

KOLTAI TAMÁS

SONGSZTÁROK

FAITHFULL, MILVA, CSÁKÁNYI

Brecht-Weill-songokat és más kortárs dalokat, a weimari köztársaságból, illetve annak „utóéletéből” származó szerzeményeket volt alkalmam hallgatni három, egymást követő szólókoncerten.

Az exsztár

Marianne Faithfullról nehéz elképzelni, hogy kiérdemesült popsztár, a hatvanas évek Rolling Stones-slágerszólísta, akit Mick Jaggerhez fűződő hosszú románcáról ismerhetnek a kor könnyűzenei mitológiájában járatosak. Faithfull, ahogy 1996 decemberében, majdnem félórás „sztáros” késéssel megjelent a Petőfi Csarnok közönsége előtt, halvány borvörös kosztümben, kivágott fekete bodyban, fekete selyem necckesztyűben, feltűzött szőke hajjal, inkább decens sanzonénekesnőt, mintsem autentikus Brecht-Weill-előadót előlegezett. Mivel nem volt kötelező tudni a hetvenes években kialakult heroinfüggőségéről, ami pályájának kibicsaklásához vezetett – noha ő maga szóba hozta az esten –, a gyógyulás, a „come back” és az oktávval mélyült, rekedtté, érdessé vált hang mint önmagában mitologikus elem csak azokat prejudikálta, akik hajlamosak több következtetést levonni hozzáolvasásból, mint személyes tapasztalatból.

Magam nem éreztem megszenvedettséget Faithfull kissé recsegő hangjában és maliciózus előadói stílusában, persze lehet, hogy csak azért nem, mert szándékosan esztrádhangulattal ellenpontozta. Az est szöges ellentéte volt annak, amit Brecht gesztikus zenének nevez. Minden külső körülmény, ami nem a szorosan vett énekléshez tartozott, a slamos világítás (menet közben kellett kiigazítani), az énekesnőt rendre elvesztő reflektor-fejgép, a számok közötti kávéházi csevegés a „kedves közönséggel”, dekomponáltságával és esetlegességével tüntetett. Hivalkodóan tudtunkra adatott, hogy Marianne Faithfullnak a weimari songok előadásáéhoz nincs szüksége rendezőre vagy bárkire, aki helyette (vagy vele együtt) értelmezné az éneklendőket; mozdulatait nem kell kontrollálni vagy koordinálni, tudatosan a kifejezés szolgálatába állítani – mindehhez elég a személyiség. Faithfull nem

komponál, egyszerűen „főlénekl” a lemezét, tánclépésben járkal a színpadon, időnként a szája elé emeli a mikrofont, baljával a zsinórt tartja, a strófaszünetekben zongorakisérőjére mosolyog, bemutatja a közönségnek, a songok között beszélget, szót ejt a dohányzási statisztikákról, a drog- és alkoholfüggőségéből szabadultak kihulló fogairól, Harry barátjáról, aki a fogorvosi székben halt meg, és a temetése előtti éjszakán a nagy Los Angeles-i földrengés elnyelte a ravatalozóban föllállított koporsóját (képzeliük a gyászolók meglepetését!), úgyhogy egy másik koporsót kellett eltemetni helyette, tele kövekkel és homokkal. („Ostoba történet, de én szeretem”, teszi hozzá szabadkozva.) A pihentető sztorik közben megszólít bennünket, reagálást vár, ami elég bajos, mert a Pecsza nézőtere ehhez túl nagy, előadó és hallgató között nem alakulhat ki intim viszony, legföljebb formálisan (ez a kínos tapsokban is megmutatkozik), ami láthatóan zavarba hozza, térdei közé fogja a mikrofont, vizet tölt egy pohárba, töltelékszöveggel pótolja a kontaktushíányt.

A zavar kezdetben az énekesteljesítményre is kihat, az Alabama-songot még óvatosan, kevés hanggal, a magas és mély regiszterben tétován énekl, monoton, erős beszédhangsúlyokkal, érzékeltesen artikulálva az angol szöveget, olykor már-már parlando („I tell you we must die”). Később intonálása magabiztosabbá válik, kiderül, hogy a sötét tónus színeket rejt, a közönyösség kaján malíciát sejtet, a énekesbeszéd, a recitatív stílus váratlan természetességet kölcsönöz a kifejezésnek, egyáltalán, nehéz eldönteni, énekel-e vagy beszél, a közlés elsődleges fontossága eltüntet a határokat, a dallam és a „próza” meglepően közel kerül egymáshoz, egyfajta epikai dalforma alakul ki, ami a maga módján közel áll a brechti-weilli követelményhez.

A Kalóz Jenny-dalban a fenyegető „mosogatólány” személyiségsúlya van. Az utolsó strófát Faithfull radikálisan lelassítja, éneklésből egyértelműen prózára vált, egyenként hangsúlyozza a szavakat, a halálos ítéletet gyöngéden, szívvel mondja ki, a „hopplá”-t pedig keményen, durván, drasztikusan odavetve. Hasonló lassítási technikát alkalmaz a Cápá-dalban, a zárószakasz szövegejtése, ha lehet, még artikuláltabb, az utolsó két sor szavait egyenként ejti, a végét szárazon,

kopogósan odalöki: „Mackie, Mackie... how... could... you.”

Faithfull stílusa a tárgyilagosság. Nem kell ironizálnia, „elidegenítenie” ahhoz, hogy fölénybe kerüljön az interpretált dallammal vagy szöveggel szemben. Elég egy kicsit a dallam „föle” beszélnie, hogy gúnyoros távolságra kerüljön tőle. A Surabaya Johnny érzelmességét eleve ellenpontozza a rekedt hang; Faithfull itt megenged magának egy leheletnyi szerepjátékot. A második strófában az öregedő nő esdve kéri szerelmét, hogy ne hagyja el, a harmadikban az illúzióvesztett, kiszikkadt asszony hideg hangja szólal meg, csak a végét nyújtja el fájdalmasan, panaszosan, szinte sírósan: „...and I still love you sooooo!”

A Salamon-dalban a legnyilvánvalóbb a dallam eltüntetése, s legkevésbé a „Mit küldött haza a katona...” mellőzi a dalformát; itt a szinte könnyed melódia és a zongorakíséret kemény, katonás menetléptei alkotnak termékeny kontrasztot, a lamentálva elnyújtott befejezésig.

Nem nevezhető színesnek Faithfull Brecht–Weill-előadómódja, hiányzik belőle a weimari évek könnyed derűje, lazasága, bohémsége; egy popvilághoz szokott énekesztár és egy szarkasztikus kényszeredett, megbölcösült kommentátor józan malíciája keveredik a „kedves közönséghez” szóló esztrádmagatartás édeskészségével. Furcsa elegy; nem nélkülözi a kétértelműséget. Ha a szó szoros értelmében eltekintünk a látnivalótól, a songok „exteriőrjéteit”, a karcossá kopott hang fölrajzolja bennünk az évtizedek távolából szikár, tárgyilagosságnal teli tekintő Brecht–Weill kettős portrét. Marianne Faithfullt kétségtelenül jobb hallgatni, mint egyidejűleg nézni is.

Az énekesnő

Az olasz popsztár, Milva, Marianne Faithfullhoz hasonlóan, régi motoros. Paolo Grassi már 1956-ban mint kész énekesnőt vitte a milánói Piccolo Teatróhoz, ahol nemsokára föl is lépett különféle dalokkal. Giorgio Strehler az első



Marianne Faithfull (Németh Juli felvétele)

előadás után megbízta Gino Negrit, készítse föl azoknak a songoknak az éneklésére, amelyeket – Milva így emlékszik vissza akkori tájékozottságára – „egy Brecht nevű fickó írt”. Később, Faithfullhoz hasonlóan, színpadon is eljátszotta Kocsmajenny szerepét; a Piccolóban olaszul, Párizsban franciául, Strehler keze alatt. A bösz brechtianus később önálló estet rendezett Milvának Brecht-songokból, „Nem soká sütsz le a hold tereád” címmel (a Mandelay-dal reklámja a *Mahagonny*-operából). A zeneszerzők között Weillen kívül mások is szerepelnek, Eisler, Dessau, Hans-Dieter Hosalla és Fiorenzo Capri. Legutóbb Krakóban volt látható az est, az Európai Színházi Unió ötödik fesztiválján.

Milva mediterrán temperamentum. Hangja testes, mély, meleg tónusú, érzellemmel telített. A *Koldusopera* Polly-dalának refrénjét, pontosabban az utolsó sort („bisogna sempre dire no”) öblösen, pincemély zengéssel éneklő, a sor végi „no”-t kétszer röviden, elvágva, pipiskedve, harmadszorra drámaian vagy inkább operaian hatalmas, kitartott hanggal, ami ironikus távolságot hoz létre az énekelte anyaghoz, illetve az éneklő „figurához” képest. Milva előadómódjának jellemzője az ironikus távolságtartás, amit nem teoretikusan kreál, ellenkezőleg, a dallamban rejlő érzelmek teljes terjedelmének kibontásával, esetenként túlfokozásával. Hangbőség és érzelmi bőség látszólag kontroll nélküli áradása teremti meg az előadói alapmagatartást; ehhez járul a gesztusok és a mozgás meglepő szabadsága. Nem használ kézimikrofont, ez abszurdum lenne, hiszen semmi sem korlátozhatja mozgását, karjainak repkedését, ujjainak játékát, helyváltoztatásának szertelenségét. Testrészei állandó mozgásban vannak, vékony, mélyen kivágott, fekete anyagból készült, pántos, hosszú estélyi ruhája szabadon hagyja karjait, amelyek íveket, köröket írnak le, a Polly-dalban

lerajzolják a „comme il faut” fiatalembereket, tremolóznak a levegőben. „Ja, das Meer ist blau so blau”, éneklő egy másik songban, és könyökét behajlítva, két vízszintes karjával jelzi, ahogy a tenger vize egyre emelkedik, eléri a száját, az utolsó hangok már rekedten, gurgulázva jönnek ki a torkán, s ahogy „ellepi az ár”, hosszán, lábait derékszögben fölcsapva elvágódik a színpadon.

Milva szétfeszíti a songok zárt keretét, körberohanja a teret, körömpőjét lerúgja, harisnyában, szétvetett lábakkal leül a földre, térden állva mászik, hasra fekszik, fejét könyöklő kezére támasztva énekel. Látszólagos kontrollátlansága mégsem tetszőleges csapongás. Stílusjátékával földézi a húszas évek berlini bohémiját. Hosszú, vörös, hol lófarcokba kötött, hol kibontott hajába bolondos kis kalapokat tűz, filiteres, tolas, virágos kreációkat, a kislányos vlszelethez „visszafiatalodik”, megrövidíti, derekára tűzve fölcsippenti ruháját, affektált modort vesz föl, a Surabaya Johnnyt groteszk, hetvenkedő „bárstí-

lusban" éneklí – németül, hogy a pastiche-szerű korhűséghez ne férjen kétség –, a második strófánál „kiteszi a lelkét”, szinte elalél a gyönyörűségtől, amikor kileheli, hogy „du Hund”, itt már egy dizőz alakítja a szerepet, a harmadik versszakban eljártssza a hajót, amely elviszi Johnnyt, hisztisen rohangál föl-le, egész szcénát rendez, majd a szentimentális refrénnél magába roskadva leül, újra föllepáskodik, és az áradóan kiénekeltszó hangok közben mindenestül „odaadja magát”.

Mindamellet nem játszik színházat, nincs „megrendezve”. Az este során legfőljebb a világtítás változik, az sem sokat, hol sötétebb a színpad, hol világosabb, időnként szűk fénykör emeli ki alakját a sötétebből, de csak azért, hogy amikor kiszakad a zártárból, és vadul a rivaldához rohan, szétrobbanjon körülötte a búra, s birtokba vegye az egész teret. Paradox módon a szeszélyes váltásokban nem érezni önkényességet, részint mert Milvánál a „dolce”, a „cantabile”, az olasz robbanékonyság odaadó őszinteséggel párosul (a diva vállalja öregedő önmagát, vékony, inas karjait, megereszkedett idomait, a nyakán kidagadó ereket, hanyatló testiségét, amely az erotikus túlfűtöttségtől elidegenítő effektusként működik), részint mert a mimika kifejezőerejében, a szövegmondás plaszticitásában, a daltamra kötelezően ráépített prózai akcentusban mindvégig érezni Strehler brechti szelleműjét. Végeredményben a „Mester” nem szándékozik kordában tartani az énekesnőt, nem kényszerít rá szabályokat, legfőljebb gondolkodásra készíti. Milva legtékozlóbb gesztusai sem esetlegesek, ellenkezőleg, az ész kontrollját viselik magukon, szélsőségei nem szabadosságok, hanem egy különös temperamentum elmerészkedései a határokig.

Adottságai birtokában az énekesnőnek nem okoz gondot áténekelni a jókora nézőteret, harsánysága, „közönségessége”, személyiségének közvetlensége, amely nem tűri az intimítást, a huszadik sorban is legázolja a hallgatót. Csak-hogy Milva igazi művész, nem él vissza a természet adományával, s miközben elkápráztat kétszer egyórás nonstop éneklésével, leckét ad az ortodox fölfogást nélkülöző Brecht aktualitásából.

Fáthfull zárt, takaréklángra állított maliciájához képest Milva nyitott, „ordenáré” nyersége vad élvezet (bármit mondjon is az est szellemi védnöke a kulinariásról).

A színésznő

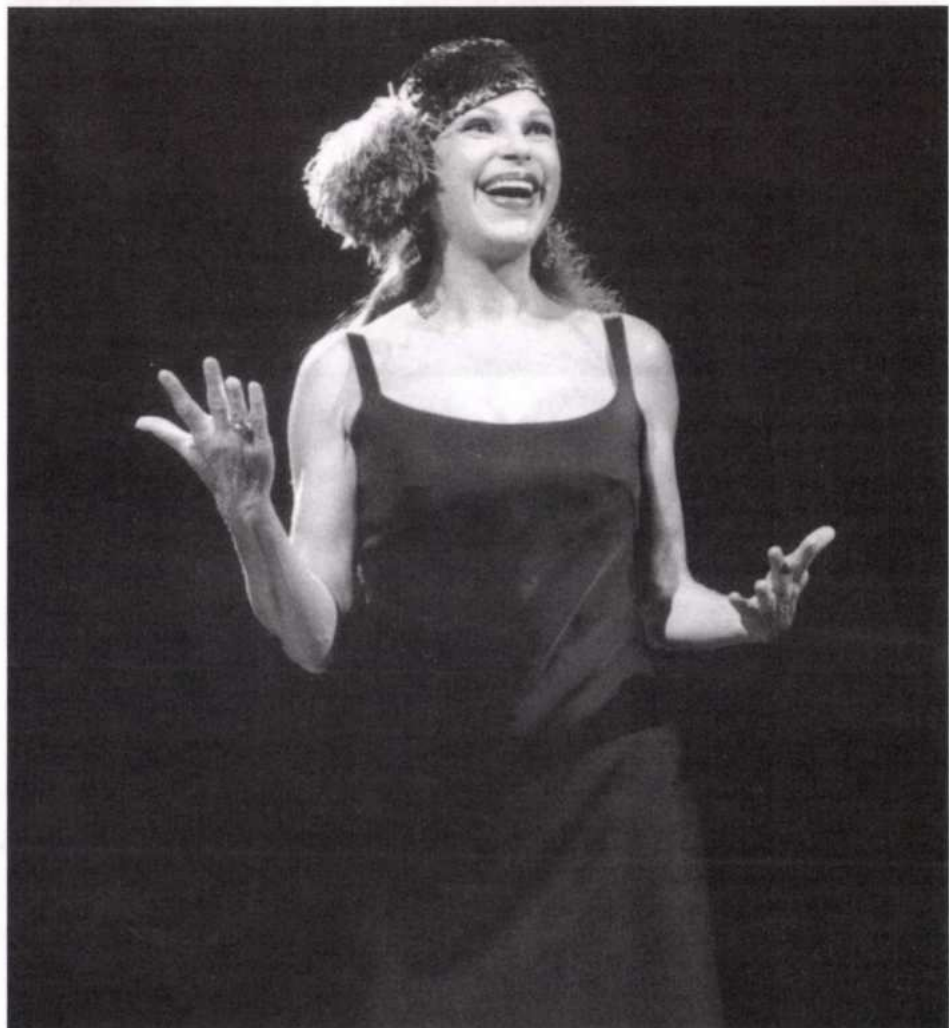
A Katona József Színházból, előnyére, a Kamrába költözött Csákányi Eszter Weill-estje. Ami a viszonylag nagyobb térben tétova kívánság volt,

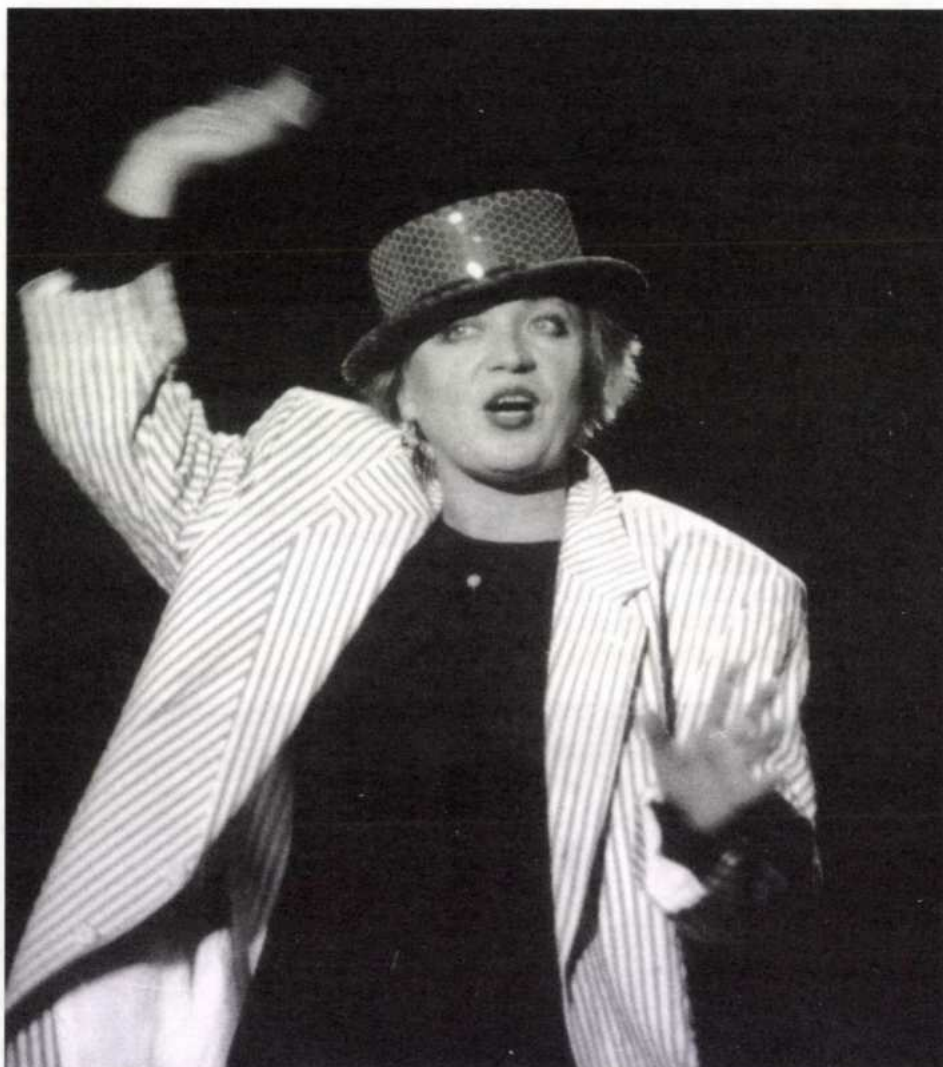
hogy tudniillik ne koncertszerű előadásban lássuk számok egymásutánját, hanem kompozíciót, megformált teátrális anyagot, közönségesen szólva színházat kapjunk, az a szűk, intim térben megvalósul. Csákányi testközeli jelenléte paradox jellegű, leplezi és leleplezi a kettős játékot, miszerint Weill feleségének, a *Koldusopera* első Pollyjának, Lotte Lenyának a személyiségét „próbálgatja”, nem bújik bele, természetesen nem ölti magára a figurát, csak fölpróbálja, beléje képzelet magát, elmeséli, eljártssza, demonstrálja. Ezáltal létrejön a hamiskásan ironikus V-effekt, a kötelező brechti alaphang. Csákányi – a Katona-beli kezdéstől eltérően – már bent van, amikor elfoglaljuk helyünket, öltözötükrénél sminkel, az ügyelő behívja a zenekart, nem tudni pontosan, színházban vagyunk-e vagy bárban, később, az Alabama-song közben belül egy férfi néző ölétbe, rákacsint, hunyorítva elnézést kér a néző partnernőjétől, a Kalóz Jenny-dal kezdetekor nem a zenekar tagjaitól, hanem egy másik nézőtől kéri, hogy mondja be a végszót, mintegy a bárhangulat olcsó giccset használja föl, hogy

megteremtse beleélés és távolságtartás dialektikáját.

A rendező Ascher Tamás szavatolja, hogy egyetlen mozdulat, egyetlen effektus sem lehet véletlen. Már az is finom gesztikus tartás, ahogy Csákányi fölterdel a székén, sminkelés közben előrehajol a tükörhöz; ettől a pillanattól kezdve az a tét, hogy amit Brecht, sokak számára nyilván idejétmúltan, „társadalmi gesztusnak” nevezett, s nem más, mint az emberek közötti lényeges viszonylatok megvilágítása a szöveg és a zene, illetve a hozzájuk tartozó testbeszéd megfelelő plaszticitásával, egyszóval, hogy a társadalmi gesztus a songok előadásában minél kifejezőbb, tömörebb és természetesebb legyen. Aschernál ez a színházi minimum a kiindulópont, ennek elérését segíti a Weill és Lotte Lenya kapcsolatának egyes fázisait taglaló banális monológ (egyben pihentető a songok között), a Khell Zsolt által

Milva





Csáky Eszter (MTI-fotó)

öltözönek, illetve próbateremnek kiképzett játéktér és a világításváltozás a dalok előadása közben.

Mindenekelőtt, persze, Csáky Eszter személyisége. „Északi” típusú, a német énekesnőkéhez hasonló, hideg, éles, nem különösebben nagy terjedelmű hang birtokosaként – hangkarakterét tekintve közelebb áll Lenyához, mint például a sprődebb Gisela Mayhoz – kevéssé alkalmas érzéki búgásra (s az ebből táplálkozó ironikus ellenpontozásra), inkább hűvös, racionális demonstrálásra. Ugyanakkor Csáky személyiségében erős a hajlam a játékoságra, a gyermeki bohócériára, az infantilis öniróniára, a groteszkkel való elidegenítésre, s minthogy színésznő, fejlett ábrázolótechnikával rendelkezik, amit a rendező külső kontrollja az adott célnak megfelelően irányít. Ascher és Csáky együtt-

működése – harmadikként kiegészülve **Eörsi István** Brecht metsző szellemiségét anyanyelvi szinten közvetítő versfordításával –, amennyiben kiteljesedik, a társadalmi gesztust tekintve meghaladja egy bármilyen erős koncertáló személyiség lehetőségeit. Ez történik a *Koldusopera* Ágyúdalában, amelyben az intenzív suttogással előadott második strófát követően a folyamatos „jobbra át”-ok, majd a radikálisan lelassított harmadik versszakot kísérő monoton gyaloglás és a zenekar „fölé” csaknem prózában kiáltott szöveg az előadott tartalom demonstratív kritikai véleményezése. Az est egészéből hatékonyan sugárzik a tiszta ész kritikája, a Brechtre és Weillre, a weimari bohém művész értelmiségre jellemző leleplező, megvető gúny, amely kikezdi a hazugságok különféle típusait, a szerelmet, odaadást, általában érzelmeket imitáló szentimentalizmust, és kimutatja róla, hogy álságos, hamis, s legfőképpen pénzre váltható.

A szeszkereskedő dalában Csáky egy tonetszéken ülve, távolságot tartva, elvékonyított

hangon közvetíti a szőrösszívű kapitalista csacska keringődallamba csomagolt lelkifurdalásos álmát; a jótékonyági fogalmát megvalósító kereskedő adakozását megvető gesztussal kommentálja, a széken állva, ajkbiggyesztve löki felénk előbb az egyik, aztán a másik tenyerét. A Cápadtal sapkás-zakós „jasszként”, csöppnyi kajánsággal énekl, a második Koldusfináléhoz Ascher kis fejpép-reflektort ereszt a feje fölé, hogy a józan morálfilozófia tiszta, egyenletes megvilágításban hangozzék el.

A moralizáló tartalmú Weill-songok (melyik nem az?) érzelmi ellenpontozását a világítás és az öltözködés segíti. Szakács Györgyi olykor stóllával, sállal, bohókás kalappal látja el Csákyt, s a fényváltások segítségével a dal szituációba kerül. Az **Eörsi** új fordításában Mit küld a nőnek a győztes férj? című dal nemzetközi átlagasszonyaként fejkendőben, ormóttan retiküllel, a bensőséges derű egyszerű hangján szólal meg – a Buhu-ka-rest szinte kuncogó prozódíával –, a végén a váló gyász keménysége helyett beleérző fájdalommal. A Youkali maga a szentimentalizmus, a dal tükör előtt kezdődik, Csáky mintegy ellenőrzi benne, hogy áll neki az áttetsző fekete stóla, később egy korongon állva a fájdalom asszonyának szoborszerű pózát veszi föl, a vágó a boldogság sehol sincs álomszigete után átjárja egész lényét, egyre jobban elmerül érzelmeiben, a korong mint egy álomban helyhez köti, csak a karjaival esdekel, a tangó zenekari része alatt hangtalanul sír, arcát kezébe temeti, kétségbeesetten felénk tárja a kezét, az ének visszhangosan lebeg, oldalról a tükör kék opálfényes derengésben úszik – az egész olyan pokolian könnyes-érzelmes, hogy természetesen a visszájára fordul, és ironikussá válik.

Pompásan működik a kontraszt a Kalóz Jenny-dalban, amelyben „a vérszínű gálya” vörös fénnel teríti be az énekesnő haját, majd a világítás kifehéredik, és a vészjósló mosogatólány egy könnyed, szinte játékos „hopplá”-val kommentálja a fejek lehullását. A Bilbao-songhoz Csáky simára, fejéhez simulóra fésüli a haját; a kissé spicces emlékezés az eltűnt dallamra s a hozzá kapcsolódó „szövegzavar” intim hangulata újra a bártmoszférát idézi föl (itt a Darvas Ferenc vezette zenekar is „játszik”), az intimitás bűvkörébe foglalja a közönséget. A Surabaya Johnny visszatér a demonstráláshoz, a szerepjáték megengedi a belefeledkezést és az elidegenítést, a három szakasz háromféle állapotot rögzít, a harmadik strófa már olyan halk, mintha csak távoli emlék volna, még forró szerelemről énekel, de már üres a szíve, minden, ami volt, elmúlt, vége, nincs tovább, Csáky a szám befejeztével kimegy a színről, s csak a tapsra jön vissza.

A színésznő azért több az énekesnőnél, mert általa a világ is jelen van a színpadon.