

nyitás a fiatal rendező következő munkáira marad.

A dráma alaphangulatát jól kifejező díszletet, a csúnya rózsaszín falú szobát Baráth András tervezte. A sivár, szürke környezetből jól kiemelkedett Eszter derűs, hangulatos kis kuckója. Zavaró viszont, hogy a szobában egyetlen ajtó sem volt. A szereplők úgy jöttek-mentek, mintha szellemek lennének. Nem csengettek vagy kopogtak, és ami még nagyobb baj: meg sem próbálták eljátszani, érzékeltetni, hogy küszöbön lépnek át, vagy ajtót nyitnak ki, hanem nesztelenül és váratlanul megjelentek.

A szereplők minden tőlük telhető megtettek az előadás elfogadhatóvá tételéért. Igyekeztek élettel, valódi érzésekkel megtölteni az általuk megformált figurát.

Eszter: Szűcs Ildikó. Játéka jól felépített, kidolgozott. Azonosul Eszter alakjával. A dráma elején még meggondolatlan, szertelen, könnyelmű fiatal lányból az előadás végére komoly, rendes, reálsan gondolkodó, határozott, érett felnőtt nő lesz.

Vargáné: Spányik Éva. Érett, kimunkált alakítás. Nagyszerű, kifejező játékkal szerepéből szinte önálló drámát formált. Különösen a második részben remekelt. Sikerült az erőszakos, lelki egyensúlyát vesztett, kétségbeesett, meg-gondolatlan anya alakját - néhány jele-nettől eltekintve - hitelessé, meggyőzővé formálnia. Vargáné sokat ad a külsőségekre, az előítéletekre, a szomszédok véleményére. „Nem bánom, hogy iszik, de rókáznai hazajöjjön” - mondja férjéről, akihez kényszerből ment feleségül. Tragédiája az, hogy tetteinek súlyát nem érzi. Nem veszi észre, hogy a család fel-bomlásának elsősorban ő és férje az okozója.

Patassy Tibor a teljesen enervált, pipogya, alapjában véve azonban mégis jószándékú, „mindent a gyerekéért, családjáért vállaló” Varga szerepével már nehezebben tudott megbirkózni. Elsősorban külsődleges eszközökkel, heves mozdulatokkal, nem kellően átélt indulati kitöréseivel próbálta a gátlásos kisember szürkeségét érzékeltetni, ellensúlyozni.

Révész, az alamuszi, aljas, hivatali hatalmával visszaélő, jó megjelenésű, cinikus kalandort Forgács Tibor játszotta. Az erkölcsstelen, hazug és jellemtelen figurát, aki gátlástalanul kihasználja Eszter érzéseit és tapasztalatlanságát, jól, kifejezően, bár elsősorban külsődleges eszközökkel - szépfíús megjelenésével,

BIERNACZKY SZILÁRD

Alban Berg „Lulu”-ja Európa három városában

Jegyzetek a XX. századi opera dramaturgiájához

Szöveg és zene kapcsolata, a két elem aránya, szerepköre a színpadon az opera megszületése, tehát a XVII. század eleje óta a műfaj központi problémája. *A camerata* tagjai a szöveg elsődlegességét vallották (a zene a költészet szolgáltatója). Alig ötven évvel később a barokk komponistáknál már a zenére toldódik át a hangsúly, az általuk felhasznált sztereotip versezetek az irodalomtörténet leg-silányabb költői megnyilatkozásai közé tartoznak. Metastasio melodramáinak művészi erejével ismét megnöveli a szöveg szerepkörét, a XVIII. század végére azonban az operakomponisták (Mozart) szövegigénye ismét a *csontvázdráma*, a *vázlatszöveg*, egy-egy szellemesen semmitmondó arietta; a művészi kifejezés a zene hatáskörébe tartozik. A romantikában változó sikerrel küzd meg a költő és a muzsikos, mindenesetre ez az a kor, amelyben tudatos igény né válik artizstikus szöveg operai feldolgozása.

A művészetek történetének talán legfurcsább talánya: mire mindkét művészeti terület elérkezik odáig, hogy „önmagában megálló” módon, differenciált művészi eszközökkel lenne képes a „másikat” kifejezni, tehát a drámai szövegírás a zenei elvontságnak megfelelő, atmoszferikus erejű nyelvezetet tud biztosítani, illetve a zene akár egy-egy szóban rejlő mondanivalót-hangulatot is ki tud bontani - *a műfaj elfárad*. Létre-jön századunk „historikus” szemléletének azóta is létező kinövése, amely a

régi korok alkotásainak újabb és újabb meghallgatásában, ill. a modern művek iránti érdektelenségben jelentkezik.

Theodor Wiesegund-Adorno egy helyütt a XX. századi opera lehetetlenségéről ír. Néhány komponista azonban mégis megkísérli a lehetetlent. Ezek közé tartozik Alban Berg is, aki a kor szellemének megfelelően mindkét oparájában „költői” igényű szöveget választ, ugyanakkor viszont a hangszeres formák koncentráltabb megoldásait alkalmazza a zenei anyag megformálása során.

A zenei formák és a színpadi műfajok, tehát mindazon időbeli művészetek esetében, amelyeknél nincs megállásra (visszalapozásra) lehetőség, jelentkezik a befogadás, pontosabban a *követés-követhetőség* problémája. Lényegében arról van szó, hogy adott időegység alatt mennyi művészi információt képes befogadni egy átlagos pszichikai adottságú hallgató. Századunk zenedramái alkotásai általában igen nehéz feladat elé állítják a közönséget, mind a felhasznált drámai alkotás, mind a zenei feldolgozás alapvető jellegzetessége: a nagyfokú sűrítettség, bonyolultság és változatosság. Az előadás követését még inkább nehezíti az, ami az új zenei stíluselemek megemésztésével jár.

E nagyfokú sűrítettség, koncentrált, összefogott megvalósítás azonban nemcsak a befogadást nehezíti meg, hanem visszahat magára a műfajra, az egyes alkotásokra is. Így Berg tavasszal Budapesten is bemutatott oparájában, *a Lulu*-ban egyrészt jól nyomon követhető az a szigorú szerkesztettség, amely a komponista gazdag zenei mondanivalójának keretét ad. (Ismert tény, hogy Berg kezében szinte kiteljesedik a drámai kompozíció, miközben Wedekind két darabjának - *Földi szellem* és *Pandóra szelencéje* - hét felvonását összevonja.) Ugyanakkor

behízelgő modorával - formálja ellen-szenvenessé, visszataszítóvá.

Andrást, a félszeg gyerekkori barátot, aki fülig szerelmes Eszterbe, Bede Farkas Csaba játszotta. Rövid kis szerepét visszafogottan, kifogástalanul oldotta meg.

Valentyin Katajev: *A műveltség netovábbja* (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Hernádi László, rendezte: Szőke István f. h., díszlet: Székely László m. v., jelmez: Hruby Mária m. v.

Szereplők: Kun Vilmos, Czákó Klára, Andai Kati, Kiss Jenő, Pogány Judit, Verebes István, Reviczky Gábor, Kátay Endre, Farkas Rózsa, Garay József, Mészáros Joli, Tóth Béla, Radics Gyula, Dani Lajos.

Cserhalmi Imre: Eszter (Györi Kisfaludy Színház)

Rendezte: Meczner János f. h., *díszlet:* Baráth András, *jelmez:* Blanár György.

Szereplők: Szűcs Ildikó, Spányik Éva, Patassy Tibor, Forgács Tibor, Bede Farkas Csaba.

a szigorú szerkesztés következtében a darab szinte leveti magáról mindazt, ami sallangként rajta maradt. A mű eredetileg is indokolatlan keretjátékára gondolok. A *Lulu* lényegében vérbő naturalista játék nem csekély konkrét társadalmi mondanivalóval, ehhez pedig az elcsépelet szokványallegóriát hozzáilleszteni: hogy „Az élet színpad!” -- elhibázott dolognak tűnik.

Az elmúlt két év során módomban állt megtekinteni a brnói opera, valamint Varsóban a düsseldorfi Deutsche Opern am Rhein *Lulu*-megvalósítását is. A három előadás - az előbbieket és a budapesti - összevetése nem csekély tanulságokkal szolgál. Visszakanyarodva az előbb elemzett keretjátékra, el kell mondanom, hogy mind a három *Lulu* engem igazol ebben a tekintetben. A brnóiak húzás nélkül, teljes egészében színre vitték a művet indító cirkuszjelenetet, és a záró-rész ki nem dolgozott anyagából is annyit, amennyit csak lehetett. Az örökös ostorát pattogató cirkuszigazgató el-nyújtott szövegbetétei már önmagukban is indokolatlanok voltak. Mindezt azonban súlyosbította, hogy cirkusz helyett valójában inkább börtön övezte a jeleneteket: a háttérben több emelet magasságban leereszthető ajtajú rácoszott cellák, amelyekben egy-egy halvány villanykörte pislákol. A brnóiak azonban nem elégedtek meg ennyivel, a riasztó színpadkép a teljes művet végigkísérte mintegy *Lulu* története háttéréként, s így a vitatható szerepű indító-záró allegóriát magába a cselekménybe is bevitték.

A budapesti előadás tulajdonképpen szintén „az élet cirkusz” allegóriára épül, jóllehet a brnóiak dramaturgiai ügyetlenségét a bőséges húzással elkerülik. Mindamellet a keretjáték megtartása itt is támaszt némi zavart, különösen a záróképben, ahol a cirkuszt szimbolizáló kötélfüggöny leereszkedése után hangzik el a haldokló Geschwitz grófnő „áriája”, miközben ostorával már jelen van az elmaradhatatlan cirkuszigazgató. A düsseldorfi társulat megoldása túnt a legügyesebbnek, ők a keretjátékot rövid prologgá formálták ostor nélkül, a súlyt *Lulu* véresen valóságos történetére tették. Erre utal többek között a változatosabb, kidolgozottabb díszletezés és az utolsó, csonkán maradt felvonás teljesség érzését felkeltő kikerekítése.

Az utolsó felvonás megoldása azonban másik elemzendő kérdéskörünkhöz vezet el. Mint tudjuk, Berg 1935-ben bekövetkezett halála miatt a harmadik felvonás



Rozsos István (A festő) és Kalmár Magda (Lulu) a *Lulu* budapesti előadásában (MTI Fotó - Keleti Eva felv.)

kész vázlatából csak egy közzene és a zárórész hangszerelése készült el. Az ebből fakadó előadási nehézségeket már az ősbemutató azzal igyekeztek elkerülni, hogy a zeneszerző elkészült *Lulu*-szvitjének megfelelő részeit áttemelték a csonka felvonásba, és a darab első két felvonásának stílusától egyáltalán nem idegen módon - a meglevő szövegből is felhasználtak részleteket prózai betétek formájában. A düsseldorfiak és a brnói opera e tekintetben egy úton haladt: szervesen összeépített jelenetsorral igyekeztek át-hidalni mindazt, ami *Lulu* hanyatlásának a szövegben bonyolultan motivált történetéből Berg színpadán hiányzik. Így a németek a prostitúcióig süllyedt *Lulu* „több esetét” színre viszik, például dr. Schön fiának, Alwának halálát is, akit egy alkalmi szerető (néger herceg) üt agyon, s csak ezután következik a vég, Hasfelmetsző Jack, a kor híres kéjgyilkosa, aki távoztában a *Lulu*-ért lesbikus szerelemmel rajongó Geschwitz grófnőt is leszúrja. Mindebből a magyar megvalósítás csak Jacket viszi színpadra, s utána következik a záró adagio a haldokló grófnő elhaló szavaival. Az így

keletkezett motivátlanság veszélye az, hogy nem a befejezetlenség érzését sugallja, mint ami - gondolom - a magyar rendezés elgondolása volt, hanem inkább felbillenti a drámai egyensúlyt.

A harmadik felvonás magyar változatának kapcsán tűnik elő a hazai előadás egy másik alapvető problémája: az igen puritánra sikerült zárórészből ugyanis majdnemhogy kifelejtődik az az alapvető mozzanat, hogy a bűnözésig fajult szexuális szenvedély pusztítja el *Lulu*-t. Pedig a darab nyers valóságábrázolása ellentmond ennek a némileg elkendőző, elkellemeskedő, a konkrét tényekre szinte már csak érthetetlen jelzésekkel utaló színpadi megközelítésnek a kényes jelenetekben. A Szexben bővelkedő szituációkat csak valóságghű ábrázolással lehet életre kelteni. E jelenetek nem tompítást, inkább még „rajátszást” kívánnak. A papírba csomagolás a wedekindi szöveg alapvetően naturalista karakterét hamisítja meg! Természetesen nem szemérem-sértő durvaságok színrevitelére gondolok, hanem olyan gesztusokra, mimikus megoldásokra illetve színpadtechnikai eszközökre, amelyeknek egész sora áll

rendelkezésre e helyzetek valóságos tartalmának ábrázolására, és amelyekkel a düsseldorfi társulat élt is. A főszereplő (Joan Carroll) nagyszerű színészi megoldásai mellett rengeteget számított a hatásos díszletezés és a kontrasztos megoldásokat alkalmazó világítástechnika is.

S ha már a díszleteknél tartunk, nem tekinthetünk el attól, hogy megjegyezzük: a düsseldorfiak színfalai semmivel sem tűntek anyagigényesebbeknek, mint a brnói vagy a budapesti opera díszletei, az utóbbiak mégis ötletlen szegénységükkel tűntek ki, mi több, e megvalósítások esetében nem éreztük, hogy a színre vitt dráma és a színpadi „környezet” között szerves kapcsolat lenne. A düsseldorfi társulat telitalálat a tekintetben az, hogy a díszletek stílusa a wedekindi dráma naturalizmusához kapcsolódik. A komor ragyogású színek, az eltúlzott (vagy éppen fordított) perspektíva mintegy a századforduló művészi légkörét eleveníti fel, természetesen nem szolgai utánzás, hanem invenciózus „alkotások” formájában.

Á három *Lulu* összehasonlításának legérdekesebb eredménye végül is az, hogy a különbségek, pontosabban a felmerülő problémák egyetlen mag köré csoportosíthatók. S ez pedig a wedekindi szöveg, illetve Berg muzsikájának sokat emlegetett naturalista-expresszív karaktere. Ebből fakad a követési nehézség, hiszen pergő cselekményű drámára és érzelmeiket gazdagon kifejező, bonyolult szövésszerű zenére kell figyelni. De ebből fakad a keretjáték indokolatlansága is (amelyet a brnói és a budapesti előadás még ki is emel), hiszen az életszagú cselekmény szinte leveti azt. Ehhez kapcsolódik a díszletek problémája: a düsseldorfiak helyes megfontolás alapján dolgozzák ki jobban az egyes jeleneteket, és a cselekményen belül keresik a szimbolizálásra alkalmas elemeket (például a Luluról festett kép a főszereplő élettörténetének korszakai szerint változik), míg a brnói és a budapesti előadásban a keretjátékból való kiindulás a nyomasztó szürkeség egyik legfőbb oka. E dramaturgiai probléma felvetését azzal a meglepő elmentételezéssel kell zárnom, hogy zenei szempontból mindhárom előadás kiváló produkciónak bizonyult, de ha a főszereplőket óhajtom összevetni, akkor el kellene mondanom, hogy énekes kvalitásokban Kalmár Magda és Jaroslava Janská mellett éppen a düsseldorfiakhoz szerződött amerikai énekesnő, Joan Carroll bizonyult a leggyengébbnek.

VÁGÓ PÉTER

Látható hangjáték

Bevallottan és előre jelzetten indulatos kritika

„A rádióban . . . a színházi játékidő felét szabad csak fölvenniük . . . ha nem akarunk dilettánsok és optimisták lenni - a kettő sokszor egy és ugyanaz” - olvashatjuk Hevesinél.

Maróti Lajos *Vénasszonyok nyara* című hangjátékával úgy jártak el Győrött, hogy Hevesi intelmeit figyelmen kívül hagyták. Ha a művészi értékek latolgatásáig merészkedünk, s a Rádió Petőfi-pályázatán különdíjra érdemesített hangjátékot mint műalkotást vetjük össze a Kisfaludy Színházban látott darabbal, vizsgálódásunk végeztével az elégedettségre vajmi kevés okunk marad.

Az eredeti mőről

Három asszony él fülledt egybezártágban egy pesti toronyház tizenkettedik emeletén, a lapostető alatt: Ágnes, a harminchét éves főhős, valamint anyja és nagyanyja. Ágnes a féltés, aggodás, babusgatás idegborzoló, bénító puhaságával veszik körül. Az öregedő lány élete már-már tökéletesen belesimul a két öregasszonyéba, egyénisége felszívódóban, megszűnőben van, tartása a reggeli felkelés utáni térdugózásra és helybenfutásra korlátozódik. Ennek a légkörnek érzékeltetésében, ahogy egyik bírálója írta, „csupán korrekt a darab”. Izgalmassá akkor válik, amikor a gyerekkori ismerős és udvarló, Kazi belép a történetbe. Ágnes és Kazi játéka (minél több „valószerű képtelenséget” mondanak egymásnak a saját s a másik életéből, múltjából) lehetőséget ad az írónak, hogy olyan akciósort teremtsen, amely a lehető legrádiószerűbb.

Mindkét szereplő úgy idézi fel a mindkettejük által ismert vagy átélt epizódokat, hogy bármikor kiléphessenek a felidézett szerepből, új, a másik által nem ismert momentumokat vallva be vagy hazudva hozzá az emlékezéshez. A dialógusvezetés szokványos közlés-elhallgatás kettőssége egy olyan visszapergetéssel technika keretében valósul meg, amely egyrészt a két szereplő tudatán át-szűrve, tehát motiváltan és kihagyásosan

működik, másrészt a játék feltételeinek megfelelően („valószerű képtelenségeket” kell mondani), bármikor átválthat „igazról” „hamisra” és viszont.

Miért rádiószerű mindez? Az író olyan idősíkot hoz létre ezzel, amely mind a hangjáték „színpadi” (sugárzási) idejétől, mind a valóságos (a cselekmény kezdő- és végpontja között eltelt) időtől független. Voltaképpen a lélektani, sűrített (Hevesi szavával a „néző szívdobogása által mért”) idő kitágított, folyamatos megfelelője ez, nem csupán „játék a játékban”. Természetesen az időjáték alkalmazása önmagában még nem jelenti azt, hogy a szóban forgó drámai anyag specifikusan hangjátéki megfogalmazást kíván s mást nem is tűr, ez csak abban az esetben válik szükségszerűvé, ha a dráma a szó szoros értelmében vett lát-hatatlan színpadon, a lélek színpadán, a szereplők tudatában zajlik.

Ágnes és Kazi egymást csipkedő, majd egyre inkább húsba vágó, az extremitásig csigázódó, lemeztelenítő játéka során több színhelyen is megfordulnak; autóban utaznak, kerthelyiségben konyakoznak, ismét autóba szállnak, Buda egyik alkalmas pontján néznek le az alattuk elterülő városra, de mindez a valóságos cselekmény csak a hallgató orientálását, a valóságosság minimumának biztosítását szolgálja, csak annyit, amennyi feltétlenül szükséges, egyszerűen: jelzés. Csupán kerete a küzdelemnek, amelynek során Ágnes „győz”, elsiklik a férfi kihívása, kitér az önmagával való szembe-nézés elől, kifogyhatatlan a hazugság-toldalékok ragasztgatásában, s amikor elbúcsúznak, a férfi másnapi telefonszót ígérő bizonytalan mormolásával a háta mögött már az író ítéletét is magán viseli.

Maróti bravúrosan használja ki a mű-faj korlátlan időbeli lehetőségeit, mindent elmond (elmond) hőséről, s rajta keresztül egy réteg etikai normájáról, a be nem avatkozásról, túlélésről, ki-térésről, a minden áron való - még a túlbiztosítás önsorvasztó veszélyességét is vállaló - biztonságra törekvésről.

Á „játék” utáni rész, a Kazi hívása helyett tévesen kapcsolt telefonálással való veszekedés, majd az ezt követő sírógörcs, a gondolat, hogy cigarettától hörgő, minden bizonnal örökre élő nagyanyját lelökje a tetőről, végül a visszarettenés már csak a kész szobor ráhelyezése a - mellel szűkséges és cseppet sem túlméretezett - talapzatra.