

MOLNÁR SZABOLCS

Mulatság

■ DARVAS BENEDEK-PINTÉR BÉLA: PARASZTOPERA ■

Az első pillanatban azt gondoltam, hogy Rousseau *Le Devin du Village* (*A falusi jós*) című operáckájának felfrissítését látom, ami kétségtelenül az utóbbi évek legizgalmasabb színházi-filozófiai kalandját ígérte volna. A kaland végül elmaradt, de sebaj, mert majdnem önfeledten átadhattam magam a felhőtlen szórakozásnak. Azért csak majdnem, mert mindvégig bizonytalan voltam abban, hogy szórakoztatóipari műremeket vagy valami mást is látok (láthatok) az előadásban. Bizonytalanságom okai után kutatva egyre inkább megerősödött bennem az az érzés, hogy a *Parasztopera* korrekt jellemzésére egy idegen kifejezés a legalkalmasabb: entertainment.



Erkölcstelen makulátlan, tiszta tekintetű, a városi romlottságot még hírből sem ismerő emberek között, valahol vidéken játszódik az eredetileg zenei pályára készülő Rousseau ifjúkori operakísérlete, melynek korabeli sikerére könnyes szemmel emlékezett vissza az elszigeteltségében vallo-másait író idősödő filozófus. Az 1750-es évek legelején született dalmű eszmei, ideológiai háttérében Rousseau egyre markánsabban és meghökkentőbben kibontakozó, éles társadalom- és kultúrkritikai alapvetései állnak, bár a szerző sohasem úgy tekintett e művére, mintha az filozófiai eszmék demonstrációja lenne. Ennek ellenére a filozófiai és a művészi megnyilatkozás közötti párhuzam eléggé nyilvánvalónak látszik, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy Rousseau gondolkodásában a színház – s benne az opera – rendszeresen túlemelkedik a gondolato-kat megvilágító példák szintjén, s szimbólummá válik. A kultúra által közvetített rossz és a vele együtt járó erkölcsi leépülés szimbólumává. *A falusi jós* pedig azt demonstrálja, hogy milyen az a színház, mely nem csábít rosszra, nem csábít erkölcstelenségre. Nincs benne egyetlen negatív szereplő sem. Az erkölcsi rossz mint olyan egyáltalán nem jelenik meg a darabban. S ennek logikus következménye, hogy a darab konfliktus nélkül, egy butácska félreértés (kvázikonfliktus) körül bonyolódik, sután, ügyetlenül. Ha a tizenkét éves Mozart daljátékától (*Bastien és Bastienne*) eltekintünk, akkor Rousseau kísérlete az operatörténet egyedülálló zsákutcája.

A *Parasztopera* és *A falusi jós* összevetésére (és várakozásaim megfogalmazására) elsősorban mégsem a milió rokonsága indított a darab első perceiben, hanem a népzenei tónus és a barokk operai hang invenciózus és szellemes elegyítése. Ez Rousseau zenéjéről ugyan nem mondható el, de a darab tökéletesen megidézi Rousseau korát, és azt a zenei eszményt, mely *A falusi jós* librettóját a rousseau-i gondolat szellemében lelkesíthette volna át. Ami végül nem sikerült a filozófusnak, az igen jól sikerült Darvas Benedeknek. Ám hamar kiderül, hogy invenciózussága pusztán a zenei paródia és a zenei tréfa céljait szolgálja. Ezzel el is jutottunk (az előadás ötödik és tizedik perce között) oda, hogy búcsút vegyünk Rousseau-tól és vele együtt az előadás kultúrkritikai értelmezésének lehetőségétől, ahogy azt a korábbi előadások tapasztalatát összegezve egy kritikuss-

Enyedi Éva (Mostohatestvér), Baranyi Szilvia (Anyja), Tóth József (Apja) és Hámori Gabriella (Menyasszony)

társam egyszer már megtette (Perényi Balázs: *Mentálhigiénés program*. SZÍNHÁZ, 2002. július).

Keserű szájj és a csalódottság érzése nélkül vettem tudomást az előadás értelmezési távlatainak szűküléséről, ami első sorban a darab címében ígért műfaj következetes és komoly kibontásának tulajdonítható. Érzésem szerint ugyanis a dramaturgiai szerkezet egyértelműen zenei indíttatású. E szerkezet tölti fel a különböző zenei együtteseket és „áriákat” azzal a helyzeti energiával, mely vitathatatlan teszi az adott hely zenei, dramaturgiai megoldásait. Sőt, a dramaturgiai fejlesztés nem szolgál mást, mint hogy az egyetlen felvonás drámai és zenei sűrítvénye, illetve csúcspontja egy rendkívül szellemesen megkomponált szextettben öltson testet. Többfelvonásos darabban e szextett után biztosan függöny következne, a *Parasztoperában* egy epilógusszerű, a jelen eseményeinél bő húsz évvel korábban játszódó zárójelenet jön, mely megmagyarázza a vőlegény szüleinek (a többi szereplő által furcsának ítélt) viselkedését.

Ezen a ponton azonban kénytelen vagyok vázlatosan ismertetni a *Parasztopera* cselekményét.

Esküvőre készülő tanyasi családot látunk. A Vőlegényt, a szülész előtt álló menyasszonyt, a Vőlegény Apját és Anyját, valamint a Vőlegény mostohahúgát, akiről kiderül, hogy (nem teljesen viszonzatlanul) szerelmes mostohabátyjába. Ám az ő kezét – két hold szőlőért – már elígérték a részeseges Állomásfőnöknek, s az eljegyzést is az esküvőn kívánják megejteni. Hamarosan megérkeznek a Menyasszony szülei, a ledér városi nő és a református lelkész. A lelkész apa éppen az esküvői szertartást celebrálja, amikor részegen beállít az Állomásfőnök. Ordináré viselkedésével megzavarja az ünnepi eseményt, s furcsa történetet mesél egy idegenről, egy cowboyról, akivel réges-rég találkozott, és akinek annak idején ellopta az útlevét.

A Menyasszony Anyja váratlanul bevallja, hogy lányának nem a lelkész az apja, hanem egy idegen, akivel jó húsz évvel ezelőtt találkozott. Kiderül, hogy az Állomásfőnök meséjében szereplő idegen nem más, mint az évtizedekkel korábban disszidált báty, akit a Vőlegény személyesen sohasem láthatott, s akinek képét ereklyeként őrzi a család. Az Állomásfőnöknel még mindig megvan az egykor ellopott útlevét, melyben az igazolványkép nem hasonlít az egykor disszidált fiúra. Az Állomásfőnök egy másik képet is birtokol a messziről jött emberről, és elmondja, hogy a két kép ugyanazt a férfit ábrázolja, csak az útlevélnél plasztikai műtét utáni állapotban. Ezek szerint a Menyasszony

vér szerinti apja a Vőlegény édesbátyja, tehát a házasulandókat rokoni szálak fűzik össze. A vérfertőzés tényét a Vőlegény undorodva veszi tudomásul, és eltaszítja magától a Menyasszonyt. A mostohahűg örülhet, hogy szerelmük elől elhárult minden akadály.

A fiú szülei magukba roskadva elhagyják a színt. Ezt követi az előadás „legoperaibb” pillanata, a szextett, melyben mindenki a maga szempontjából értékeli az eseményeket (Vőlegény, Menyasszony, mostohahűg, lelkész és felesége, valamint az Állomásfőnök).

Epilógus. Beesteledett. Különös férfi kér bebocsátást a házba, enni és aludni szeretne. A fiatal férfi és felesége (aki ekkor a későbbi Vőlegénnyel várandós) beengedi és vendégül látja az Idegent. Nem ismerik fel benne disszidens fiukat (plasztikai műtét), ő pedig nem fedi fel kilétét – talán mert meglepetést szeretne okozni szüleinek –, és rengeteg pénzt ad a vendéglátásért. A háziak ebből látják, hogy az Idegen vagyonos. Amikor aludni tér, az Apa (az asszony biztatására) baltával agyonüti, hogy születendő gyermekük semmiben se szenvedjen hiányt.

Ez a vándormotívumokkal gazdagon átszőtt mese jórészt az antik sorstragédiák és a népballadák (a fiát föl nem ismerő anya történet típus) fel-felbukkanó elemeiből gátlástalanul építkező dél-amerikai teleregényeket juttathatja eszünkbe. Az abszurd alaphelyzetből kibomló cselekmény, melynek végkifejlete az ember tragikumra való képességét és méltóságát igazolja, Almodóvar vagy Bigas Luna jobban sikerült filmjeire emlékeztet. A mesetípus jellegzetessége, hogy számos asszociációs lehetőséget kínál – talán nem is



Dusa Gábor felvételei

Pintér Béla (Vőlegény) és Enyedi Éva

a legtipikusabbakat soroltam fel –, de ezek az asszociációk inkább csak az ember képzetének felpiszkálására jók.

A felpiszkálás persze néha kifejezetten kellemes, máskor – s ebből van több – inkább bosszantó. Bizsergető, ahogy a szextett elhangzása előtt a Vőlegény szülei hirtelen prózában szólalnak meg (az előadást végig énekelve játsszák); ekkor jönnek rá arra, hogy évekkel ezelőtt saját fiukat ölték meg. A prózában való megszólalás a kijózanodás hangja, amit a többi szereplő természetesen furcsáll: „megőrültek maguk, hogy így beszélnek?” Bizsergető, ahogy a szextett távolról a *Figaro* nevezetes láncfináléjára utal, de leginkább az, ahogy a barokk zene és a népzene akadálytalanul, mindenféle zeneszerzői gátlás nélkül folyik egymásba, pillanatról pillanatra váltogatva alapkarakterét. Mintha csak Darvas Benedek egy zenetörténeti hipotézist, a barokk játékmódnak a népi hangszerezés gyakorlatban való továbbélését akarná ezzel demonstrálni.

Bosszantó viszont az érzelmek intonációjának egyöntetűsége. Ha népi, akkor sirató, ha barokk, akkor lamento. Bosszantó, hogy ritka kivételektől eltekintve a zenei stilizáció helyett (különösen a barokkos részletekben) Darvas inkább a direkt idézetek mellett döntött, és a zenei alapokat barokk slágerekből (Albinoni, Bach) alakította ki. Mennyivel finomabban és izgalmasabban élt a barokk zenei allúziókkal majd' két évtizede a Jeles–Melis-féle *A mosoly birodalma* ugyanitt, a Szkéné színpadán!

Azt is sajnáltam, hogy az alkotók nem használták ki az egyes szereplők következetes zenei karakterizálásában rejlő lehetőségeket. A nyitó jelenet népszínműszerű közegében jól érvényesültek a népi autentikusság követelményének többé-kevésbé megfelelő betétszámok, szellemes volt az ezzel kontrasztáló magyar nótás hang, melyet a Menyasszony belépője képviselt. Kár, hogy ezek az árnyalatok igazán tisztán és következetesen – egy-egy szereplőhöz kötve – nem váltak a jellemek integráns részeivé. Találalat volt az Állomásfőnök „nagyáriája”, melyben szekvenciázó harmóniáival alpári olasz slágert faragott egy barokk „evergreenből”.

A szülők megvilágosodásának jelenete egyértelműsítette, hogy az alkotók az éneklést elsősorban abnormális megszólalásként kezelik. Az előadás állandó humorforrása a rossz prozódiaival és szándékos zökkenőkkel terhelt recitativók tucatja, valamint az áriák magasztos zeneisége és szövegük földszagú trivialisága, helyenként trágársága közötti feszültség. Az a benyomásom alakult ki, hogy az opera műfajának humoros, parodisztikus kezelése csúszik át néha, mintegy véletlenül valódi operai helyzetek – a műfaj eszközeinek mély megértéséről tanúskodó – kidolgozásába.

Ezek a szerencse alkotta szituációk igen jó ritmusban követik egymást, ezáltal egy-egy gyengébb poén is jól ül. Néha egy-egy „bonmot” egészen mély értelművé válik, de ha ezeket kivetitem az egész előadásra, kiderülne, hogy csak a paródia intencióját követve születtek meg. Valószínűleg a heterogén színészi munka is erősítette azt az érzésemet, hogy az előadásnak nincs nagy gravitációja, centrális gondolati magja, amely köré az egyes helyzetek és e helyzetek színészi, színházi kidolgozása rendeződne. Minden szereplő „hozza magát”. Ki távolabbról, ki közelebről jeleníti meg saját figuráját.

„A Parasztoperában egy balladisztikus történetet dolgoztunk fel opera formában” – olvasom az előadás rövid ismertetőjében. Nem vagyok meggyőződve arról, hogy a „balladisztikus” kifejezés lehet jelzője egy történetnek (ahogy arról sem, hogy e kifejezés bír valamilyen önálló jelentéssel a magyar nyelvben), inkább azt gondolom, hogy egy történetet sokféle módon el lehet mesélni, akár balladai is. Valószínű, hogy a fenti mondattal Pintér Béla a történetmesélés balladai atmoszférájára utalt. A három különböző időpontban játszódó történet s a sokszereplős interakciós konfliktusmező nem kedvez a balladai történetvezetésnek. Ahogy az a bőbeszédűség sem, amellyel a hazatérő cowboy és a ledér lelkészfeleség nászát az előadás ábrázolja. Vagy a gyilkosság ügyetlen, s így minden szándék ellenére naturalis a kivitelezése. Az előbbiből (a nászból) egyébként az egyik legmulatságosabb betétszámot (cirkuszi balett) hozza ki a rendezés, csak utólag tárja szét a kezét az ember, hogy mi végre volt ez a jó geg.

Sok mindent ad ez az előadás. Sok mindenből egy kicsit. Kétségtelenül mulattat, de ha valaki megkérdezné, hogy mi köze Mrožek *Multság* című abszurdjához (amelyre recenzióm címben „véletlenül” utaltam), azt kellene válaszolnom: az égvilágon semmi.

DARVAS BENEDEK-PINTÉR BÉLA:
PARASZTOPERA
(Pintér Béla Társulat; Szkéné Színház)

DÍSZLET: Horgas Péter, Tamás Gábor. **JELMEZ:** Benedek Mari. **FÉNY:** Tamás Gábor. **RENDEZŐ:** Pintér Béla
SZEREPLŐK: Pintér Béla, Baranyi Szilvia, Tóth József, Enyedi Éva, Hámosi Gabriella/Nagy-Abonyi Sarolta, Szalontay Tünde, Bencze Sándor, Thuróczy Szabolcs, Deák Tamás.
ZENÉSZEK: Darvas Benedek, Nyíri László, Pelva Gábor, Molnár Zsófia, Vér Bertalan, Ács Péter, Póta György.

CSONT ANDRÁS

Kisded

■ VAJDA GERGELY-DÉRY TIBOR:
AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ ■

Vajda Gergely, a tehetséges klarinétos, karmester és zeneszerző Déry Tibor 1926-ban Perugiában keletkezett drámája alapján írta meg operalibrettóját és színházi zenéjét. Az alcím szerint a darab kamaraopera énekesekre, hangszerekre, beszélőkre és bábokra. Ez persze azonnal felveti a műfaj kérdését: mennyiben opera az új mű, és ha igen, miért nem?

Előbb nézzük meg kissé magát a darabot. Az óriáscsecsemő a magyar dada egyik főműve, ami, lássuk be, szerény cím, mivel e mozgalom nálunk csak csecsemőnyi méreteket öltött. Hogy miért, annak taglalása nem tisztje Recenzensnek, ám annyi talán megállapítható, hogy a magyar dada stílusban is csak félszeg kísérlet a nyugati experimentalizmushoz képest. Annyi bizonyosnak látszik, hogy mai szemmel Déry drámája korántsem dadaista vagy abszurd; cselekménye jól kivehető, gondolatrendszere, érzelmi világa világosan artikulált. Ha Rec. jól sejti, a drámában mindenkéltől a generációk harcáról van szó, és ezzel együtt persze az úgynevezett klasszikus polgári értékek kiüresedéséről. Az óriáscsecsemő sorsa tipikus kamaszsors: érzelmileg-szemléleg már felnőtt, de fizikailag még kiszolgáltatott a társadalomnak, a családnak. „Micsoda világba kerültem! Érzelmek celláiba börtönöznek, mindenki hatni akar rám, mindenki fel akar használni, de enni nem adnak, ha éhes vagyok. Visszamegyek, ahonnan jöttem.” Az alapszólam ez: a folytonos, kielégíthetetlen éhség nem pusztán fiziológiai, a csecsemő mintegy a világot akarja fölzálni, szőröstül-bőröstül. Ekkor halhatatlannak képzeletét, istennek, úgyszólván. És való igaz, míg bűnbé nem esik, azaz míg nem veszíti el ártatlanságát, istenként regnál: egyetlen kívánságára meghal a kellemetlen hitelező. Ám a nemi szerelem megismerése után kiderül, ő is csupán szomorú halandó. A kör bezárul; be kell illeszkednie a társadalomba, családot alapít, és megszületik az Újszülött II., a második óriáscsecsemő, akinek sorsa szó szerint azonos nemző apjával. Nincs kiút, az élet és a halál egyként értelmetlen. Az élet körben forog

Ezt a lázadó gondolatot a korabeli avantgárd színház legjobban kidolgozott eszközeivel festi Déry; van itt minden, mi progresszív szem-szájnak ingere: filmvetítés, kiszólás a közönségnek, bábuk, abszurd dialógusok, álomszerű jelenetelés, a drámai teleológia megszüntetése, az idő linearitásának eltörlése – és még sorolhatná Rec. Persze a mű az akkori Magyarországon nem kerülhetett színpadra. Ami baj, hiszen – miként azt egy másik abszurdjához írt előszava tanúsítja – Déry komolyan gondolta, hogy a nézősereg aktivitása, egyáltalán léte alapvetően befolyásolhatja a színjátékot. Ezt írja: „Hogy a színjátszáshoz mennyire hozzátartozik az együtt játszó közönség, mutatja az a hirtelen felélénkülés, mit könnyen megfigyelhetni, valahányszor a színpad közvetlen kontaktusba lép a teremmel.” És még egy fontos mozzanat: „A közönségben bízom. Előítéleteit odahaza fogja hagyni, komoly szakállával s tudós szemüvegével együtt. Jól fog mulatni.” Ki tudja, hogyan alakult volna a magyar avantgárd sorsa, ha ezek