményem éppen akkor lesz teljes, ha vállalom, hogy töredékes lesz. Ahogyan John Cage emblematisz darabja, a *4'33* a koncertterem csöndjét meg-megtörő zajokra nyitja ki a fülünket, a „civil” cselekvések véletlenszerű zöreijeit avatja zenévé és ezáltal a hallgatókat előadókká, ugyanígy irányította az *Einstein on the Beach* szünet nélküli kép- és hangáradata az én figyelmemet azokra, akikkel egyszerre voltam kint a mosdóban vagy a büfében; azokra, akikkel együtt „mulasztottam el” az előadás valamelyik jelenetét. És ahogy az opera záróképét néztem, világos volt, hogy ez a buta buszvezető, amikor a giccses szövegével tényleg azt teszi, amit a legjobban utálunk a színházban: a szájunkba rágja a közhelyes és banális tanulságot, hogy „mégiscsak a szeretet a legfontosabb dolog a világon”, akkor ezt csakis azért teszi, mert mi olyan hülyék vagyunk, hogy még mindig őt nézzük. Hiszen a csoda ott van azokban, akik mellettünk ülnek.

Kifelé menet arra gondoltam, ha egy ilyen értelmetlen és gyönyörű dolgot ekkora sikerrel játszanak a világon mindenütt, akkor a világ egy jó hely.

#### ■ JEGYZETEK

1. Maga Wilson a 2012-es felújítás kapcsán egyedül azt emeli ki, hogy a színházi világítás technológiai változásai miatt az előadás világításán kellett valamelyest változtatnia (*Robert Wilson, Philip Glass and Lucinda Childs discuss Einstein on the Beach*. Zellerbach Playhouse, 2012. október 28. Moderátor: Matias Tarnopolsky. <https://www.youtube.com/watch?v=k8iLOGPm7AY>). Ez azonban annyiban megtévesztő, hogy az első, 1984-es felújítás tartalmazott néhány fontos változtatást. 1. Andrew de Groat eredeti koreográfiája helyére, amelyet annak a félmatór gárdának készített, amely az eredeti előadásban mindent egymaga csinált a hangszeres játékon kívül (vagyis énekelt és táncolt), az úrhajós jelenetekbe Lucinda Childs profi táncosoknak készített új koreográfiája került (erről lásd Maria Shevtsova: *Robert Wilson*. Routledge, New York, 2007. 87.). 2. Az első tárgyalásjelenetben a bíró Párizst dicsérő közhelygyűjteménye helyére egy parodisztikus feminista politikai beszéd került. Mindkét szöveget maga a színész, Samuel M. Johnson írta. Az opera első hangfelvételén (Sony 88697985152; 1979.) még a régi változat hallható. Glass állítólag így foglalta össze a változtatásokat: „ez az az előadás, amit már 1976-ban is csináltunk volna, ha akkor egyáltalán tudtuk volna, hogy mit is csinálunk” (idézi Maria Shevtsova: uo. 87.).
2. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007. 381.
3. Uo. 382.
4. Pilinszky János: *Új színház született*. Új Ember. 1971. augusztus 8. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00832/pilinszky00832.html> (Utolsó letöltés: 2019. november 13.)
5. „Azt hiszem, ez volt az operatörténelem első olyan műve, ahol az opera zenéje a színpadképekhez készült” – mondja Glass Katharina Otto-Bernstein *Absolute Wilson* című dokumentumfilmjében (a vonatkozó rész itt: <https://www.youtube.com/watch?v=bPLiaHfcsCo>). Lásd még Philip Glass: *Notes on Einstein on the Beach*. Performing Arts Journal 1978. Vol. 2., No. 3. 63–70. 63.
6. Wilson maga látta el betűjelekkel az egyes vizuális témákat, és így is hivatkozott rájuk – apró részlet, de mutatja, hogy valóban mennyire matematikailag gondolkozott a mű szerkezetéről. Maria Shevtsova: i.m. 90.
7. Philip Glass: i.m. 67–68.
8. Uo. 68.
9. Az akkordmenet: f-moll, Desz-dúr, Bébé-dúr (= A-dúr), H-dúr, E-dúr. Az f-moll I., majd VI foka után egy fél hanggal leszállított IV fok következik, amely a rákövetkező két akkorddal együtt klasszikus kadenciát alkot (IV-V-I), azonban már a fél hanggal lejjebbi hangnemben, E-dúrban.
10. Philip Glass: i.m. 68–70.
11. Csehly Zoltán: *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakalauz, 1954–2014*. Kalligram, Bp., 2015. 520.
12. Erre a legjobb példa az első bírósági jelenetben perceken keresztül újra és újra elhangzó mondata: „This court of common pleas is now in session.” A mondat önmagában sem elsősorban narratív, akkor sem, ha törvénytelen passzol a színpadi situációhoz, ugyanis ez egy formalizált mondat, amelynek a bírósági gyakorlatban nem információközlő célja van, hanem cselekvést, performatív aktust fejez ki (magyar megfelelője „az ülést megnyitom” mondat lehetne).
13. A szövegek ilyen érzékivé válása, amelynek kapcsán Wilson „audio landscape”-ről, vagyis tájképpé, térré váló hangról beszél, Hans-Thies Lehmann szerint a posztdramatikus színházi formák egyik jellemző vonásává, a színpadi szövegekhez való viszonyulás egyik jellegzetes stratégiájává vált. Lásd Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Bp., 2009. 177–179. Szeretném felhívni a figyelmet az „audio landscape” fogalmában benne lévő csavarra. Miközben már a dadaisták is a szavak érzékiségére helyezték a hangsúlyt a narrativitással szemben, ez az érzékiség ebben a fogalomban (Wilsonra nagyon jellemző módon) a vizualitással azonosul.
14. Philip Glass: 64.
15. Kékesi Kun Árpád: i.m. 381–382.
16. Ezért tévútnak látom Csehly Zoltánnak azt a stratégiáját, hogy színopsziséban (i.m. 522–524.) a mű minden egyes jelenetét kategorikus tömondatokban interpretálja. Eleve kérdés, hogy egy ilyen opera kapcsán van-e értelme a jelenetszintű interpretációnak. Mivel egy operakalauz kézikönyvszerű munka, amihez a tekintély képzeti társulnak, ezért fontos lenne egy ilyen opera kapcsán hangsúlyozni, hogy a leírt interpretáció egyáltalán nem hivatalos vagy annak szánt olvasat. Ettől még természetesen Csehly írásában sok érdekes gondolat van.
17. Kékesi Kun Árpád: i.m. 402–403.