

amerikai kultúra piaci működésének dimenzióit, az egyes kutatási és művészeti témák konjunkturális voltát, a piacra dobott elméletek áruként való funkcionálását. Ezenközben azokra a félreértésekre, túlkapásokra is rámutat, ahogy az amerikai kultúra egyes helyspecifikus elemei széles körben „globalizálódnak”, azok eredetének, jelentésének ismerete nélkül. Ő lényegében a válogatatlanul bezúduló információáradatból szétválasztja az ocsút a javától. Fellépése nem harcos – mint hogy őt nem az ígéhirdetők kérlelhetetlensége vezérli –, inkább eszméltető, elgondolkodtató. Szípköz, fanyar (helyenként kicsit már sok) humora, üdítő iróniája, laza játékosága révén belopódik azok tudatába is, akik magát az általa képviselt gondolkodási rendszert más összefüggésben elutasítanák. Oдавissza cikázik múlt és jelen, történeti vonatkozások és a mai Amerika működése között, finoman értésünkre adva, hogy a ma problémái a múltat is átszínezik, s nincsenek lezárt, örök igazságok. Nem áttolja lépten-nyomon becsempészni a populáris kultúra olyan elemeit sem, mint a hollywoodi filmipar sikertermékei, a popkoncertek, a divat és divatbemutatók világa, sőt a figyelmen kívül hagyott ifjúsági alternatív kultúra megnyilvánulásai vagy akár a szubkulturális „fertő”, a transzvesztita szépségverseny füledt miliője. S mindezt annak alátámasztására, hogy csupán illúzió izolált, steril kategóriákban (furatokban) gondolkodni, ezek sokkal jobban átjárják egymást, mint valaha is gondoltuk volna; ahogy a magánélet, a szubjektív tapasztalás a „tényszerű”, „objektív” történelmet, a hatalmi viszonyok, a legitímációs igény a történelemírást (Amerika felfedezése), a biopolitika a társadalmi szférát, a fogyasztás szelleme és logikája, sőt a show-biznisz az egykor elérhetetlen magasságokban lebegő magas művészetet, a mozgás és az idő a hagyományt (amerikai divatvilág, Anderson).

Bán Zsófia nem leckét mond az új kritikai teóriából, hanem művekből bontja ki, teszi megfoghatóvá, érzékletessé. Stílusa nem száraz, deklaratív, hanem aszerint alakul, hogy milyen terepen mozog. Van, hogy kritikát ír, van, hogy értekező prózát, máskor a naplóírás személyességét használja, s még attól sem riad vissza, hogy a széppróza területére merészkedjen, s például a gyermeki nézőpontot hívja segítségül egy attitűd, egy világkép érzékel-

tetéséhez (Stein). Minthogy destabilizációról, dekonstrukcióról, ambivalenciákról beszél, ő maga sem tudja megőrizni a higgadt kívülálló szerepet, hanem csúszkál a műtész, a narrátor, a társasági értelmiségi és a szereplő funkciói között. Nem kulcsot ad az amerikai kultúrához (kétli, hogy csak egy bejárat lenne) vagy ahhoz a művészetszemlélethez, melynek megtestesülését benne látja, hanem kémlelőnyílásokat tár fel, melyeken keresztül egy-egy szegmens láthatóvá válik. Azokat vezetgeti, akik ösztönösen tapogatóznak a változás felé, akik nyitottak az új és idegen hangok meghallására, és toleránsak a másfajta igazságokkal, de maguk ezt nem tudják artikulálni. Teszi ezt a saját kontextus körbejárásával, nem pedig az európai gőg elzárkózó pozíciójából, hiszen azt is pontosan tudja, hogy az óceánon túlról nézve az abszolútnak tekintett európai értékek avított és elaggott, leginkább kiközösítésre alkalmas „kutyabőrnek” minősülnek csupán, s a lenézett amerikai populáris kultúra újvilágbeli pandanjaként „eurotrash”-sé zsugorodnak. Bán könyve, ha tetszik, arról szól, hogy ő zsigerből ellenez mindenfajta megbélyegzést, kliséit; innen a folytonos csúszkálás, ki-be mozgás, irányváltztatás, hogy ne adjon módot ezek összetapadásához. Akik ezt értékelik, azok nagyon tudják szeretni az írásait, de persze olyanok is lehetnek, akiket ez irritál, akik ezt zsigerből elutasítják. Bán Zsófia alapállásába ez is belefér.

András Edit

SPLEEN DE BERLIN

Die Dreigroschenoper – Berlin, 1930

Részletek Bertolt Brecht–Kurt Weill: DIE DREIGROSCHENOPER és AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY című színpadi műveiből. Előadja: Bertolt Brecht, Lotte Lenya, Kurt Gerron, Erika Helmke, Willi Trenk-Trebitsch, Erich Ponto, Carola Neher, a Lewis Ruth Band, vezényel: Theo Mackeben.

Rudolf Nelson: DAS NACHTGESPENST.

Előadja: Kurt Gerron, zongorán közreműködik:

Rudolf Nelson.

Rudolf Nelson: PETER. Előadja: Marlene Dietrich, kísér: Peter Kreuder és zenekara.

Friedrich Hollaender: GUCK DOCH NICHT IMMER NACH DEM TANGOGEIGER HIN. Előadja: Curt Bois, kísér: Theo Mackeben és zenekara.

Friedrich Hollaender: JONNY. Marlene Dietrich.

Kísér: Peter Kreuder és zenekara.

Wilhelm Grosz: VOM SEEMANN KUTTEL DADDELDU. Kurt Gerron.

(Teldec–Telefunken, Legacy, 0927 42663 2)

A remek műsorfüzettel ellátott, nagyszerű CD főszereplője Kurt Weill (1900–1950), a zeneszerző. Legfontosabb, Bertolt Brechtrel közösen írt színpadi műveinek (KOLDUSOPERA, MAHAGONNY VÁROSÁNAK TÜNDOKLÉSE ÉS BUKÁSA) legnépszerűbb számai szerepelnek a lemezen; köztük néhány különlegesség, például az, melyen maga Brecht énekl a nevezetes Bicska Maxi-dalt – szenzációsan, tegyük hozzá rögvest. Mellettük helyet kapott Rudolf Nelson (1878–1960), Friedrich Hollaender (1896–1976) és Wilhelm Grosz (1894–1939) néhány a korra jellemző slágere. Ám a lemez valódi főhőse Berlin.

Hogy hangulatba hozzuk magunkat, hogy továbbá hozzájussunk az elemzésünkhöz elengedhetetlen kulcsfogalmak némelyikéhez, kezdjük egy idézettel. Az EGY POLGÁR VALLOMÁSAI lapjain Márai halhatatlan leírását adja a harmincas évek eleji Berlin erotikus légkörének: „A nemek zavara elhatalmasodott a nyugtalan városban. Nőket ismertem meg, akik titokban porosz katonaisztek voltak, négy fal között monoklit viseltek, szivaroztak, és odáig vitték az átváltozást, hogy éjjeliszekrényükön katonai szakkönyvek hevertek. És férfiakat, akik nappal gyárakat vezettek, s éjjel kígyóbíróvölőnek öltöztek. Egyetlen permanens álarcosbál volt ez a berlini tél. A párok néha ijesztő álarcokat viseltek. [...] Berlin, a kétségbeesett és megtébolyodott Berlin megszépült e kegyetlen télen. Az éjszakai bálók villanyfűzérei szikráztak. Hordákba verődve kalandoztuk végig minden éjszaka a berlini műsort. Mindenki »mulatott«, mint ha vesztét érezné, a német fiatalság állandó szerelmi ünnepet csapott az utcán, a szülők megbuktak, úgy buktak meg, oly szégyenletesen és értetlenül, hogy védekezni sem mertek. Minden éjszaka új kedvessel tértem haza a tábormoközvegyek lakásaiba, s a hajnali bemutatkozásnál és búcsúzásnál az elsodort középosztály leányai adták ide a telefonszámukat; de ki törődött komolyan az éjszakákkal és szerelmekkel? [...] A dögvész halálfélelmében tombolhat így egy város. [...] Megszépült Berlin a dögvész

rettegésében, az eszelős vigalomban, a vészjósló farsangban. [...] Szép volt Berlin ezen a télen, titokzatos, kiismerhetetlen. A séta délelőtt a Tiergartenben, az Unter den Linden benzinpárás nyugtalansága, az átmenet egy délvidéki kikötőváros gyanúsága s egy porosz nagyváros fegyelmzettsége között, az a kegyetlen lendület és éhség, mellyel a város az egyensúlyt és a kielégülést kereste, a szokimondás és a gondolkodás feltétlen szabadsága, az áhítat és a jóindulat, mellyel a város minden új művészi kísérletet fogadott, mindez együtt Berlint, rövid időre, a háború utáni Európa legérdekesebb s talán legreményteljesebb városának mutatta.” E várost a művészet és élet együttesen formálta ilyenné, az élet utánozta a művészeit, és manapság persze Berlint is leginkább e művészek szemszögéből látjuk. Mert ki ne emlékeznék George Grosz, Otto Dix vagy Max Beckmann harsány berlini vásznaira, apokaliptikus-groteszk életképeire, rajtuk a vízhullaszerű vagy a nagy Brehmből valami különös ok miatt kimaradt túlságosan tollas, túlságosan csőrös madarakra emlékeztető kurvákra, víziló nagyságúra hízott cilinderes tőkésekre – a szájukból kiálló roppant szivar fároszként világít a nagyvárosi dzsungelben. Maszkos, kétértelmű hangulat. Színházi hangulat, kétségtelen. Vagy zenés színházi, ha így jobban tetszik. (És nyilván nem véletlen, hogy az újabb kor egyik legjobb musicalje, a KABARÉ is egy a harmincas években játszódo berlini regény – Christopher Isherwood: ISTEN VELED, BERLIN! – alapján készült.) A város utolsó ítélet előtti kétségbeesetten vidám hangulata, a Spleen de Berlin szinte talán kínálta magát a megzenésítésre, annál inkább, mivel ekkori tömegkultúráját nagyrészt a kabaré műfaja határozta meg. E preformált anyag csaknem változtatás nélkül került be Weill és Brecht közös műveibe. Ez a felhevült érzület élteti e lemezt, és biztosítja a dalok halhatatlanságát. Igen, még a remekműveknek legkevésbé sem nevezhető dalok is részesülnek ebben az esztétikailag kegyelmnek nevezhető állapotban.

Mielőtt rátérnénk Weill egyedülálló művészetének taglalására, nézzük a lemezen található többi számot, éppen azokat, melyek a legkevésbé sem nevezhető remekműnek. E dalok a harmincas évek slágerének, kabaréjának köznyelvét beszélik; zeneileg és költőileg tisztas szakmai tudással megírt tömegtermékek. Talán innen kiindulva érthető meg a leg-

jobban Weill (és persze Brecht) teljesítményének nagysága. Az egyik zeneszerzőt, Hollaender-t a közönség legkivált a KÉK ANGYAL című Marlene Dietrich-film alapszáma révén ismerheti: „*Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt.*” A CD-n szereplő egyik száma (JONNY) a maga korában ugyancsak népszerű volt. Egyszerű, szerelmes vagy inkább erotikus numero, melyet Marlene Dietrich a maga megszokott modorában ad elő, bűgva, sűgva, turbékolva. A dolog egyértelmű, a szexuális célzat világos. Jonny-nak születésnapja van, a slágerhölgy megígéri, hogy meglátogatja erre az egy éjszakára. Aztán az „esemény utáni”, a kielégültségtől elfúló hangú slusszpoén: „*Jonny, dann denk' ich noch zuletzt: / Wenn Du doch jeden Tag Geburtstag hätte'st!*” Dietrich-től, a kor szexidoljától mi sem állhatna távolabb, mint az eltávolító önirónia, az elidegenítés, hogy most már Brecht híres fogalmát is belekeverjük a játékba. Hollaender lassú tangótempója ringató-andalító, a hangszerezés buján füstös, igen, ez színtiszta kulináris élvezet, hogy ismét Brechtet idézzük. És a lemez többi száma (Wilhelm Grosz, Rudolf Nelson munkái) sem különbek. (Már-már megfekszi a gyomrot a PETER nevezetű Hollaender-sláger elemjén hallható klarinétglisszandó, nem is beszélve a számot záró vibrafon-arpeggióról.) Weill azonban meg akarja haladni a tiszta kulináris elemet, ám úgy, hogy mintegy érintetlenül hagyja, és ezzel egyidejűleg a végletekig fokozza.

A tárgyalt berlini korszak és Hollaender legnagyobb sztárja kétségkívül Marlene Dietrich volt, míg Weill darabjaiban Lotte Lenya (egyébként Weill felesége) tündökölt. Már a két zeneszerző vezető sztárjának fizikai különbségében is megragadható a művészi eszményeik közti különbség. Marlene Dietrich szöke tincsei huncutkásan a homlokába hullnak; e nő csábos, fényképein többnyire alulról néz felfelé, macskásan, párducosan. Hogy ízig-vérig nőstény, hogy minden porcikájával ágy után liheg, az kétségtelen. Lotte Lenya ellenben kétértelmű. Voltaképpen nem szép, arca hosszúkas, szinte lószerű, orra nagy, kissé formátlan, szája elrajzolt, ajka túlzottan duzzadt. Megfelelően maszkírozva akár férfinak is nézhetné az ember. Hangja nem bűgő, burukkoló, hanem inkább fémes – Ernst Bloch jellemzését idézve: „*édes, magas, könnyű, veszélyes, hűvös.*” Lotte Lenya nem szextárgy, nem lepedőre való cicababa. Arca, alakja rokon a Neue

Sachlichkeit festőinek modelljeivel: e nőt mint-ha Max Beckmann tervezte volna. Röviden: Marlene Dietrich egész lénye kulináris, teste-hangja fogyasztásra szánt, míg Lotte Lenya éppen a kulináris elem túlhangsúlyozásával érzékelteti, hogy nem azonosul a dalokban megjelenő nőkkel. Lotte Lenya tökéletesen követi Weill intencióját, aki látszólag érintetlenül hagyja az operett és a sláger kulináris érzületét. Marlene Dietrich legkivált az erotikájával, Lotte Lenya a fejével énekel és játszik.

Weill és Brecht legfőbb törekvése éppen ez volt, hogy a néző mindenekelőtt a fejét, ne pedig egyéb, mindamellett persze fontos szereveit használja a darab befogadásakor. Ezért az elidegenítés effektusa, ezért az úgynevezett song-világítás, mely aláhúzza, hogy az ének felszendülésekor más síkba kerül a színpjáték. A szereplők kilépnek a darabból, saját figurájuk mellé állnak, és külön színpadi fényben, mintegy önmagukat és szerepüket kommentálva éneklék dalaikat. Weill zseniális utat talált művészi törekvései megvalósítására. Nem parodizált, nem gúnyolta ki a művészi hullaházba került egykori operai eszközöket; meghagyta őket a maguk esztétikai hullamerevségében. Adorno a KOLDUSOPERA zenéjét elemezve (in: ÜBER KURT WEILL, Suhrkamp Taschenbücher, Frankfurt, 1975) éppen ezt a vonást emeli ki. Szerinte a darab sikere félreértésen alapszik, mivel a közönség számára úgy tűnik, Weill hozzá sem nyúlt a régi operettforma elemeihez. „*Mindenki képes rá, hogy a színészeknek irt dallamokat velük együtt dúdolja; a szekvenciákban kikalapált ritmika jóval egyszerűbb a jazzénél, melyből a színeket veszi; a homofon szövetet a laikusok is azonnal átlatják; a harmonizálás a tonális rendszerből építkezik. Mindez első hallásra azt jelenthetné, mintha az érthetőség paradicsomába vezető út az újkor vívmányaival lenne kiköveve [...] Röviden: úgy látszik, mintha Weill remek alkalmat kínálna a kellemesen művelt embernek, hogy most nyilvánosan is szépen találja azt, amit eddig csak a gramofon előtt ült, titokban élvezett.*” Ám Adorno szerint másként áll a dolog: jóllehet a KOLDUSOPERA megőrzi az operett és az opera eszközeit, ám ezzel egyidejűleg el is torzíttja azokat, éppen annak révén, hogy szinte teljesen érintetlenül hagyja az 1890 körüli sláger kifejezőeszközeit. Weill is, akár Stravinsky, visszanyúl valami régebbihez, de nem a stabilizálás kedvéért, hanem azért, hogy a levitézlett hangzás démonikus vonásait használja és leleplezze.

A hármashangzatok oly hamissá váltak, hogy egyenesen hamisan kell felraknunk őket, hogy ezáltal lelepleződjenek.

Nincs tér most annak értelmezésére, hogy Adorno a maga balos kultúrkritikája kedvéért miként érti félre a darabot. Annyi viszont bizonyos, hogy a Weill-féle hármashangzat valóban az egyik kitüntetett eleme a KOLDUSOPERA stílusának. Amikor az úgynevezett *six ajoutée* eszközével él (a hármashangzathoz hozzábiggyeszi a szextet), a harmonizálást mintegy hímnős vonásokkal látja el, a maszkírozás, a kettősség, a duplafenekűség lesz ekként a formálás egyik alapja. Ez a legfőbb eljárás a híres MORITAT-ban a darab elején, érzékeltetve Bicska Maxi alakjának megfoghatatlanságát. (És mivel Brecht meglehetősen hamiskásan énekel, az ő gyarló előadásában a hatás, noha nyilván szándékolatlanul, még elementárisabb.) Hans Heinz Stuckenschmidt a partitúra előszavában megint a mű kétértelműségét hangsúlyozta: „*e jazzel átítatott zene vonzereje abban áll, hogy két szék között ül. (Am mégsem kerül a pad alá.) A koncertbérleteseknek túl könnyű, a limonádészlágerek rajongóinak viszont túl nehéz. Noha az ember képes a zenével együtt dúdolni a dallamokat, bizonyos helyeken eltéved. Noha a harmonizálás megszokott, bizonyos helyeken torzít a kép. Más zenei helyzetekből vannak kivágvva a dallamok, hogy aztán kollázszerűen legyenek összeragasztva. Opera és operett misztikus nászban egyesül e Singspielben. Mindketten megtartják vér szerinti eredetüket, és éppen ez teszi lehetővé valami új létrejöttét*”.

Fontos hangsúlyozni, hogy Weill songokat írt, nem pedig áriákat vagy slágereket. Vagyis nem arról van szó, hogy a szereplő egy hatalmas zenei formában összefoglalja az aktuális állást a darabban, vagy, miként a slágerben, bemutat egy élethelyzetet, melynek főszereplőjével teljes mértékben azonosul. E songok inkább intellektuális rezümék, olyan szövegekkel, melyeket a darab belső logikája alapján voltaképpen nem is énekelhetnének az egyes szereplők, megvilágító jellegű elbeszélések, példázatok, netán széljegyzetek. Gyakran szerepjátékok, például Kalóz Jenny, ahol Polly csak prezentálja az anyagot, ő maga nem azonosul Jennyvel. A songban nincs pszichológia, a song nem nő össze a szereplő életével, mint az operában. A songnak nincs a cselekményt előrevivő vagy hátráltató eleme, ebben a tekintetben semmiféle szerepe nincs. A song nem a cselekmény része, bizonyos értelemben

nem is a darab tartozéka. Éppen ezért hallgatható önállóan is. Am ekkor lepleződik le kulináris jellege, éppen az, ami ellen Brecht és Weill küzdött. Ha önállóan, nem a színházban, hanem a lemezjátszó előtt ülve hallgatjuk, akkor a darabtól függetlenül élvezzük őket, és bebizonyosodik, Brecht kudarcot vallott, a kulinaritás hangsúlyozásával nem sikerült leküzdenie az opera kulináris jellegét – amit többek közt darabja roppant sikere is mutat.

A kísérlet már azért sem sikerülhetett, mivel Brecht, anélkül, hogy tudatában lett volna, színházi gondolkodásának számos elemét éppen a régi operafogalomból kölcsönözte. Erre Carl Dahlhaus mutatott rá egyik tanulmányában: *TRADITIONELLE DRAMATURGIE IN DER MODERNEN OPER.* (In: *VOM MUSIKDRAMA BIS LITERATUROPER.* Piper, Schott, München, 1989.) Ilyen nem arisztotelészi elem az ábrázolás nyelve (*Darstellungssprache*) és az ábrázolt nyelv (*dargestellte Sprache*) közti differencia. Az operában ez evidens annál az egyszerű oknál fogva, hogy a színdarabban normális nyelven elmondott szövegeket itt eléneklik. De az elidegenítő effektus is gyakran megfogható. Vegyük például a már említett Kalóz Jenny-songot. Mivel Polly éneklí, ez nem Kalóz Jenny intonációja. De nem is Pollyé, természetesen, hiszen ő most a társaság szórakoztatására dalol Kalóz Jenny maszkját magára öltve. Akkor hát kié e hang? A szerzőké, nyilvánvalóan; Brechté és Kurt Weillé. A szerző határozott jelenléte az operában mindig is a műfaj konstitutív elemei közé tartozott, mondja Dahlhaus. Az efféle elidegenítő szerepjáték a folyást álrühákkal, álarcokkal, átöltözésekkel operáló operában a műfaj kezdete óta közismert. A számtalan közül az egyik legkézenfekvőbb példa a DON GIOVANNI-ból hozható: amikor a lovag Leporello maszkjában ad szerenádot Donna Elvira komornájának. A zene semmiképpen sem Don Giovanni „saját” hangja (ha ugyan létezik ilyen egyáltalán, de ennek taglalása most messzire vezetne); „hamisan”, konvencionális szerenádhangon szól. Az elidegenítő effektus elvitathatatlan.

A berlini Theater am Schiffbauerdamm színpadán 1928. augusztus 31-én megtartott bemutató példátlan sikert hozott a KOLDUSOPERA szerzőinek. Brecht új kocsit vett, Weill és Lotte Lenya módosabb környékre költözött. 1928 és 1930 közt Németországban nyolc különféle lemezécég több mint húsz lemezt do-

bott a piacra. Az autentikus bejátszások a legkülönfélébb átdolgozásokkal keveredtek. (Ekkor keletkezett az a felvétel is, amelyen maga Brecht éneklí a MORITAT-ot). A mindmáig legautentikusabb anyag a most tárgyalt CD-n hallható. Brecht külön e lemez számára írt összekötő szöveget, melyet Kurt Geron ad elő – kongeniálisan. Már utaltunk rá, milyen furcsa és voltaképpen a szerzők szándékai ellen való a lemezjátszón hallgatni e songokat, kiemelve őket a színpad eleven életéből. Különösen igaz ez az ALABAMA SONG-ra a MAHAGONNY-ból. Furcsa, de a legkevésbé sem zavaró. Manapság kevésbé vitatott, hogy a KOLDUSOPERA nem tartozik Brecht legjobb darabjai közé, mindmáig a zene tartja a színpadon. (Ennyiben is rokona

a régi operának, melynek szövegei többnyire silányak vagy életképtelenek a zene nélkül.) És ez a zene most is frenetikus, vitalitása, humora legyűrhetetlen, életerejé töretlen és valamiképpen vigasztaló. Olykor egyenesen felkorbácsoló a hatás. Persze azért jóval több e lemez, mint kulinária avagy rendkívül becses kordokumentum. E technikailag eléggé megkopott felvételek mellékzöreei mintegy a történelem szelének süvítését imitálják, noha természetesen akaratlanul. Valahogy megérezzük, mit jelentett Berlinben élni 1930 táján. Berlin történelmi spleenje nem hervatag virág. Esztétikai robbanóanyag inkább még manapság is.

Csont András

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Soros Alapítvány
és a Szerencsejáték Rt.
támogatásával jelenik meg

