

*Mira Zakai*

## *A koncertpódium mint megszentelt hely*

Örök idők óta, amikor az ember Istenéhez imádkozik, hangja megváltozik, beszédének dallama más lesz. A dallammá egyesült hangok történetében az imádságok különböző sajátosságú zenévé váltak, amely függ helytől, kultúrától, akusztikus környezettől és épületek architektúrájától – a fizikai *épület* jelentésében is és filozofikus értelemben is; és kialakul egyfajta hierarchia az imádkozó és a megszólított között. Így a keresztény imában megtalálható az egyén éneke az együttes énekléssel szemben, a zsidó imában pedig van egy közösségi „küldött”, akinek az énekére a közösség zajongás közepette „Ámen”-nel válaszol, és amely egybefonódik a hanggal, ami kettéhasítja az egek kapuit (mindannyian emlékszünk a híres haszid történetre, amelynek címe: „Egy dallam története”).

A Tóra-felolvasás hangsúlyjegyei, amelyeket a kilencedik században jegyeztek le és állandósítottak, nem mások mint dallamfolyamatok összegzése, amelyek szájhagyomány által terjedtek századokon keresztül. A gregorián templomi ének is dallamotívumok állandósításából ered, és azon az egyszerű fizikai kényszeren alapul, hogy a zenei hangok által tegye változatossá a hosszantartó elbeszél imádságot, nem különben abból a célból, hogy segítse az emlékezetbe vésni az elhangzottakat, valamint, hogy kihangsúlyozza a fontos szövegrészeket és az érzelmeket.

Kántor, vagy bárki, aki felmegy az emelvényre imádkozni és felolvasni a Tórából a közösség előtt, kellő tisztelettel ügyel minden vesszőre, szótagra, hangsúlyra, nehogy valamilyen hibát ejtsen. Áhítatos szándékkal készül fel és összpontosít. A héber nyelvben ezek a kifejezések magukban foglalják mindazt, ami körbefogja és támogatja az énekelt szent imádságot. Mi felkészítjük magunkat, a lelkünket; tökéletes összpontosítással szándékozunk azonosulni a szavak tartalmával, és a hangszereinket is felhangoljuk, „irányítjuk”, legyenek azok húros vagy pengető hangszerek, vagy a hangszálaink a torkunkban, amelyek által beszéddel vagy énekléssel lejátszódik ez a folyamat; és mi lépegetünk a zene időtengelyén egy bizonyos irányban.

Semmilyen más nyelvben nem ismerek ilyen mély párhuzamot; hiszen például a *play, sing, chant* szavaknak nincsen olyan tág jelentésük, mint amilyent a héber nyelv nyújt nekünk, mert a *hangolni* (to tune) és a *hang* (tune) szavak nem adják meg számunkra az *irányt* (direction) és a *szándékot* (intent, meaning).

A művész a tőle megkövetelt önfeláldozással keresi önmagában az ajándékként neki jutott tehetséget, és próbálja megfejteni ennek az ajándéknak a rejtélyét egy olyan folyamat során, amely tulajdonképpen egész életén keresztül tart, s ez által egy lényegében vallási vonatkozású találkozás részesévé válik önmagával és az ajándékával.

A hatalmas erőt, amelyet az istenek Orpheusnak adtak, és aki zenéjével megfordította a folyók folyásának irányát, azt mutatja, hogy a zene adománya a legvarázslatosabb ajándékok közül való, amelyeket a múzsa az emberiségnek adományozott. Mivel a hang, gondolom, az első volt a művészet eszközei közül, és mivel ezer szállal kötődik az emberi testhez és az elsődleges kifejezéshez, az összes művészeti ág közül leginkább megköveteli az „előzetes megszentését”, még ha a megszentés maga nagyon is személyes dolog, mint ahogyan a színpadra állás percéhez vezető út is annyiféle, ahány művész van. És mégis, azokból a beszélgetésekből, amiket kollégáimmal – nem csak énekesekkel – folytattam ez előtt az előadás előtt, érdekes kép rajzolódott ki, amely azt tükrözi, hogy vannak olyanok, akikre éppen a „hétköznapiasság” vigyáz a koncert előtt, és vannak olyanok, akiknél az évek alatt kialakul egy állandó szokás, amely már-már vallásos szertartássá válik, és amely nekem átmenetet jelent a hétköznapiakból az ünnepnapba.

Számomra, mint ahogyan az az írásom címéből is kitűnik, a koncertpódium sok tekintetben „megszentelt hely”. Természetesen van valami a szertartásosságából és az ünnepélyességéből már magában az „egyenruhában” is, amit oly különlegesnek tartunk a koncerteken: szmoking vagy frakk a férfiaknak, estélyi ruha a hölgyeknek. Léteznek bizonyos szabályok, amelyekkel kap-

csolatban általános megegyezés van, mint például, hogy a ruha színének a koncert jellegéhez illőnek kell lennie: sötétebb a passiókhoz és a misékhez, világos és színes a szólókoncertekhez. A repertoár is gyakran meghatározza a választást.

A színpadi viselkedési szabályok – a meghajlás, a rejtett párbeszéd a karmesterrel, az elsőhegedűssel, vagy a zongorakísérővel, és természetesen a kevésbé rejtett párbeszéd magával a közönséggel –, mindezek olyan dolgok, amelyeknek az eseményen jelenlevők (a közönség, a zenészek, a szólólisták, de még a színpadi dolgozók és a jegyzedők is) részesei. Létezik valamiféle hierarchia, valamilyen rend, amely segít abban, hogy mindenki tudja a helyét és a feladatát. Mindez csak a felszín, a lényeg a rejtett és belsőleges, ezért tehát a szándék és a félelem ennyire meghatározóak.

Nő lévén, szakmai karrierem együtt kezdődött a családi fészkek építésével – a család, a gyerekek, és mindezzel párhuzamosan a tanulmányaim folytatása –, ezért nálam az átmenetek egyik szerepből a másikba mindig nagyon világosak voltak: anyának lenni, egyetemistának lenni, férjem társa lenni, központi konyha igazgatónője lenni, szüleim lánya lenni, olyan embernek lenni, akinek csillapíthatatlan vágya van az olvasásra. Koncert előtt mindezeknek át kellett adniuk a helyüket az előadásra készülésnek, amit úgy értem el, hogy hosszú hallgatásba burkolóztam. A fizikai-egészségügyi szempont mellett, a mindennapoktól, a zajtól pihentettem a hangszálaimat, azért, hogy visszatérhessek ahhoz az állapothoz, amelyben fennkölt, tiszta, áttetsző, lágy, finom hangot vagyok képes megszólaltatni, amelynek köze van a költő és a zeneszerző által áhított hanghoz is (hiszen a repertoárom nagy része találkozást jelent a szó és a dallam között az idő tengelyén és a hangok fürtjein).

A hallgatás továbbá része volt a megszentelési folyamatnak, amely a mű előadásának különleges feladatához kapcsolódik.

Valamennyi mű közül, amit szerencsém volt előadni többször is, Mahler két szimfóniájából – a II. és a III. – tanultam a legtöbbet az idő és a hely szentségéről. Mindkét műben a szólóénekesnek majdnem egy órán át kell a színpadon ülnie az alt szóló részéig, az „Ösfény” („Urlicht”) kezdetéig a II. szimfóniában, és a nietzschei „Óh, ember” („O Mensch”) belépésig a III. szimfóniában. A II. szimfónia szövege magában foglalja azt a mély vágyakozást, amit az ember Isten iránt érez, azért, hogy az megvi-

lágosítsa az útját és az életét, a szív hívása arra, hogy higgyen, és ebből következik aztán a nietzschei felszólítás a III. szimfóniában: „Óh, ember, figyelj oda!”

Mi is jelent ez a színpadon való ülés? Hiszen láttam már olyan előadásokat is, amelyekben az énekesnő, vagy az énekesnők, az utolsó percben léptek föl a színpadra, a negyedik tétel előtt. Ezzel, úgy vélem, teljesen megtörik a mű szertartásos folyamata, ami elvezet ahhoz a ponthoz, amikor felhangzik ez a kis tömör vokális rész, amely összefoglalja a megelőző teljes órát: egy érzelmeikkel teli szimfónia párbeszédét a természettel, a világgal, a teremtéssel, a rácsodálkozással minderre, a sorssal, a szépséggel, a hatalmas isteni adománnyal...

Valamint, természetesen léteznek azok a művek, amelyeket eredeti megszentelt helyükről kölcsönzött a koncertszínpad – misék, requiemek, magnificatok, Stabat Mater, vasárnapi kantáták, Tikun Chatzot –, melyek megszentelik a színpadot egy időre, és számúzik róla az olyannyira hirdetett vallástalanságot.

Mindezzel együtt a közönség, amely a múltban *közösség* volt, és elválaszthatatlan része a színpadon történt eseményeknek, *hallgatósággá* lényegült át. Gyakran az egyik legnehezebb rész számomra a koncert végén felcsattanó taps, amely elvágja, általában túl korán, a befejezés pillanatának szent csendjét. Abból, ahogyan nő a távolság a zene utolsó hangja és a taps első hangja között, tudom, hogy sikerült közelebb hoznom a közönséget a szentség átéléséhez.

Azzal az érzéssel, amit ez a különleges hely és idő ad nekünk, különféle módon küzdünk meg. A művészek közül sokan éppen a banalitás, a legmindennapibb felé fordulnak, éppen azért hogy ez a szertartásos ünnepélyesség ne hasson rájuk túlságosan. Gyakran egyszerű és jelentéktelen dolgok segítenek abban, hogy megőrizzük azt a belső egyensúlyt, ami egy nagy mű előadásához szükséges.

Tudatosan itt csak a koncertpódiumról beszélek, és nem az operaszínpadról, mert az opera előadásának más, nagyon összetett módja van: az átmenet a művész személyiségéből az általa megformált szereplő személyiségébe. Valamint, ebben az átmenetben segítenek materiális dolgok is, mint például a jelmez, amely külsőleg meghatározza a szereplőt, még a modern változatokban is, amelyben nem ragaszkodnak a korhű bemutatáshoz, mégis használatos egyfajta „alakviselés”, amely szinkronban kell, hogy legyen a szí-



Fotó: Etti Russo

Kőbányai János és Mira Zakai a Jeruzsálemi Könyvvásáron, 2009

nészi munkával. Így például, Orlovsky herceg szerepét a *Denevér* című operában többnyire frakkot viselő mezzoszoprán énekesnő éneкли, de az Izraeli Filharmonikusok koncert-előadásán Zubin Mehta semmiképpen sem egyezett bele abba, hogy frakkban lépjek színpadra estélyi ruha helyett, mert véleménye szerint a koncerten, ellentétben az operaelőadással, a nőnek nőnek kell lennie, tehát ebben az esetben a koncert szertartási szabályai felülírták az operát.

Sohasem remegtem vagy féltem magától a színpadra lépéstől. A készítés bennem arra, hogy énekeljek, a zene által kifejezzem magam, annyira erős és természetes volt, hogy egy pillanatra sem álltam meg gondolkodni vagy tétovázni. Maga a zene és a szöveg azonban félelmet keltettek a szívemben, amiből aztán szakmai életem már korai szakaszában kifejlődött a vallási megközelítés, és talán azért is, mert a zenei sorsom megpecsételődött az első európai fellépéssel, a Berliini Filharmonikusokkal és Mahler II. szimfóniájával Claudio Abbado vezényletével pontosan huszonhárom évvel ezelőtt. Nem tudtam, hogy ez a kezdőpont egyben csúcspontnak is számít, nem tudtam, hogy a koncert sikerességében benne foglaltatik a győzelem összetevője is, amely általában egy hegy meredek és megtévesz-

tő emelkedőjén való makacs, hosszadalmas, felfelé tartó mászásnak az eredménye.

Csak utólag – pályatársaim reakcióiból, az újságok kritikáiból és mindabból, ami történt attól a naptól fogva – tanultam meg, hogy létezik egy kevésbé megszentelt hely is, amely összeér azzal a hellyel, amiben voltam, és amiben átéltem a zenét, a zenei tartalmat, és a nagy csendet, amely megbújt a hangok között.

Ma, tanárnőként, felelősségemnek érzem felkészíteni a fiatal zenészt a szertartás és a szentség törvényeinek elfogadására mindenféle szempontból, de mindenek előtt, az anyag, a hely és az idő szentségének elfogadása szempontjából. Megpróbálom átadni ezt az érzést a tanítványaimnak, fiatal embereknek, akiknek szülőhazájuk bennük élő lenyomata nagyon különbözik az enyémtől. Én még mindig „Európában” nőttem fel, amely Izraelbe menekült, és amely még mindig nehezen lélegzett az átkelés fáradalmaitól, a megmenekülés csodájától, az elválás fájdalmától, egy fiatal ország építésének szenvedéseitől, a mindent átható elsődlegesség érzésétől. Ezekből következtek aztán nemzedékem sorsdöntő kérdései, amelyek annyira foglalkoztattak bennünket a hatvanas években. Kérdések, amelyekre csak most tudom, hogy tulajdonképpen a létező-

sük maga a válasz, és tudom, hogy a kérdezést tovább kell folytatni.

Az egzotikus táj is és az idő érzete is megváltoztak. Egy napon találkoztam akadémiánk folyosóján egy fiatal gyerekkel, aki egyike azoknak a ritka virágoknak, amelyeket az egyetem ápolgat, és aki Chopin mazurkáját játszott „sokkal gyorsabban bármelyik előadásnál, amelyet ő ismer”. Én megpróbáltam megállítani őt, azért, hogy megkérdezzem, hová rohan, miért kell ilyen gyorsan játszania, és vajon gondolt-e arra, hogy ő magának a mazurkának is tartozik valamivel. Hosszú beszélgetést folytattunk a hangtávolságról, hangközökről, stílusismeretről, a hangszer érintésének különböző módjairól, és úgy tűnt, hogy talán sikerült megállítanom egy percre ezt a fiatalembert és arra ösztönözni, hogy másfajta kérdéseket tegyen fel, nemcsak olyanokat, amelyeket műszerekkel lehet mérni. Akkor ötlött fel bennem a gondolat, hogy felajánlom magam az egyetemnek – főleg a szakok közötti tanulmányok programnak vagy a „kitűnőknek” – „védő, támogató, óvó, tanácsadó” szerepkörben, de mivel ilyen feladatkör nincs, ezért hát az elképzeléseimet megpróbálom beilleszteni az oktatási munkámba. Megpróbálom arra ösztönözni a tanítványaimat, hogy gondolkodjanak el azon, ami a karrier hajszolásán túl található. Megpróbálok minden erőmmel azon lenni, hogy tekintsenek magukba, a földalatti rétegekbe, az értékes ásványokba, a szemmel nem látható vízforrásokba, a hangszóttésekbe. Beküldöm őket a szöveg labirintusaiba, kötelezem őket, hogy ellenőrizzék magukat, nemcsak a zene technikai részeinek nehézségeit, hanem egy további és hatalmas világot illetően is, amelyben tudniuk kell tájékozódni ahhoz, hogy teljes választ adhassanak a mű kihívásaira. Valamint, ha a szöveg Shakespeare-é, Goethéé, Heineé, Lea Goldbergé, vagy Bialiké ne elégedjenek meg csak azzal a néhány sorral, amit megzenésítettek, hanem ismerjenek meg egy további világot, vizsgálják meg az adott korszakot történelmi, társadalmi, művészeti szempontból; mi történt Schumann, Schönberg, Bach, vagy Beethoven korában a festészet, az építészet, a színház, az irodalom és a tudományos felfedezések területén. A kulcsmondat pedig mindig „az ember nem más, mint szülőföldje tájának lenyomata” (Saul Tchernikovsky, *a ford.*)

Sajnos, már előfordult velem, hogy ez a mondat kis hallgatóságomból semmiféle visszhangot nem váltott ki, de ilyenkor még nagyobb lendülettel próbálok meg elérni az általam kitűzött

célt, és néha egy teljes tanórát szentelek Tchernikovskynak vagy Lea Goldbergnek Schubert helyett, és elmagyarázom, hogy ez a kutatói út, amely hosszú és lassú, voltaképpen a legrövidebb út a cél eléréséhez, ahhoz, hogy igazi művésszé váljunk.

A szellemiséggel együtt létezik egy másik, sokkal prózaibb összetevő is, amelyet, ha figyelmen kívül hagyunk, megsértjük vele a szentséget, és ez pedig a pontosság. A pontosság mindenben kifejeződik: minden ékezet, vessző, hangjegy és jel aprólékos figyelembe vételével. Itt, ugyanúgy, mint a micvák esetében, keletkezik egyfajta vallási összetevő, már magától a tiszteletadás tényétől is, amit minden egyes részletnek megadunk, és amelyből az a „termék” összeáll, amit „koncertpódiumi előadásnak” nevezünk. A szertartás törvénye és a megszentelés törvénye – az anyag szentsége és a hely szentsége – egyetlen összegzéssé válnak.

Mindez nem azt jelenti, hogy az előadóművésznek vallásossá kell válnia egy bizonyos vallás értelmében, vagy el kellene veszítenie az örömet, a bátorságot, a kitörő és áramló energiát, amelyre az előadás pillanatában oly nagyon szükség van. Éppen a dolgok mélyén rejlik hit, az átadás képessége és a megszentelődés, ami az élmény magja, ezek azok, amelyek lehetővé teszik a forrás zubogását, és hogy életet leheljen az írott anyagokba, elősegítve ezzel a zene és az élet partitúrájának megfejtését. Hiszen magában az életben van valami a szentségből, és a művész egyike azon szálaknak, amelyek keresztül-kasul szövik ezt az összegzést.

Az utóbbi egy évben hosszú beszélgetéseket folytattam művészetről, alkotásról, oktatásról, vallásról és vallási előírásokról, az „életről” úgy általában Andre Hajdu professzorral, aki zeneszerző, tanár és zeneművészeti Izrael-díjas. Mint az köztudott, Hajdu betartja a vallási előírásokat, és amikor azt mesélte nekem, hogy alkotásai nagy része a szombat folyamán születik meg az elméjében, csodálkozva jegyeztem meg, hogy hiszen szombaton neki minden munkáját abba kellene hagynia. A professzor erre azt válaszolta: „Ez istentisztelet, nem pedig munka.” Ezzel újabb megerősítést kaptam ahhoz a felvetésemhez, amelyet ebben az írásban is megfogalmaztam: a művészi munkában benne foglaltatik a szentség is.

HÉBERBŐL FORDÍTOTTA: SZILÁGYI ERZSÉBET