Oláh Tamás

Örömódagép

Via Negativa (Ljubljana): *A kilencedik. Beethoven-hajtású antropológiai gépezet.* Koncepció és rendezés: Bojan Jablanovec

„Nem értelek egészen, kedvesem. Mit akarsz visszavonni?
– A Kilencedik szimfóniát – felelte."
(Thomas Mann: Doktor Faustus)

Közismert anekdota kapcsolódik Ludwig van Beethoven *Kilencedik szimfóniá*jának ősbemutatójához. Az európai klasszikus zene talán legismertebb műve, az egyetemes művészet egyik legjelentősebb alkotása 1824. május 7-én a bécsi Theater am Kärntnertorban hangzott fel először. Az ekkor már teljesen siket Beethoven az előadás során a zenekar mellett ült. Tizenkét év óta először jelent meg színpadon. A közönségnek hátat fordítva a partitúrájából kísérte a darabot. A leírások szerint az utolsó hangok után a nézőtéren fergeteges ováció tört ki, a közönség állva tapsolt és ujjongott. Beethoven azonban ebből semmit sem hallhatott, bágyadtan lapozgatta kottáját. Ekkor az alt szólót éneklő Caroline Unger odalépett a mesterhez, és gyengéden a közönség felé fordította, hogy az szembesülhessen műve megrendítő hatásával.

A *Kilencedik szimfónia* kulturális hatása felbecsülhetetlen. Talán egyetlen zenemű sem mérhető hozzá. Mára – különösen, mióta negyedik tételének egy részét az Európai Unió hivatalos himnuszaként használják – szétszálazhatatlanul összefonódott az olyan európainak mondott értékekkel, mint a szabadság, a demokrácia és a jogállamiság. Beethoven volt az első nagy zeneszerző, aki az énekhangot a zenekarral azonos fokon használta. A négy szólista és kórus által előadott *Örömóda* a jóság, a testvériesség, az életigenlés és a szeretet végső győzelmének megjövendölése, s mint ilyen – közel kétszáz év távlatából – a legkevésbé sem problémátlan. A Via Negativa *A kilencedik* című előadása úgy kérdez rá a monumentális mű mai kultúránkban elfoglalt helyére, hogy közben embermivoltunkat is elemző tekintettel vizslatja.

A szlovén társulat játéka – amelyet a 2017-es Desiré Fesztivál nulladik napján láthatott a vajdasági közönség – rendhagyó módon indul. A színházi esemény előtt ugyanis a nézőtéri segítők vattalabdacsokat osztanak ki, és arra figyelmeztetnek, hogy a hetvenperces előadás során körülbelül száz pisztolylövés fog eldördülni. A helyet foglaló nézők szeme előtt feltáruló látvány csak még baljósabbá teszi a közelgő nyitányt. Az egyébként szinte teljesen üres színpad proszcéniumán, egy karnyújtásnyira a nézőktől, öt kisasztal helyezkedik el, rajtuk pisztolyok, tárak és szilikon füldugópárok. A közönség már ekkor döntéshelyzetbe kényszerül. Határozhat úgy, hogy – a közelgő lövésektől tartva – fülkagylójába gyömöszöli a vattagolyócskákat, s ezzel minden bizonnyal befolyásolja, tompítja a befogadói élményt, de választhatja azt is, hogy – a potenciális halláskárosodással nem törődve – védtelenül hagyja hallójáratait. Rendkívül izgalmas, ahogy a fül eldugaszolására való felszólítás által az előadás egyszerre idézi fel Beethoven siketségét és ássa alá a pillanatokon belül felzendülő *Kilencedik szimfónia* kulturális pozícióját, hiszen, ha nem halljuk annak jól ismert dallamát, nem is dobogtathatja meg „európai szívünket".

A produkció alcímében *(Beethoven-hajtású antropológiai gépezet)* az értelmezés szempontjából kulcsfontosságú kettősséget fedezhetünk fel: a bécsi zeneszerző fenséges kompozíciója és az előadásban erőteljes fizikai jelenléttel helytálló együttes puszta testi mivolta szinte egymásnak feszül. Újabb dichotómiával szolgálhat a színlap, melynek tanúsága szerint a produkció „az ember és az állat közötti határvonalat vizsgálja". A befogadás során az előadás további olyan – látszólag ellentétes – kategóriákat is működésbe hoz, mint a magasztos és az alantas, a szent és a profán, vagy az ösztönösség és a tudatosság, melyeknek egyidejű jelenléte a mű alapmotívumává válik.

A Via Negativa produkciójában a *Kilencedik szimfónia* teljes hosszúságban, megszakítások nélkül hangzik el, s nem puszta hangkulisszaként funkcionál, hanem voltaképpen zenei rendszerként szervezi a színpadi cselekvéseket. A felvételen egyébként a Berlini Filharmonikusok egyik koncertjét halljuk, melyet Herbert von Karajan vezényelt 1983-ban. A szimfónia négy tétele ezenfelül *A kilencedik*et jól elkülöníthető egységekre tagolja, melyeket a hátsó zárófalra kivetített címek vezetnek be.

A klasszikus szimfóniák esetében általános szabály, hogy az első tétel drámai hangvételű (tempója allegro), a második lírai (leggyakrabban andante), a harmadikban (mely többnyire egy menüett- vagy scherzotémára épül) a jókedv a meghatározó hangulat, míg a negyedikben az emelkedett hangvétel az előírt (tempója épp ezért általában presto vagy vivace, szer-

kesztése gyakran rondó-jellegű) (SZABOLCSI–TÓTH 1965; 452). Fontos kiemelni, hogy a *Kilencedik szimfónia*ban ezzel szemben a második tétel is fennkölt hangvételű, tempója molto vivace, majd presto, s ebben jelenik meg a scherzotéma is. A harmadik tétel viszont az előírtnál lassabb, tempója felváltva adagio és andante. Beethoven tehát gyakorlatilag felcserélte a második és harmadik tételek hagyományos tempóit.

A kilencedik című előadásban az épp felhangzó beethoveni tételekre adott kommentárokként is értelmezhetőek a játszók mögött feltűnő címek (Logos, Ethos, Pathos és Equus). Az első három szó jól körülhatárolható értelmezési tartományt jelöl ki, hiszen ezek a klasszikus retorikában használatos fogalmakat, a meggyőzés eszközdimenzióit jelölik. Ennek tükrében a színen látható, Beethoven zenéjére reagáló eseménysor szónoklatként, sőt kiáltványként is értelmezhető, az öt előadó (Loup Abramovici, Grega Zorc, Jaka Lah, Anita Wach és Magdalena Tuka) pedig rétori pozícióba kerül.

A logosz a logikára, észszerűségre koncentráló érvelésmód, mely arról győzi meg a hallgatóságot, hogy a szónok birtokában van a témával kapcsolatos kellő tudásnak. Az éthosz a személyesség lenyomata a beszédben, a szónok jellemének, erkölcsiségének, szakszerűségének megjelenése. A pathosz a szónoklat beszélőre gyakorolt hatása, a különféle érzelmek keltésére, az azokkal való manipulációra, továbbá a témával való személyes viszony feltárására szolgál (ARISZTOTELÉSZ 1999; 33). A retorika Aczél Petra szerint „[g]ondolkodás, amelyből új nyelv, nyelv, amelyből gondolkodás épül" (ADAMIK–A. JÁSZÓ–ACZÉL 2004; 253). Tehát az ösztönösség–tudatosság tengelyen az első három cím egyértelműen a tudatosság felé mozdul el. Ennek fényében rendkívül izgalmas a Beethoven zenéjével sokat foglalkozó Friedrich Nietzsche azon gondolata, mely szerint a *Kilencedik szimfónia* negyedik tétele „kaput nyit egy új művészet előtt, amelyben a zene képessé válik akár a kép és a fogalom ábrázolására, s ezáltal hozzáférhetővé válik a »tudatos szellem« számára" (idézi DAHLHAUS 2004). A negyedik tétel címe azonban mintha szöges ellentétben állna ezzel. Az Equus szó ugyanis latinul lovat jelent, s az általa megidézett állati ösztönösség a produkció egyik legfontosabb motívuma lesz.

A klasszikus elképzelés szerint a szónoklatokban egyik stratégia sem kizárólagos. Ezzel összhangban a Via Negativa előadásában is egymás mellett jelennek meg. Az előadók saját testükkel (éthosz) és Beethoven zenéjével (logosz) támasztják alá állításaikat, s az ezáltal keltett audiovizuális hatások azért váltanak ki erős érzelmi reakciókat a nézőkből, mert azok

a befogadás közben önnön anyagiságukkal, embervoltukkal szembesülnek (pathosz).

A színpadi cselekmény az első tétel során hangsúlyosan bevezető jellegű. A szimfónia nyitányában az öt előadó rendezett sorban, civil ruhát idéző kosztümökben sétál be a színre sporttáskákkal a kezükben, majd ezeket a hátsó zárófal előtt sorba állított székek mellé helyezik. A játszók egyenként a színpad közepére lépnek, s egymás után meztelenre vetkőztetik egymást. E lemeztelenedéssel veszi kezdetét az az átlényegülés, mely később rendkívüli jelentőséget kap. Az előadók ugyanis a továbbiakban lovakat formálnak meg, és egészen az előadás zárlatáig – leszámítva katonai bakancsaikat – teljesen meztelenek is maradnak. Ha a néző az első percekben feszélyezve is érzi magát a látványtól, a későbbiekben már természetesnek veszi a ruhátlanságot, mivel e szokatlan szerepfelvétel lenyűgözően aprólékos, és tökéletesen igazolja a meztelenséget, hiszen a színészek izomzatának látványa és gesztusaiknak kidolgozottsága valóban lószerűvé, állatiassá teszi őket. Emberi és állati test a nézők szemében így szinte kiegyenlítődik, és a nézői szemérmesség az állat–ember ellentéttel együtt fokozatosan oldódik fel.

Az átlényegülést követően a színészek felváltva ragadják meg a mikrofont és mutatják be egymást. Mindegyikük egy-egy tipikus lókaraktert formál meg, melyekről rövid szöveges leírást is kapunk, ahogy az a tenyészszemléken szokás. Van köztük pajkos, zabolátlan, délceg és kiváló tenyészállat is, s mindegyiknek megvan a maga jellegzetes tartása, mozgásrendszere. Az első tétel végén az állatokká változott előadók előrelépnek az asztalkákhoz, hallójáratukba helyezik a szilikondugókat, betárazzák a fegyvereket, majd arccal a közönség felé fordulva, a pisztolyokat az égnek szegezve lövöldözni kezdenek. A tárak természetesen vaktölténnyel vannak tele. Nem is magukon a lövéseken, hanem az általuk keltett zajon van a hangsúly, mely egy-egy időpillanatra elnyomja a *Kilencedik szimfóniát*, s a nézőket (hallgatókat) is siketté teszi. Hasonló céltalan lövések – ha nem is száz alkalommal – az előadás számos pontján eldördülnek.

A második tétel során láthatjuk először azt az etűdöt, mely az előadás végéig többször is visszatér, s mely maga is repetitív, rituálészerű cselekvéssorból épül fel. A cím eltűnését követően a tér teljes szélességében (beleértve az oldalfalakat is) különféle „izmusok" megnevezései tűnnek fel a felületeken. A színpad feketedobozát – s benne a színészek testét – közel száz fehéren kivetített, bizonyos időközönként cserélődő szó borítja be. De nem csak a huszadik század elejének irodalmi és művészeti vonulatai szerepelnek a fogalmak között. Az abszolutizmustól a szocializmu-

sig, a populizmustól a vulgarizmusig, a kollektivizmustól az akcionizmusig megannyi politikai, gazdasági, művészeti és kulturális törekvés, elképzelés és áramlat jelenik meg a nézők előtt. A színészek a szavak megjelenésekor először a hátsó zárófal előtt sorakoznak fel, majd egyikük karjaiba veszi egy partnerét, előrecipeli a proszcéniumra, és derékmagasságból a földre ejti. Ezt követően a cipelő visszatér a falhoz, és egy másik színész karjaiban maga is teherré válik, a talajon fekvő előadó pedig néhány másodperc elteltével felkel, a színpadon álló mikrofonállványhoz lép, hogy határozott hangon kimondjon egyet a kivetített fogalmak közül, majd maga is visszasétáljon a hátsó zárófalhoz. Ez a cselekvéssor rendkívül hosszasan ismétlődik, a meztelen testek fájdalmasan puffannak a deszkákon, a bakancstalpak szaporán emelkednek, az elhangzó fogalmak pedig monotonul követik egymást, miközben a hangszórókból a *Kilencedik szimfónia* visszhangzik. Az aktusok teljesen céltalanok. Egyszerre idézik fel Albert Camus Sziszüphoszát, de egy ketrecében fel-alá járkáló vadállat végtelen köreit is. S ez nem lehet véletlen. Clifford Geertz vélekedése szerint a kultúra egy adott közösség által szőtt jelentések hálója, s az ember ebben a hálóban függő állat (GEERTZ 2001; 172). A Via Negativa színpadán állatemberek vergődnek végeláthatatlanul fogalmaik rájuk vetett hálójában. Nietzsche írja *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című korai eszszéjében, hogy az ember rendkívüli építőzseni, akinek sikerült egy bonyolult „fogalomkatedrálist" felépítenie, melynek anyagát kizárólag önmagából volt kénytelen előállítani. Ugyanis fogalmainknak szerinte semmilyen tényleges kapcsolata nincs az úgynevezett valósággal, mely számunkra megismerhetetlen. A szavak csak metaforikusan utalhatnak rá konszenzusok eredményeképpen. És ha valamilyen módon „egy hasadékon át az embernek egyszer sikerülne kipillantania az öntudat cellájából […], sejtené, hogy az ember nemtudása szenvtelenségében a könyörtelenség, a mohóság, a telhetetlenség és a gyilkos ösztönök talapzatán nyugszik" (NIETZSCHE 1995; 32).

A kilencedik című előadás kukucskáló színpada (Guckkastenbühne) épp egy efféle bepillantást tesz lehetővé. A Testvériség szimfóniájának magasztossága mögé nézve, a fogalmak kivetülő hálójában az emberlét alantasságával szembesülünk. Ha elfogadjuk, hogy az előadók rétorok, azt kell látnunk, hogy érvelésük kiindulópontja az a látszólag feloldhatatlan ellentét, mely önnön fizikai (emberi mivoltában is állatszerű) testük, és az értelem alkotta fogalomrendszer, a(z európai) kultúra között feszül.

Talán ezt a feloldhatatlan kettősséget hivatott egy képbe foglalni a harmadik tétel közben lejátszódó metaforikus etűd, mely során az öt előadó

szigetelőszalaggal rögzíti egymáshoz bokáját, s a színpad mélyéből egy alakként előrecsoszogva, egyik kezükben pisztolyokat, a másikban porcelán teáscsészéket tartva itatják egymást. A teáskészlet a civilizáltságra, a polgári értékekre, az európaiságra utalhat, a marokfegyverekhez ezzel szemben olyan asszociációk tapadnak, melyek keresztülhúzzák, kioltják, sőt visszavonják ezeket az értékeket.

Hasonló ellentmondásosságra mutat rá a *Kilencedik szimfónia* negyedik tétele kapcsán Slavoj Žižek is, aki a *The Pervert's Guide to Ideology* című dokumentumfilmjében arra emlékeztet, hogy Beethoven művét a hatalom propagandacélokra használta fel a náci Németországban, a Szovjetunióban és a kínai Kulturális Forradalom alatt, továbbá dallamára épült az egykori afrikai apartheidállam, Dél-Rodézia himnusza is. 1972-ben aztán az Európa Tanács a kontinens nem hivatalos himnuszává választotta, 1985-ben pedig – Karajan és a Berlini Filharmonikusok az előadásban is hallható verziója – az Európai Unió elődjének, az Európai Közösségeknek a hivatalos himnusza lett (ŽIŽEK 2012).

Az előadásban elhangzó *Örömódá*t tehát kellő iróniával kell vizsgálnunk, bár kétségtelen, hogy nem csak a szimfónia, de az előadás katartikus szekvenciája is. A színészek a himnusz bevezető szólamai alatt a játéktér közepére helyezik székeiket, leülnek, s kizárólag lábaikkal játszanak. Az öt pár láb először lépkedni, majd ügetni és poroszkálni kezd, hogy ezután az előadók a tétel legemelkedettebb részében őrült vágtába csapjanak át, folyamatos szemkontaktust tartva a nézőkkel. Valóban versenylovakká válnak ekkor, akik fejvesztve loholnak – egy helyben – a „testvér lészen minden ember" Európája felé.

Amikor a *Kilencedik szimfónia* a vég előtt kissé megszelídül, az előadók a sporttáskákhoz lépnek, melyekből lómaszkok tucatjait húzzák elő, amikkel egyenletesen beterítik a színpadot. Olykor fejükre helyeznek egyet-egyet, időnként szemérmesen eltakarják vele nemi szerveiket, majd ismét felfedik őket. Mozgásuk olykor még lószerű, de egyre emberibb. Ha az előadás nyitánya az állattá való átlényegülés epizódja, a kóda az újra emberré válásé. Beethoven szimfóniájának utolsó taktusai alatt a férfiak öltönyt, a nők pedig estélyi ruhát öltenek, így hajolnak meg a közönség előtt a lófejek között, művük megrendítő hatásával szembesülve.

Irodalom

ADAMIK Tamás–A. JÁSZÓ Anna–ACZÉL Petra (2004): *Retorika*. Osiris Kiadó, Budapest

ARISZTOTELÉSZ (1999): *Rétorika*. Telosz Kiadó, Budapest

DAHLHAUS, Carl (2004): Az abszolút zene fogalmának vargabetűi. Ford. ZOLTAI Dénes. In *Muzsika* 47. évf. 7. szám. (Elérhető: http://epa.oszk.hu/00800/00835/00079/1360.html A letöltés ideje: 2018. 01. 02.)

GEERTZ, Clifford (2001): Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elméletéhez. Ford. BERÉNYI Gábor. In GEERTZ, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Osiris Kiadó, Budapest, 170–199.

NIETZSCHE, Friedrich (1995): A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. TATÁR Sándor. In VAJDA Mihály (szerk.): *Jegyzetek és szövegek Martin Heidegger Bevezetés a metafizikába című művéhez*. Ikon, Budapest, 32–36.

SZABOLCSI Bence–TÓTH Aladár (1965): *Zenei lexikon. III. kötet.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest

ŽIŽEK, Slavoj (2012): *The Pervert's Guide to Ideology*. Rend. FIENNES, Sophie. Zeitgeist Films