

Marie, avagy a modern Androméda? Bernd Alois Zimmermann *Katonák* című operájának (zene)dramaturgiai megközelítése két kortárs színrevitel tükrében

HEGYI DÁNIEL TIBOR

*Bevezetés: Lenz és a Sturm und Drang mint
kontextuális háttér*

Goethe és Schiller munkáinak kanonizációjához képest az 1770-es évek német irodalmát fémjelző *Sturm und Drang* jelentős alkotói máig távol esnek az irodalom- és kultúratudományi vizsgálódás nagy érdeklődést kiváltó témáitól, sőt ezt az irányzatot is elsősorban a két mester idesorolható művei kapcsán ismeri az utókor.

Bár művészetelméleti, esztétikai és filozófiai szempontból is hozzájárultak az európai kultúra gyarapításához, az árnyékban maradt alkotók munkáit kevésbé őrzi a jelenkor tudományos gyakorlata, kivált azonban a színházi recepció feledkezni meg róluk. Holott például a társadalmat rousseau-i módon megvető Friedrich Maximilian Klingerre orientálhatja ma figyelmünket a szerző művészetében és jellemében is lépten-nyomon tetten érhető dichotómia:¹ ötvöződött benne a szigorú katonai fegyelem világa az akkoriban (szinte) anarchikus hatással bíró szentimentalizmussal. Klinger, az irányzat névadó drámájának szerzője alacsony sorból küzdött fel magát a társadalmi ranglétrán, s lett toborzótiszt, sőt tábornok. A drámaírói pályafutásával is összefüggésben álló katonai háttér, annak a kultúrtörténetben elfoglalt helye különösen Lenz *Katonák* című drámája és Zimmermann abból készült operája tükré-

ben nyer majd jelentőséget,² de a kiemelkedő *Sturm und Drang* alkotók között említendő még Heinrich Leopold Wagner is. *Gyerekgyilkosnő* (*Die Kindesmörderin*) című hatfelvonásos polgári szomorújátéka rendhagyó témaválasztással bírt, s Goethe *Faustjának* egyik fontos forrásaként is szolgált, aki innen merített ihletet Margit élethelyzetének kidolgozásához. Wagner azonban feledésbe merült, s műve inkább csak a *Faust* egy mozzanatában él tovább, és ma Klinger nevét is jobbra csak egy műcím és a kortársaira tett hatása őrzi.

Tőlük eltérően Lenz munkássága, ha közvetetten is, de megmaradt az irodalmi-színházi köztudatban, hiszen találkozhatunk alakjával és egyik művével Büchnernek a szerzőről írott novellájában és *A nevelő úr* című drámája Brecht-féle átdolgozásában.³ Rész-

¹ SZERB Antal, *A világirodalom története* (Budapest: Magvető Kiadó, 1941), 419.

² Vö. „Lenz, félvén [...] a straszburgi katonatisztek bosszújától, nem merte a művet magáénak vallani, hanem Klingert kérte fel, hogy nyomatná a *Soldaten*-t saját neve alatt, a mi meg is történt, tárgyat szolgáltatva az irodalmároknak hosszas vitákra a mű szerzőségét illetően.” SCHACK Béla, „A Sturm- és Drang-korszak drámaköltészete”, *Egyetemes Philologiai Közlöny* 10, (1886): 871–963, 879.

³ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 179. Lenz jelentőségének továbbörökítésére hívta fel a figyelmet az első magyar nyelvű Lenz-kötet fordítója, Neményi Róza is a kiadványhoz mellékelte előszóban. NEMÉNYI Róza, „(A fordító bevezetője)”, in Jakob Michael Reinhold LENZ,

ben ez is mutatja, hogy újszerű témáik és azok életszerű, sokszor egyenesen nyers kidolgozása révén a *Sturm und Drang* alkotói

Megjegyzések a színházról: A katonák: A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei, ford. NEMÉNYI RÓZA (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), 7. A Lenz modern drámára és színházra gyakorolt hatásáról szóló tanulmányában Karl H. Schoeps arra hívja fel a figyelmet, hogy Brecht egyenesen önmaga előfutárának tekintette a 18. századi szerzőt, a korabeli színház megreformálására irányuló progresszív erőfeszítései miatt. Karl-Heins SCHOEPS, „Zwei Lenz-Bearbeitungen”, *Monatshefte* 67, 4. sz. (1975): 437–451, 438. Jelen elemzés szempontjából azonban fontosabb az a másik Lenz-feldolgozás, amelyre a fenti dolgozat címe utal, tudniillik Schoeps a Heinar Kipphardt (1922–1982) német drámaíró Lenz nyomán készített *Katonák* című drámájával vetette össze a Brecht-féle *A nevelő urat*. Kipphardt (Schoeps szerint kifogásolható értékű) darabja Zimmermannra ugyan még nem gyakorolhatott hatást, hiszen első bemutatójára csak az operáét követően, 1968-ban Düsseldorfban került sor, ennek előzményeként azonban Schoeps tanulmánya röviden összegzi a Lenz-féle *Katonák* 20. századi recepciótörténetét. Szemben *A nevelővel*, amely a születését követően egészen Brecht feldolgozásáig a feledés homályába merült, a *Katonák* több sikeres előadást is megélt a múlt század elő felében, s ezek hozzájárulhattak ahhoz, hogy a téma a komponista érdeklődésének homlokterébe kerülhessen. Egy színháztörténeti szempontból korántsem elhanyagolható esemény alkalmával Max Reinhardt a *Katonákkal* nyitotta meg a berlini Deutsches Theater kapuit 1916. október 12-én, ún. „német ciklusa” keretében, amelynek során az *Ármány és szerelem*, valamint a *Minna von Barnhelm* mellett Klinger *Das leidende Weib* című szomorújátéka is színpadra került a neves rendező tolmácsolásában. Uo., 447.

nagy hatást tettek a 19. századi német irodalomra, majd a 20. század eleji expresszionizmusra is.⁴ Így hagyományukat sem a színházi-irodalomtudományi emlékezetben kell keresni, hanem az utókorra – azon belül is elsősorban az egyes alkotókra – tett hatásukban.

*Zenedramaturgia Bernd Alois Zimmermann
Katonák című operájában*

Lenznek a modernitásra gyakorolt hatása azonban nemcsak az expresszionista drámán keresztül érhető tetten, hanem az expresszionista operán is: *Katonák* című darabja nyomán tragikus hangvételű operát komponált Bernd Alois Zimmermann, a német neo-avantgárd zene jeles képviselője. Ahogyan a dráma, az opera is egy kezdetben tisztességes polgárlány, Marie Wesener teljes erkölcsi megsemmisüléshez vezető útját mutatja be, amely a darab végén egyúttal udvarlónak halálához is vezet. A szép, minden férfi által körülrajongott lány bukástörténetének ábrázolásmódja, valamint a tisztességét kikezdő katonalét pellengérré állítása szokatlanul számított Lenz korában, Zimmermann pedig tragédiává dolgozta át az eredetileg a „komédia” műfaji megjelöléssel illetett művét.⁵

⁴ Az expresszionista Paul Kornfeld *Himmel und Hölle* című drámájának hangulata, valamint Lenz és Klinger stílusa között vont párhuzamot Szerb Antal is. SZERB, *A világirodalom története*, 825. Ahogyan Büchner írásaira az „abszurd”, illetve a „groteszk” kifejezésekkel szokás hivatkozni, úgy Lenz stílusát is e szavakkal jellemezte Neményi Róza.

⁵ Vö. „[Lenz] külön elméletet állított [...] fel a drámák osztályozására nézve, mely szerint a komédiában a *tömeg*, a *tragédiában* pedig azon választottak számára írt színművet ismerte fel, kik [...] komolysággal s eszményi emelkedettséggel járultak Thalia oltárához. Az ily értelemben vett komédiának távolról sem a megneveztetés volt kizárólagos célja, sőt inkább az egész életet kellett a maga va-

A történet vígjátéki köntösbe bújtatott tragikumának nyílt ábrázolása által a komponista kiterjesztette a dráma jelentéstartományát, és a katonaság civil lakossággal szemben tanúsított visszaéléseinek ábrázolása mellett általában a fegyveres erőszak kérdéskörével kapcsolatos aggodalmait is kifejezésre juttatta, azzal „a ki nem mondott kérdéssel a háttérben: »Ki fog megvédeni bennünket a védelmezőinktől?«”.⁶ Egyúttal a szerializmus, az atonalitás és az expresszionizmus (a maga korában új) hatáskeltő eszközeinek segítségével a végsőig fokozta a cselekményben rejlő feszültséget, amiként

lóságában, a mint az a komoly s vidám vonásokból van összeszöve, bemutatnia. Oly értelmet adott a Diderot által használt Comédie sérieuse elnevezésnek, mely a polgári szomorújáték fogalmát megközelítve, attól csak a szerencsés kimenetel pontjában különbözik.” SCHACK, „A Sturm- és Drang-korszak...”, 873–874.

⁶ Matthew BOYDEN, *Az opera kézikönyve*, szerk. SZALAY Marianne és FAZEKAS Gergely, ford. BARABÁS György et al. (Budapest: Park Könyvkiadó, 2009), 571. Persze már Lenz is általános konklúziót vont le a katonaság visszaéléseivel kapcsolatban, amely a dráma zárójelenetében válik megfellebbezhetetlen tényé, s erre alapozva írhatta Neményi Róza a következőket: „[Lenz] drámaiban olyan hús-vér hősokeket szerepeltet, akikkel küzdelmes és zavaros élete során valóban találkozott, esetleg összeütközésbe került. Házi-tanítóskodásának tapasztalatait *A nevelőben*, katonatisztek mellett kísérőként eltöltött éveinek élményeit pedig egy másik drámájában, *A katonák*-ban eleveníti meg. [...] [B]írálja Lenz *A katonák*-ban az elzászi garnizonokban megismert katonatisztek nőtlen állapotát, amely nem egy polgárlány életének tönkretévője. [...] Lenz levonja a következtetést: a katonaság szörny-intézmény.” NEMÉNYI, „A fordító...”, 6.

Lenz is csak látszólag bújtatta darabjában rokokó köntösbe az éles társadalomkritikát.⁷

Zimmermann katonasággal kapcsolatos tapasztalatait nagymértékben befolyásolhatta a második világháború és a Wehrmachtban, a francia fronton töltött szolgálata, ahonnan végül betegsége miatt rendelték vissza.⁸ Érthető tehát, hogy a 18. századi dráma cselekményében is azt a destruktív erőt látta meg, amely által a katonaság képes méltóságától megfosztani az egyént, holott éppen a társadalom védelmére esküdött fel.

Katonaság és egyén viszonyának ez az általános érvényűvé tágított összefüggése szoros kapcsolatban áll a szerző zenei építkezésének legjellemzőbb tulajdonságaival, a kollázs-technikával, a (különböző művekből vett) zenei idézetekkel, amiként az allúzióval is, hiszen az atonalitás ellenére a *Katonák*ban egyaránt felbukkannak Bach-koráldallamok, a gregorián, a dzsessz, az elektronikus és a konkrét zene elemei is.⁹ Zimmermann az időt

⁷ CSEHY Zoltán, *Experimentum mundi: (Poszt-)modern operakalauz, 1945–2014*. (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2015), 1115.

⁸ A szerző szakmai fejlődésére ugyanakkor termékenyítőleg hatott a Franciaországban töltött idő, mert itt ismerkedett meg többek közt Sztravinszkij, Milhaud, Poulenc és Honegger műveivel. BOYDEN, *Az opera...*, 570. Utóbbi komponista munkamódszerére jellemző volt a különböző zenei idézetek alkalmazása, illetve eltérő korok zenei stílusainak felelevenítése, keverése. Zimmermann sok ihletet meríthetett Honegger kompozíciós stílusából saját zenedramaturgiai koncepciójának kidolgozásához.

⁹ CSEHY, *Experimentum...*, 1117. Vö. „Az 1950-es években Zimmermann stílusának talán legszembetűnőbb ismérve a zenei idézetek egyre merészebb alkalmazása. Ez a technika olyan képzőművészek kollázsaihoz hasonlítható, mint Kurt Schwitters: az egymásra és egymás mellé helyezett elemek és rétegek között rendkívül gazdag, erőteljes asszociá-

afféle „gömbalakzatként” képzelte el, amelyben a múlt, jelen és jövő áthatják egymást és kölcsönösen felcserélhetővé válnak egymással.¹⁰ Ez az alaphelyzet határozza meg főművét is, amelyben az idő relativitását kívánta sejtetni a fent említett eszközök segítségével, ekképpen is érzékeltetve a katonaság intézményével kapcsolatban levont, korszakokon átívelő tanulságot.

Zimmermann azonban nem minden előzmény nélkül kapcsolta össze az idősíkok egymásra vetülésének gondolatát főműve zenei építkezésmódjával. Zenedramaturgiai kon-

ciós kapcsolatok, különféle értelmezési dimenziók jönnek létre. Az idézetek olykor olyan szervesen beépülnek a zenei anyagba, hogy alig-alig fedezhetők fel, máskor a jelenlétük feltűnő és izgalmas kontrasztot teremt, sőt akár párbeszédbe is kezd a darab más szakaszaival. Míg az olyan komponisták, mint Boulez és Stockhausen, látványosan szakítottak a múlt zenéjével [...], Zimmermann [...] eszközt látott benne, amelynek segítségével konfrontálódhat hazája történelmével, a német identitással, és megbirkózhat velük.” BOYDEN, *Az opera...*, 570. Zimmermann más műveinek is jellemzője a zenei idézés: „1966-ban írott zenekari műve, a *Musique pour les soupers du roi Ubu* (Zene Übü király estebédjeihez) teljes egészében korábbi zeneművekből áll össze, utolsó darabja pedig [...] hosszas idézeteket vesz a Bibliából, Dosztojevszkijtől és Bachtól – többek között [...] az *Es ist genug* kezdetű korálból, [...] amelyet Berg is felhasznált utolsó műve, Hegedűversenye komponálásakor.” Uo. Boyden ezt összefüggésbe hozta Zimmermann pluralista művészetfelfogásával, amelyből logikusan következik a szimultán idősíkok használata is a *Katonákban*, ahol „múlt, jelen és jövő olykor szétválaszthatatlanul egymásra rétegződik.” Uo., 570–571.

¹⁰ Brockhaus RIEMANN, *Zenei lexikon*, szerk. Carl DAHLHAUS és Hans Heinrich EGGBRECHT, 3. köt. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 716.

cepciójának közvetlen előzménye az alig egy generációval korábban élt Alban Berg komponálási technikája, amely hangzásvilágának minden modernitása ellenére mélyen a klasszikus hagyományokban gyökerezik, ezért zenéjét gyakran hozzák összefüggésbe a Richard Strausséval, sőt az egyes zenei stílusokat parodizáló mahleri iróniával is.¹¹ Berg, a második bécsi iskola képviselője ötvözte is e hagyományokat tanára, Schönberg, valamint a nagyból vele egyidőben szintén Schönbergnél tanuló Webern tizenkétfokú skálára épülő dodekafóniájának eszméjével. Berg alkotásai ráadásul Zimmermann stílusához hasonlóan gyakran idézik „más zeneszerzők műveit, többek között Bachét és Wagnerét, és erősen támaszkodnak a klasszikus formákra”.¹² Berg leginkább expresszionista vonásokkal bíró alkotásait, a *Wozzecket* és a *Lulu* is – Wagner nyomán alkalmazott – vezérmotívum-technikával és klasszikus zenei formák felhasználásával szervezi koherens egészzé. Ugyanez az elv jellemző Zimmermann zenei szerkesztésmódjára is, aki románcok, intermezzók, noktürnök, capricciók stb., sőt egyenesen (kora)barokk hangszeres műfajok: tokkáták, ciaconák, ricercare-ok segítségével fogja egybe a *Katonák* jeleneteinek valamennyi alkotóelemét. Ezeknek a régi zene diszkurzusából ismert, elsősorban olasz és német nyelvterületen elterjedt 16–18. századi műfajoknak, valamint a trópusok ideájának a tükrében a *Preludio* is más fényben tűnik fel Zimmermann operájában, amely így a német zenetörténet kontextusába ágyazza a mű soron következő jeleneteinek formai kereteit. Egyúttal a rézfúvósok és dobok segítségével megteremti és felerősíti az opera központi témájának, a katonaságnak az alaphangulatát, miközben a szekundúrlódásokban is jelentkező éles disszonanciákkal, a maga nemében fenyegetően hömpölygő karakterével kimondatlanul is előrevetíti a mű

¹¹ BOYDEN, *Az opera...*, 466.

¹² Uo., 465.

már említett általános konklúzióját: a katonaság szörnyintézmény-jellegét.¹³

Zimmermann operájának összetartó erejét tehát Berg színpadi műveihez hasonló szerkezeti eszközök, például rondóforma vagy variációk biztosítják az első hallásra talán disszonánsnak, széttartónak tűnő szöveghe-lyek sokasága közepette, amelyeknek szerveződése nagymértékben függ a zenetörténet különböző korszakaiból származó műfa-jok adottságaitól.¹⁴ Amíg azonban ezek az

¹³ A 2018-as kölni Zimmermann-jubileum alkalmával színre került előadásról írt kritikájában Egbert Hiller egyenesen az *unerbittlich* (kérelhetetlen, könyörtelen) kifejezéssel jellemzi az opera nyitányát. Egbert HILLER, „»Trauer und Freude eines menschlichen Herzens:« Exemplarische Zimmermann-Interpretationen in Köln”, *Neue Zeitschrift für Musik* (1991–) 179, 4. sz. (2018): 60–61, 61.

¹⁴ A katonai brutalitással szemben megfogalmazott állásfoglalás nemcsak zeneileg épít a bergi hagyományra, hanem tematikusan is párhuzamot lehet vonni a *Katonák* és a *Wozzeck* között, ahogy Lenz drámája és Büchner *Woyzeckje* között is. Ráadásul a két opera/dráma Marie-alakjai, valamint *Woyzeck/* *Wozzeck* és *Stolz* figurái között is találunk átfedéseket, hiszen mindkét nő előbb incselkedik a párjánál jobb módú és előnyösebb társadalmi helyzetben lévő tisztekkel, majd meg is csalja partnerét, a féltékeny, végül felszarvazott férfiak pedig gyilkosságot, majd öngyilkosságot követnek el. Zimmermannra erősen hatott egy másik Büchner-dráma nyomán készült opera, a *Katonák* szerzőjével egy évben született Gottfried von Einem *Danton halála* című műve is, amelynek stílusa szintén közeli rokonságot mutat Berg expresszionizmusával. BOYDEN, *Az opera...*, 569. A háború után 1947-ben újraindult Salzburgi Ünnepi Játékok első előadásaként bemutatott, szakmai körökben komoly elismerést kivívott *Danton halála* „témája – hogy tudniillik egy szélsőséges ideológia elpusztítja az

összefüggések elsősorban a tudatalatti szintjén érvényesülnek, a schönbergi és bergi *Sprechgesang* énektechnikailag is sokszor nehezen intonálható nagy hangközugrásai a néző számára is jól hallhatóan és érzékletesen fejezik ki a mű által artikulált, hol szorongással, hol vehemens kitörésekkel teli alaphangulatot, kétségbevonhatatlanul igazolva e zenei stílus színpadi életképességét.

Mindez szorosan összefügg Zimmermann zenedramaturgiájának a kérdésével, hiszen a schönbergi tizenkétfokúság szakít a tonalitás klasszikus harmóniai rendjén alapuló hatás-keltő eszközök évszázadokra visszanyúló hagyományával, sőt beidegződéseivel, s szigorú szabályai látszólag korlátozzák is azok színpadon való megvalósulását és hatékonyságát. Az a kötöttség azonban, amely e komponá-

egyént és az egész társadalmat – kellőképpen időszerű volt” a maga korában. A barátai külföldre menekítése miatt a Gestapo által letartóztatott von Einem más műveit is áthatja a faszizmus kritikája: második, Kafka nyomán keletkezett operája, *A per* „megint csak az egyén meghurcolását állítja a középpontba”, (uo., 568.) amiként a korszak sok más német szerzője is. Zimmermann antimilitarizmusa, amely az egyént és a társadalmat megsemmisítő faszizmus szélsőséges ideológiájával helyezkedik szembe, párhuzamba állítható a hadifogságot is megélt Henze náciellenességével, aki első operájában, a *Das Wundertheaterben* (Csodaszínház) a faji tisztaság „kabaré stílusát imitáló paródiáját” adja, (uo., 572.) a *Homburg hercegében* pedig a német katonaság intézményét teszi nevetségessé. A Lenz, Büchner, Berg és Zimmermann közötti összekötő kapcsot pedig a Humperdinck-növendék Manfred Gurlitt jelenti, akinek az 1930-as évek elején mutatták be szintén *Katonák* címmel, a Lenz drámája nyomán írt operáját. Gurlitt ráadásul a *Woyzecket* is megzenésítette, amelynek bemutatójára alig négy hónappal Berg művének debütálása után került sor.

lasi technika nehézségét adja, Zimmermann számára lehetővé teszi, hogy minduntalan egymásra referáló témákat, kollázsokat vezessen végig az operán. Minthogy a mű által bemutatott társadalmi problémák korokon átívelő voltát a feltörekvő polgárlány bukástörténetével illusztrálja Zimmermann, a zenei szerkesztés szempontjából is különösen hangsúlyossá válik a műben Marie első felvonásvégi zárómonológja (I/5), amelynek szövegében alig történik változás Lenz drámájához képest. A monológ egyes sorainak, illetve kifejezéseinek ismétlései és visszatérései segítségével azonban Zimmermann átalakítja a Lenz által felépített gondolati rendet, amely az előérzet, kétség, remény, majd a (Desportes-nak való behódolással kapcsolatban meghozott) döntés viszonylagos linearitásán keresztül járta körbe a lány sorsának alakulását. Ekképpen Zimmermann nem csupán előrevetít későbbi történéseket, amint a dráma teszi, hanem szövegszinten is lehetőséget teremt az első felvonást záró monológ ártatlan felkiáltásának („Was hab ich denn Böses getan?“), valamint a Stolziustól való elfordulás, a tiszték általi megvezetés és a végső, totális megsemmisülés mozzanatainak szimultán érzékeltetésére. A dodekafónia eszköztárának segítségével ugyanez az egyidejűség jelenik meg a zenei anyagban is: a második felvonás szimultánjelenete (II/2) előtt felhangzó *Intermezzo* egyes szólamainak vagy hangszeregyütteseinek (az egész hang és a kvint hangközrelációinak) arányaival megfeleltethető proporciók szolgálnak az idősíkok egymásra rétegződését artikuláló Marie-monológ és a közjátékot követő szimultánjelenet *Reihéit* alkotó hangkészlet alapjául.¹⁵

¹⁵ Vö. „Mivel az *Intermezzo* időarányai egybeesnek a kvint és az egész hang intervalumarányaival, e jelenetekben a cselekmény és az események kontextusai is belső egységbe kapcsolódnak; múlt és jövő zeneileg »időtlen jelenként« jelennek meg, komment-

A lány teljes megsemmisülésének stációit sűrített formában magában hordozó monológ, hasonlóan az *Intermezzo*t követő – a csábítás és a feltörekvő lány által meghozott rossz döntések időtlenségét sugalló – mozzanathoz, zeneileg is megelőlegezi tehát az opera zárójelenetét, amely mindkét jelenet szerkezeti elemeit egyesíti magában.¹⁶ Miközben a dodekafon szerkesztés által előírt *Reihe* technikája a mű mélystruktúrája szintjén érzékelteti az egymással felcserélhető időrétegeket a vajtfulú befogadó számára, s így a tragédia kortalan voltát, a sok kollázs, dzsessz, gregorián, korál, katonainduló, katonai parancsszavak és más kiáltások, zajok, a kötelezően előírt filmvetítés stb. segítségével Zimmermann zenéje egy olyan befogadói pozíció létrejöttét is indukálja, amely lényegét tekintve aperspektivikus.¹⁷ Ezt fém-

tár-idézetekkel mint objektív dokumentumokkal összekapcsolva.” Wilfried GRUHN, „Integrale Komposition: Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff“, *Archiv für Musikwissenschaft* 40, 4. sz. (1983): 287–302, 299–300. Saját fordítás: H. D.

¹⁶ A két fenti jelenet hangkészletéből, avagy relációiból képzett tizenkétfokú akkord szolgál a darabot záró kitarított d hang (az utolsó *Reihe* utolsó hangjának) harmóniai alapjaként. GRUHN, „Integrale...”, 300.

¹⁷ A *Katonák* londoni bemutatójáról írott kritika rávilágít a dzsessznek az opera zenedramaturgiájában betöltött szerepére is. Eszerint a komor, klausztrófóbb összhatású első felvonás után némi enyhülést jelent a bárók hangulatát idéző dzsesszmuzsika a második felvonás első, kávéházi jelenete során, de az ensemble visszatér az opera végén is, amikor egy lerészegedett katona egy andalúziái nő kezd üldözni, felerősítve zeneileg az epizód-szereplőnek a néző előtt kirajzolódó sorsát, ami az indulatok darabvégi elszabadulása közepette reflektál a tiszték második felvonásbéli dialógusaira. Ian PACE, „*Die Soldaten* in London”, *Tempo*, 200. sz. (1997. április):

jelzi az „idő mint gömbalakzat” szóösszetétel, amely a nézői érzékelésmód Zimmermann által elgondolt formájára utal. E modell szerint egy (fiktív) gömb középpontjából szemlélve a felszín minden pontja egyenlő távolságra helyezkedik el egymástól, vagyis a múlt, a jelen és a jövő megélése nézőpont kérdésévé válik.¹⁸

41–42, 41. – A német nagybőgős dzsesszzenész, zenetudós és újságíró Peter Niklas Wilson a free jazz befogadástörténetéről és megítélésének alakulásáról szóló tanulmányában említést tesz az együttműködéséről Zimmermannal a *Katonákban* (valamint az *Übű*-darabban), ezen keresztül pedig rávilágít a műfaj szerepére is a komponista pluralista világképében. Miközben méltatja Zimmermann nyitottságát a múlt század első felében még a nihilizmus mintapéldájának tartott, minden (klasszikus) forma szétromboljaként, a „magas” művészi zenével szembenálló zaj és lárma szinonimájaként aposztrofált műfaj irányában, Wilson hangsúlyozza a különbséget a főként improvizációs készségekre építő (akkoriban sokszor kottát olvasni sem feltétlenül tudó) dzsesszzenészek és az előre megírt struktúrában gondolkodó komponisták között. A tanulmány ugyan felhívja a figyelmet a két eltérő irányzat együttműködésének lehetőségeire, azonban fényt derít arra is, hogy Zimmermannak az idősíkok és az egymással látszólag összeegyeztethetetlen metrumok egyidejű megjelenítésére törekvő koncepciója kiterjed az improvizáció, illetve a hagyományosan kötött szerkesztésű komponálási technika látszólagos ellentétének meghaladására is. Peter Niklas WILSON, „Klänge wie ein Maschiengewähr: Free Jazz – Vom Skandalon zum historischen Stil”, *Neue Zeitschrift für Musik* (1991–) 161, 3. sz. (2000): 42–49. Különös tekintettel: 47–48.

¹⁸ Az eltolt időmértékek, metrumok egyidejű megszólaltatásával kapcsolatban Gruhn felhívja a figyelmet Zimmermann és Charles

A drámából operává történő átalakítás okozta szükségszerű kontextusváltás következtében Zimmermann a librettóban is számottevő módosításokat eszközölt, amelyet

Ives hasonló törekvéseire. Ugyanakkor rávilágít arra is, hogy amíg a német komponista a perspektíva relációjában teljességgel feloldja a közös alapstruktúra mint vonatkoztatási pont fennállásának lehetőségét, addig az amerikai zeneszerző *Putnam's Camp* című művében – noha az egyenlőtlen időmértékek itt sem képesek már egy központi struktúrában egyesülni, s a térben „nem rokon módon” futnak egymással párhuzamosan –, még változatlanul egy központi perspektívához képest mozgatja nem egyidejűként a szimultán szólamokat. GRUHN, „Integrale...”, 300–301. Zimmermann kompozíciós technikájának a fenti összehasonlításból fakadó levezetését Gruhn Picasso *Le chapeau de paille* (1938) és Georges Braque *Femme au chevalet* (1936) című képein keresztül a kubista festészettel hozza összefüggésbe, amelyeken az arcok egyidejűleg elől- és oldalnézetből is megjelenítésre kerülnek. Uo., 301. A stuttgarti Operaház egykori igazgatója, és a Deutscher Bühnenverein elnöke, Klaus Zehelein is hangsúlyozza Zimmermann képzőművészeti kapcsolódásait a komponista életművét bemutató *Mönch und Dionysos* című dokumentumfilmben, szoros összefüggésben az idő mint gömbalakzat elgondolásának bemutatásával, illetve a kollázsokból építkező szimultán kompozíciós technika definiálásával. Zimmermann Rómához hasonlította az idő mint gömbalakzat téziséét, és a többretegű, többjelentésű emberi gondolkodás példájaként tekintett rá, ahol az építészeti emlékek sokszínű kavalkádja miatt minden utcában egymásra rétegződik az idő. Bettina EHRHARDT, *Mönch und Dionysos: Der Komponist Bernd Alois Zimmermann*, WDR, 2013. A film az interneten is megtekinthető: https://www.youtube.com/watch?v=_kAYH4dosBU, hozzáférés: 2023.06.14.

maga írt Lenz drámája nyomán. Legszembetűnőbb változtatása, hogy öt helyett négy felvonásra tagolta a darabot, a dráma negyedik felvonásának legfontosabb mozzanatát, Marie szökését pedig a szimultán tér- és időkezelés segítségével egyetlen nagyfeszültségű jelenetbe sűrítette és az utolsó felvonás történéseivel kapcsolta össze.¹⁹ Más esetekben viszont nagyon is ragaszkodott az események láncolatának logikai sorrendjéhez, időnként ráadásul a legapróbb részletekig tartotta magát Lenz szerzői instrukcióihoz. Ezt mutatja az első felvonás legfontosabb mozzanata: amikor Desportes színházba invitálja Marie Wesenert.²⁰ A drá-

¹⁹ A történések egyidejű ábrázolása, illetve a szereplők szövegeinek egyidejű szerepeltetése máskor is megjelenik a műben, például a grófnének és a fiának a beszélgetése alkalmával a harmadik felvonás végén. Ekkor az ifjú gróf Marie sorsa iránti együttérzésének ad hangot, a grófné pedig lebeszéli a vele való érintkezésről. Vö. „Junger Graf: Es quält mich, Mama! daß sie nicht in bessere Hände gefallen ist.“ A librettóban ezt követően kerül feltüntetésre a grófné megszólalása, amely a színpadon egyidőben hangzik el a gróf fenti mondatával: „Gräfin: Mein Sohn, überlaß das Mitleiden mir, reis’ aus der Stadt und sei versichert, daß es Jungfer Wesener hier nicht übel werden soll.“ Bernd Alois ZIMMERMANN, *Die Soldaten*, [libretto](#), hozzáférés: 2023.02.28, 47. Közvetlenül ezután a jelenet után is találkozunk hasonlóval, amikor a grófné megérkezik a Wesener-házba, hogy állást ajánljon Marie-nak. Charlotte szabadkozik a rendetlenség miatt, ezzel egyidőben pedig a grófné elnéző válaszát is halljuk, aki jelzi, hogy nem aggasztják a körülmények. Uo., 48.

²⁰ A drámában Desportes megemlíti a francia vígoperaszerző, Pierre-Alexandre Monsigny akkoriban ismert, majd elfeledett *Le déserteur* (A dezertőr) című művét. Az 1769-ben komponált opera cselekménye szintén Flandriá-

mában a lány apja erről hallani sem akar, pedig Desportes a díszműúrus Wesener egyik törzsvásárlója, és egy (feltehetően méregdrága), az apa által előhozott ékszert adna ajándékba Marie-nak – ráadásul a Lille-ben csak átutazóban tartózkodó tisztet nem is ismerik a városban. Az operából az ezt követő jelenet után (hol a tiszték és az őket kísérő lelkész a színháznak a katonák erkölceire gyakorolt hatásáról vitatkoznak), kimarad az a mozzanat, amikor lány a szülői akarattal szembeszegülve, csak azért is elmegy a színházba. Zimmermann a cselekmény kibontakozásának feszebb ritmust szab, így nála nem kerül sor Marie vallomására a színházlátogatással kapcsolatban, ahogyan Wesener felfortyanására sem, amely után a szobájába zavarja lányát. A jelenet azonban a drámában és az operában is kettejük beszélgetésével zárul, amikor viszont maga Wesener biztatja arra Marie-t (miután az megmutatta neki a Desportes-tól kapott szerelmes verset), hogy – némi távolság megtartásával – se a bárónak, se vőlegényének, Stolziusnak ne mondjon még nemet. A kétségek között őrlődő és a bukása felé sodródó Marie mono-

ban játszódik, ahogyan a középpontban is egy fiatal francia katona, Alexis áll, aki ráadásul Desportes-hoz hasonlóan szintén börtönbe kerül. Amíg azonban Monsigny Alexisét a kedvese, Louise vélt hűtlensége miatti kétségbeesése sodorja ebbe a helyzetbe, addig Lenz Desportes-jának még kapóra is jön a helyzet, mert ezáltal Marie nem akadhat rá, és késleltetheti a beígért házasságot. Ahogyan Monsigny-nél Louise, Lenznél Marie ír levelet a bebörtönzött katonatisztnak, előbbi esetben azonban a látogatónak sikerül is elérnie úticélját. Nem túlzás azt állítani, hogy Lenzet az önéletrajzi vonatkozásokon kívül részben Monsigny vígoperája ihlette a *Katonák* megírására, azonban Alexis helyzetének megfordítása által sokkal élesebb társadalomkritikát gyakorolt a csábító katonák fellett.

lógjánál a dráma szerzői instrukciója szerint közelgő vihart villámok érzékeltetik, s ezt Zimmermann is átveszi. Az eső vagy vihar motívuma abban a – szerzői utasítás szerint filmvászonon vetített – szimultán jelenetben tér vissza az opera végén, amikor Marie bukása után Stolzius egy patika bejárata előtt áll meg, hogy mérget vegyen önmaga és Desportes számára.²¹

Zimmermann (zene)dramaturgiai megfontolásai az opera lüktetésének feszességét tartották szem előtt egyes jelenetek egészének vagy részleteinek kihúzása és a sorrendjük kialakítása során. Teljesen elhagyta például librettójából a Lenz-dráma Rommler ezredesét, és az e szereplő köré épülő komplett mellékszálát, amelyben a csélcsep és nagyszájú tiszt többszörösen felsül hódítási kísérleteivel, és katonatársai is megviccelik. Ez a szál hozzájárul ugyan ahhoz, hogy Desportes Marie-hoz való viszonyulását ne egyedi esetként, hanem a katonatisztek általános, a nőkkel szemben tanúsított magatartásformájaként értelmezhesse a néző, ám a mű egyetlen igazi vígjátéki fordulatként nem járul hozzá a cselekmény előmozdításához, ráadásul a beemelése csökkentette volna a Zimmermann által felerősített tragikusságot.

Hasonlóképpen hiányzik az operából a dráma második felvonásának első jelenete is, amelynek során az egyik tiszt egy folyóparti séta alkalmával pártfogásáról biztosítja Stolziust, aki ekkor még csak sejt(het)i menyasszonya későbbi hűtlenségét. Ehelyett rögtön a drámabéli második jelenettel, a kávéházban kezdődik Zimmermannnál a második felvonás, ahol a katonákat látjuk, amint ugratni kezdik Stolziust Marie és Desportes kibontakozóban lévő viszonya miatt. Stolzius félelmének igazolásaként ezt Marie és Desportes interakciója követi, a jelenet eredményeként pedig a két szereplő össze is melegedik, miközben egymással évődve, közösen

fogalmazznak meg egy felháborodott hangnemben írt választ a sértődött Stolzius szakítólevelére. Az operának ezen a pontján három helyszínen egyidőben játszódó eseményeit ábrázolja Zimmermann, amelyből kettő Lenz drámájában is szerepel olyan formában, hogy a színen előbb Wesener idős anyja, majd egy bizonyos Zipfersaat leányszony hallgatja a pár szomszéd szobából (a kulisszák mögöl) kihallatszó enyelgését. Zimmermann ehhez veszi hozzá a Lenz-dráma következő felvonásának második jelenetét, amelyben Stolzius már meg is kapta a (részben Desportes által írt) válaszlevelet a lánytól, s amelyben anyja a szerelmi bánattól lebetegedett férfit próbálja észhez téríteni és lebeszélni az iránta (már) kevésbé érdeklődő Marie-ről.

Miután az említett Rommler-szálát kihúzta, Stolzius és anyja rövid interakcióját pedig már megjelenítette, a harmadik felvonás hátralévő részében Zimmermann a drámában található jelenetek sorrendjének felcserélésére fókuszál. Amíg Lenznél Marie előbb kéri a nővérét, hogy segítsen neki békülő levelet fogalmazni Desportes szökése miatt, és csak ezután jelentkezik a bosszúszomjas Stolzius Mary őrnagynál katonai szolgálatra, addig az operában ez a két mozzanat fordított sorrendben kerül bemutatásra. Ezáltal Marie-nak sokkal világosabbá válik az indoka a korábbi vőlegényével való békülésre, hiszen így Stolzius szolgálatba lépése és Mary udvarlásának kezdete között is több időt lehet feltételezni. Ráadásul a drámában Mary érkezésekor Stolzius annak ellenére sem kíséri el a parancsnokát, hogy már a szolgálatában áll, ezzel szemben Zimmermann még inkább kiélezi az egyébként is kínos helyzetet azáltal, hogy némaszereplőként a volt vőlegényt is megjeleníti, mint az őrnagy kísérőjét, aki éppen annak (egykori) menyasszonyához megy udvarolni.²² Az ominózus ran-

²¹ ZIMMERMANN, *Die Soldaten...*, 53.

²² Mivel Zimmermann az operából az egyszerűsítés végett kihagyta Marie anyját, egyes

devút az opera alapvetően dodekafon hangzavilágához képest egy megkapó *Romanza* tétel festi le, amely közjáték mivolta ellenére aktívan részt vesz a zenedramaturgia formálásában. Azáltal ugyanis, hogy Marie több tiszttel létesített viszonyt, rossz hírbe került, amint arra a következő kép során de la Roche grófné fel is hívja a lány figyelmét, mielőtt neve tisztázása érdekében pártfogásába venné.

A grófné segítségnyújtását bemutató jelenet a dráma és az opera harmadik felvonásnak is a zárójelenete, a drámabéli negyedik felvonás egészét azonban Zimmermann egyetlen nagy tutti jelenetbe sűrítette, kiemelve a Lenz-mű e szerkezeti egységének legfontosabb mozzanatát. A librettó – a szerzői utasítás szerint hangosbemondón keresztül tett – bejelentéséhez („Marie ist vortgelaufen!”, azaz Marie megszökött) az opera valamennyi szereplőjének van hozzáfűznivalója, amely egy kívülről kaotikusnak ható és a fület erősen próbára tevő, valójában szigorú szabályok szerint megkomponált nyitótételben jut kifejezésre. Ezt a csúcspontot azonnal a dráma ötödik felvonásának harmadik jelenete követi, ahol Stolzius felszolgálja a vacsorát Mary-nak és Desportes-nak. Miközben a két tiszt a volt vőlegény jelenlétében beszéli ki az általuk

megszólalásait azonban fontosnak tartotta, a szereplő bizonyos szövegeit átosztotta Charlotte-ra. Mary érkezése előtt mind az anyja, mind a nővére elmarasztalják Marie-t, amiért az fogadja a tiszt udvarlását közvetlenül Desportes távozása után. Amikor azonban az udvarló már a randevúra akarja magával vinni a lányt, és felmerül a kísérők kérdése, a drámában Wesenerné ridegen megkérdezi az őrnagyot: „Miért? Nincs számomra hely?” LENZ, *Megjegyzések a színházról...*, 82. Az anya hiányában a librettóban Charlotte mondja ugyanezt: „Charlotte: (trocken) Wieso? Ist kein Platz für mich da?” ZIMMERMANN, *Die Soldaten...*, 44.

kihasználta, majd félredobott Marie-t, párhuzamosan látjuk Desportes vadászát, aki gazdája kérésére foglyul ejti, majd megerősokolja a menekülésben lévő lányt. A Marie szökését követő tutti jelenet után tehát gyorsan legördül a mű hátralevő része: előbb tanúi vagyunk, amint Stolzius megmérgezi Desportes-ot és önmagát, majd a zárójelenetben az eltűnt lányát kereső Wesenert látjuk összeakadni saját, éhező és prostituálttá lett gyermekével. Amíg azonban Lenznél a két szereplő felismeri egymást, és egy ezt követő zárójelenet segít valamelyest feldolgozni a brutális események láncolatát, addig Zimmermann nem adja meg ezt a feloldozást, és Marie sem kerül a darab végén biztonságba. Ez a művet záró gesztus nyitva hagyja a kérdést a lány és az egész Wesenercsalád további sorsával kapcsolatban, így merőben megváltoztatja opera és dráma kifutását, s ennek szabad asszociációra invitáló voltát rendre ki is aknázzák a rendezések, hogy létrehozzák a maguk interpretációját.

A Katonák recepciótörténetének vázlatos áttekintése

Az opera hozzávetőleg félévszázados recepciótörténete a szerző szülővárosában, Kölnben színre vitt, Hans Neugebauer-féle 1965-ös ősbemutató és a Zimmermann születésének százéves jubileuma kapcsán 2018-ban ugyanitt megrendezett koncertsorozat, valamint a Carlus Padrissa által jegyzett *Katonák*-előadás közé ékelődik.²³ Amiként a kar-

²³ A Padrissa rendezte második kölni bemutató egy köralakú galériában került színre, amelynek falai a vetítések felületéül szolgáltak, és amely lehetővé tette a különböző időrétegek egyidejű megjelenítését. Ez a beállítás látomásszerű képeket eredményezett, amelyek a kritika szerint a mitikusba és az időtlenbe repítették a nézőket, miközben azok (à la Artaud) forgószékeken foglaltak helyet, hogy panorámakilátásból szemlélhessék a

mester, Michael Gielen a *Mönch und Dionysos* című dokumentumfilmben említést tesz róla, a felkérésre készült opera kölni ősbemutatója előtt a darabot hagyományos színházi keretek között előadhatatlannak minősítette a vezetőség, mivel az extrém nehézségű ritmusokkal operáló és az egyes ritmusképleteket egymástól függetlenül különböző ritmusértékekkel játszó zenekari szekciók dirigálásához (Gielen szerint) hozzávetőleg hét karmesterre lett volna szükség. A kényszerű átdolgozás során Zimmermann ütemvonalakkal látta el a partitúrát az olvashatóság megkönnyítése érdekében, s az ezt követően megtartott premier utáni évtizedekben a *Katonák* Németországon kívül is jelentős színpadi bemutatókat élt meg.²⁴ Miközben az 1997-es londoni premierről írott egyik kritika szerzője azon hiányérzetének adott hangot, hogy „néhány trivialitástól eltekintve” a modern operák játszása háttérbe szorult, és a *Katonák*nak a brit fővárosban való bemutatására harmincegy évet kellett várni,²⁵ nemzetközi viszonylatban már a mű számos kiemelkedő előadásáról lehetett hallani, az Egyesült Államoktól Tokióig. Ez Zimmermann sajátos esztétikája, valamint a darmstadti iskoláétól sok tekintetben eltérő, nagyon is progresszív zenei írásmódja mellett operája azon jellemvonásának is köszönhető, hogy a második világháború utáni *Musiktheater* számos fontos irányzatát egyesíti magában,²⁶ jelentős hatást gyakorolva az

színpadon sokszor szimultán zajló eseményeket. HILLER, „»Trauer...«”, 60–61.

²⁴ Ellentétben például Gottfried von Einem említett, *Danton halála* című operájával, amely minden erénye ellenére sem igazán honosodott meg hazáján kívül. BOYDEN, *Az opera...*, 569.

²⁵ Angolszász területen az első előadásra 1971-ben Edinburgh-ban került sor, a Deutsche Oper am Rhein külföldi vendégjátéka keretében.

²⁶ Vö. CSEHY, *Experimentum...*, 1120–1124.

ezredforduló, sőt az azt követő két évtized komponistanemzedékeire, illetve színházi alkotóira is.

Az 1982-es, Bostonban tartott amerikai ősbemutatót követően a Met tőszomszédságában lévő New York City Opera tűzte műsorára a darabot Rhoda Levine több tekintetben rendhagyó rendezésében,²⁷ amely a DDR néphadseregének uniformisába öltöztetett, marionettszerű katonák társadalmilag neutrális ábrázolására törekedett, némileg leegyszerűsítve a mű szociális konfliktusait. Levine egyrészt elhagyta a szerző által előírt filmvetítést a darab végéről, másrészt a civilizáció Marie alakján keresztül kifejezett zimmermanni megsemmisülése és az erőszak általános ábrázolása helyett inkább egy tragikus egyéni sorsot mutatott be. Ennek az olvasatnak a kifejeződését azonban a recenzens szerint szavatolta Lisa Saffer kiemelkedő alakítása a női főszerepben, amely a Berg-féle *Wozzeck* Marie-alakjának magasságaiig emelte a figurát.²⁸

Még ennek az évtizednek a végén, 1989-ben került sor az opera játékhagyományában mérföldkőnek számító stuttgarti premierre, amely jelentősége miatt az Arthaus gondozásában megjelent DVD-kiadvány mellett CD-n is a boltokba került az előadás karmestere, Bernard Kontarsky vezényletével. Harry Kupfer színrevitele emeletes, osztott színpadszerkezettel tette lehetővé a darab által megkívánt szimultaneitást, sokat sejte-

²⁷ Akkoriban a Met is játszott modern operát, a New York City Opera *Katonák*-bemutatójának karmestere, Christopher Keene pedig Schönberg *Mózes és Áronjának* dirigálása után egyértelműen a modern *Musiktheater* játszóhelyévé tette a várost az előadással. MARTINA WOHLTHAT, „Marionetten im Einheitschritt: Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* and der New York City Opera”, *Neue Zeitschrift für Musik* (1991–) 153, 2. sz. (1992): 34–35, 34.

²⁸ Uo., 35.

tő, egyszersemind baljós árnyakba burkolva azokat az alakokat, akik az adott jelenetben éppen nem szerepeltek, de sötétben ülve színpadon maradtak. A tisztaknek a dráma komédia műfajmegjelölését idéző élénkszí-nű, sőt harsány egyenruhái és a katonák karikaturisztikus, sokszor a hangközugrások is parodizáló játéka remekül egészítette ki az előadás időnként rokokó jelmez- és kelléktárát, valamint az inkább a modernitást idéző rekvizitumokat. Ez teremtette meg a közeget Nancy Shade – a realista színészi játék hagyományain belül értett – rendkívül következetes, nagyvolumenű alakítása számára, amely kiválóan hozta a kezdetben határozott és céltudatos polgárlányt, aki az udvarlótól kapott ajándékoknak köszönhetően lépeget előre, majd csúszik le hirtelen a társadalmi ranglétrán. Az egyre kacérabb és magabiztosabb Marie „előmenetelének” érzetét az egyre díszesebb, élénkebb színű jelmezek erősítették vizuálisan, míg a végső megsemmisülés során váratlanul lemeztele-nítve, ruháiból kiforgatva jelent meg.

Kupfer nagy visszhangot kiváltó rendezése után közel két évtizeddel került sor Bochumban David Poutney 2006-os színrevitelére, amelyet 2008-ban a tokiói premier követett, hogy aztán átadják helyüket a 2010-es évek három emblemikus rendezésének. Köztük a klasszikus művek formabontó újraértelmezéséről ismertté vált Calixto Bieitónak, aki a 2013-as zürichi bemutató során építkezési munkálatok hangulatát idéző, citromsárga vastraverz előtt jelenítette meg a *Katonák* által artikulált fizikai és nemi erőszak legkülönfélébb formáit,²⁹ valamint a kegyetlenségnek az emberi történelem egészén átívelő valóságát.

²⁹ Bieito keresztalakú, összességében kazet-tás hatást keltő, emeletes színpadképe Andreas Kriegenburg egy évvel későbbi, müncheni színrevitele előfutárának tekinthető.

Alvis Hermanis 2012-es salzburgi rendezése

Szem előtt tartva Zimmermann színházának alapvető ismertetőjegyeit, Bieito zürichi előadása előtt egy évvel Alvis Hermanis 2012-es, a Salzburgi Ünnepi Játékok keretében kimagasló sikerrel bemutatott rendezése is nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy az idő linearitásérzetének elosztatásával kibillentse a nézőt a komfortzónájából. A lett rendező első operarendezésében e szándék keresztülvitelét a tér adottságai is elősegítették, mert az Ünnepi Játékok egyik fő helyszínéül szolgáló Sziklalovarda kimondottan széles, horizontálisan és vertikálisan is tagolt színpada lehetővé tette több esemény egyidejű megjelenítését, ami kifejezetten kedvezett „Zimmermann szimultán és multimediális színházának”.³⁰ Ennek köszönhetően Hermanisnak lehetősége nyílt a legkülönfélébb – s nem egyszer a legváratlanabb – helyekről a legkülönfélébb vizuális hatásokkal és hangeffektusokkal bombázni a közönséget, mint például a második felvonás egyszerre három eseményt is párhuzamosan bemutató jeleneténél.³¹ Vagyis a *Katonák* salzburgi előadásában a térkezelés szerves részét képezte a zenedramaturgia kibontakozásának, amelyet azért is fontos kiemelni, mert ennek segítségével vethető össze egymással Lenz drámája, Zimmermann operája és a zeneszerző általános érvényűvé tágitott mondanivalója saját művészeti koncepciójával, valamint Hermanis rendezésének fókuszával.

A Marie Wesener tragédiáját bemutató előadásban a szimultán történetmesélés miatt esett már az opera első felében is számos előreutalás a lány később bekövetkező er-

³⁰ CSEHY, *Experimentum...*, 1121.

³¹ Vö. „Lille-ben Desportes elcsábítja Marie-t, közben (a színpad másik oldalán) a nagyanyja a lány bukását siratja, Armentières-ben pedig Stolzius és az édesanyja levelet kapnak Marie-től – a levelet részben Desportes írta.” BOYDEN, *Az opera...*, 571.

kölcsi bukására. Ezért miközben a darab elején a Marie-t alakító Laura Aikin felölti a tisztes polgárlány képét érzékeltető diszkrét viseletet: világos blúzt és sötét szoknyát, a színpad más részein „lengé ruhás örömlányokat is látunk, akik előbb vitrinbe állítva, aztán hátul meglovagoltatva, végül a három lófej magasában rángva sajátos utat járnak be. Marie [később] ugyanúgy végigmegy ezen az úton, és a néző előtt pontosan kirajzolódnak a párhuzamok.”³²

A bukástörténet folyamatának e vizuális, „szugesztív metaforákban”³³ való felmutatása mellett dramaturgiai szempontból fontosak azok a történések is, amelyek már az előadás nyitánya alatt zajlanak a színpadon, szemléletessé téve a cselekmény fő mozgatórugóját: „a testbe szorult, azt valósággal szétfeszítő, kezelhetetlen vágyat”.³⁴ Ahogyan „az idő dimenziói minduntalan egymásra kopírozódnak” a mű cselekményében,³⁵ úgy az egész darabra is jellemző egyfajta sűrű szövés, amely zenei és zenedramaturgiai szempontból a nyitányban kulminálódik: az előjáték 36 szólamú kánonja „dióhéjban megismertet bennünket az opera legfontosabb zenei struktúráival”,³⁶ a wagneri zenedráma koncepciójának távoli folytatásaként.³⁷ A zenei struktúrát és a színpa-

³² KÉKESI KUN Árpád, „Arculat nélküli váltás: A Salzburger Festspiele hat zenés színházi előadásáról”, *Critikai Lapok* 16, 13. sz. (2012): 25–32, 31.

³³ Uo.

³⁴ Vö. „a nyitány alatt alvó katonákat látunk az ablakok mögötti ágyakon, akik nyugtalanul hánykolódnak, idegesen vakaróznak, csapkodnak.” Uo.

³⁵ CSEHY, *Experimentum...*, 1117.

³⁶ Uo.

³⁷ Vö. Wagnernél „valamennyi eseményt, alakot és érzelmet nagyjából kétszáz harmóniai vagy melodikus jellegű vezérmotívum (*Leitmotiv*) egyesít és irányít – többségük *A Rajna kincsét* indító, egyszerű hullám-

don zajló eseményeket jellemző sűrítés a mű Zimmermann által megkívánt térkezelését is befolyásolja az idősíkok egymásra vetítése miatt, ahogyan a számottevő multimedialis elemek állandó használatát is. A *Katonák* többszörösen osztott teret kíván a nemlineáris történetmeséléshez, és a jelszerűséget az előadások szinte kötelező elemének betudható vetítés, illetve a zenén kívüli hangeffektusok: „sikolyok, katonai parancsszavak harsogása, reményvesztett sóhajok, suttogás és csillapíthatatlan zokogás” fokozzák.³⁸

A műnek a multimedialitással összefüggésben álló stílusjegyeit, amelyeket Zimmermann írt elő, Hermanis rendezése mintegy kiemelte, ezért az előadás dramaturgiájának megkerülhetetlen tartozékai lettek „azok a falra vetített dagerrotípiák [is], amelyek a pornográf fotográfia jó 150 éves darabjaiként meztelen lányokat és közösülő párokat ábrázolnak”.³⁹ Ezek a vizuális hatások a fenti eszközök mellett szintén a salzburgi bemutató központi kérdésfelvetését erősítették, és a – társadalom által kordában

mozgás származéka –, és e vezérmotívumok egymással kapcsolatba lépve folyamatosan változó formában jelennek meg. BOYDEN, *Az opera...*, 269. – „Az istenek alkonya végén a Walhalla romba dőlése [...] során [...] mintegy kilencven vezérmotívum keveredik egymással.” CSEHY, *Experimentum...*, 252.

³⁸ BOYDEN, *Az opera...*, 571. Vö. „Számos, nyilvánvaló párhuzam figyelhető meg *A katonák* és Berg *Wozzeckje* között [...] ugyanakkor [...] Zimmermann operája jóval zsúfoltabb, sokkal több elfoglaltságot ad fülnek és szemnek egyaránt: filmhíradórészletek és mozibejátaszások három nagy képernyőn futnak, a közönséget tehát szakadatlanul bombázza a megszámlálhatatlanul sok kép és ötlet. Ez az egyidejűség [...] szinte lehetlenné teszi a narratíva hagyományos értelemben vett befogadását és feldolgozását.” Uo.

³⁹ KÉKESI KUN, „Arculat...”, 31.

tartani kívánt, ám – fékezhetetlen nemi vágy problémájára fókuszáltak: arra, ami végső soron Marie erényeinek felőrldéséhez is vezetett. A vetített dagerrotípiákhoz kapcsolódott a német festőművész, Alexandra Vogt műsorfüzetben közzétett fényképsorozata, a *Pferdemärchen*, amelyek kamaszlányokat ábrázoltak lovakkal, és ha nem is közvetlenül a dramaturgiával, vagy a színpadon zajló eseményekkel álltak összefüggésben, szintén a fenti kérdésselvetés vizuális hatáskeltő eszközeiként tarthatók számon.⁴⁰

Hermanis rendezésének dramaturgiai csúcscaként a második felvonás *Intermezzója* szolgált, amely egy újabb térbeli metaforával mutatta fel Marie határátlépését. Laura Aikin dublőre ekkor „nyolc méter magasban egyensúlyoz: drótkötélen szeli át teljes szélességében a Sziklalovardát. Néhány perccel később viszont, mielőtt odaadná magát a bárónak, szénabálák között ugrálva, a földön balanszírozva pillantjuk meg, immár alig találva a kérdéses egyensúlyt.”⁴¹ Mindazonáltal a *Katonákban* elsősorban nem is maga a határátlépés, illetve a lány pusztulásához vezető – igaz, látványos – folyamat a legfigyelemreméltóbb, hanem ennek a határhelyzetnek a visszafordíthatatlansága. Ezért talán ez a legszemléletesebb és ugyanakkor legmegrázóbb jelenet a salzburgi előadásban – ahogyan Zimmermann, sőt Lenz művében – is.

Egyúttal ez a visszafordíthatatlanság orientálja a figyelmet Lenz drámájának egy fontos kérdésére, amely a mű zárójelenetének Androméda-hasonlatában érhető tetten. A katonaságot mint intézményt elmarasztaló konklúzió de la Roche grófné és gróf von Spannheim ezredes beszélgetése alapján válik egyértelművé, amikor a magasrangú tiszt összefüggésbe hozza Marie tragédiáját a mitológiai hősnő alakjával.

Androméda – akit végül Perseus mentett meg a tengeri szörnyetegtől – a hagyomány

szerint az aithiopsok földjének királya, Képheus lánya volt. Ugyanakkor felesége, a büszke Kassiopeia magára haragította a tenger isteneit azáltal, hogy szépségversenyre hívta ki a Néreiseket, ez után pedig azzal dicsekedett, hogy diadalt aratott felettük. Ezért büntetésből Poseidón „árvizet küldött [Képheus] országára, s ráadásul még egy szörnyeteget is; Képheusnak a lányát, Andromédát kellett számára eleségül kitennie. Így tanácsolta egy jóshely, s szót fogadtak neki. Perseus leszállt, és megölte a szörnyet. [...] Elragadta szüleitől is, akik nem szívesen engedték el, s komor vőlegényétől, Phineustól.”⁴²

Lenz tehát a békeáldozati ajándékként szánt ártatlan királylányt, Andromédát feleltette meg Marie alakjának, s az erényt eltipró katonák vágyát helyettesítette be a tengeri szörnyeteggel. Ugyanakkor a *Katonákban* – a drámában és az operában egyaránt – éppen az a megdöbbenő, hogy nincs benne Perseus, azaz nincs benne megmentő, s nincs benne „komor vőlegény” sem. Hovatovább a cselekmény arra enged következtetni, hogy Marie-t éppen hűséges és őszintén szerelmes vőlegényével, Stolziusszal való házassága menthette volna meg az erkölcsi romlástól: mert bár jegyben jár a tiszt posztókereskedő fiával, a lány előbb a magasabb társadalmi osztályból való Desportes bárót választja inkább, aki jómódú katonatisztként előnyösebb partinak számít, majd Mary, végül az ifjú gróf udvarlását fogadja. Minden igyekezete ellenére azonban Desportes-hoz már esélytelen visszatérnie, ráadásul a francia tiszt mindenáron meg akar szabadulni tőle, az ezek után a katonák prostituáltjává vált lányt pedig végül megerőszakoltatja a vadőrével. A mű záróakkordját – amelynek során (Lenz drámájával ellentétben) az apa nem ismeri fel saját nincstelenné vált lányát, akinek a keresésére indult – Hermanis rendezése ráadásul azzal egészíti ki, hogy a

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo.

⁴² KERÉNYI Károly, *Görög mitológia* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977), 219.

Wesenert alakító Alfred Muff Marie-t már prostituáltként öleli magához az egymásra találáskor.⁴³

Ez a mozzanat a kódája Zimmermann operájának, ugyanakkor Lenznél éppen ez adja a felütést a dráma zárójelenetéhez, amely gyökeresen különbözővé teszi az opera és a dráma végkicsengését:

„GRÓFNÉ: Látta a két szerencsétlent? Én még nem merem. A látvány megölne.

EZREDES: Tíz évet öregedtem miatta. És éppen az én hadtestemnél – én fizetem ki minden tartozását, azon kívül még ezer tallér kártalanítást. Aztán megnézem, mit eszközölhetnek ki a gonosztevő [Desportes] apjánál az áldozat feldőlt családja érdekében.

GRÓFNÉ: Nemes férfiú! – e könny legforróbb hálám jele – az a drága, szeretetre méltó leányka! minő reményeket kezdtem már táplálni iránta! (*Sír.*)

EZREDES: E könnyek becsületére válnak. Engem is meglágyítanak. Hogyne sírnék én, akinek a honért kell küzdenie és halnia, ha ugyane honnak polgárát és házanépét egyik alárendeltem keze által a legjövátételenebb romlásba taszítva látom.

GRÓFNÉ: Ilyenek a következményei a katona urak nőtlen állapotának.

EZREDES: (*vállat von*): Mit lehet ez ellen tenni? Emlékezetem szerint már Homérosz megmondta, hogy a jó férj rossz katona. A tapasztalat is bizonyítja. Mindig támadt egy különös ideám, ha az Androméda történetét olvastam. Az én szememben a katonák olyanok, mint a szörnyeteg, akinek időről időre önként föl kell áldozni egy szerencsétlen asszonyszemélyt, hogy a többi lány, feleség épségben maradjon.”⁴⁴

A mű két, társadalmi státuszát tekintve legmagasabb rangú szereplőjének beállítása is fontos Lenz konklúziója szempontjából, hiszen egyfelől mindketten Marie pártfogóiként mutatkoznak meg, másfelől az ő párbeszédükön keresztül gyakorol a szerző társadalomkritikát, jelezve, hogy a döntéshozók belátása indukálhat csak változást a társadalom kifogásolható működési mechanizmusában.⁴⁵ Ekként folytatja tehát Lenz de la Roche grófé és Spannheim ezredes párbeszédét:

„EZREDES: Ha a király katonanőkből egy csemetekertet létesítene; nekik természetesen tudniok kellene lemondani azokról a magasröptű fogalmakról, melyeket egy ifjú nő az örök kötelékekről alkot.

GRÓFNÉ: Kétlem, hogy egy tisztas nő ilyen elhatározásra jutna.

EZREDES: Ezek amazonok lennének. Egyik nemes érzelem ér annyit, mint a másik. A női tisztesség kifinomult fogalma egyenrangú a hazáért szenvedett mártíromság gondolatával.

GRÓFNÉ: Önök férfiak mily kevésbé ismerik egy nő szívét és vágyait.

EZREDES: Természetesen a királynak meg kellene tennie minden tőle telhetőt országa fényéért, hírnevéért. Viszont nem adná ki hiába a pénzt, amit a katonák toborzására fordított, a gyerekekre pedig nem lenne gondja. Ó, bárcsak találnék valakit, aki e gondola-

⁴³ KÉKESI KUN, „Arculat...”, 31.

⁴⁴ LENZ, *Megjegyzések a színházról...*, 106–107.

⁴⁵ Vö. „az államnak nyilvános házakat kellene állítani, melyekben a lányok egy része feláldoztatnék, hogy a többi meg legyen kímélve az elcsábítástól. És ez a terv [...] komolyan foglalkoztatta Lenzt, úgy annyira, hogy azt a weimari herczegnek is benyújtotta s bővített alakban mint »Emlékiratot a francia hadsereg átalakítására« dolgozta ki.” SCHACK, „A Sturm- és Drang-korszak...”, 878.

tokat elfogadtatná az Udvarral, ami az elméletet illeti, én kiokítanám. Az állam oltalmazói az állam boldogulását segítenék elő, a külső biztonság nem semmisítené meg a belsőt, és a mostanig miáltalunk feldúlt társadalomban a közös béke, jólét és az öröm egymással csókot váltana.”⁴⁶

Marie támogatásáról tesz tanúságot általában a grófné darabbéli jelenléte is: akkor látjuk őt először, amikor Marie már rossz hírbe keveredett, és előbb meglepően kedves hangnemben ugyan, de eltiltja saját fiától, aki egyébként is jegyben jár már egy saját osztályából származó kisasszonnyal. Ezt követően pártfogásába veszi Marie-t és társalkodónői állást ajánl neki, hogy megóvja a becsületét. Desportes csábítása után tehát a grófné képviseli az utolsó visszatartó erőt, amely még megmenthetné Marie-t, amikor azonban a grófné házához megérkezik Mary, hogy titokban szót váltson a lánnyal, és a beszélgetésük lelepleződik, Marie kétségbeesésében már ezt a lehetőséget is eldobja, és megszökik jótévőjétől. (Marie azonban túlreagálja a helyzetet, hiszen a grófné nem a házából akarja elküldeni, csupán a további csalódásoktól szeretné megóvni.) A segítségnyújtás ki is meríti a grófné dramaturgiai jelentőségét, ezért az utolsó jelenetet leszámítva – amelyet Zimmermann kihúzott, s ezzel nagymértékben megváltoztatta az opera végkicsengését a drámához képest – már nem szerepel a mű további részében.

Andreas Kriegenburg
2014-es bajorországi rendezése

Leginkább Marie alakjának eltérő megközelítése felől érdemes összevetni Hermanis rendezését az évtized másik kiemelkedő bemutatójával, Andreas Kriegenburgnak két

évvel a salzburgi bemutatót követő müncheni színrevitelével.

Hermanisnál Laura Aikin szerepformálása kezdettől fogva tragikus, örülni (vagy egyáltalán mosolyogni) is csak akkor látjuk, amikor az első felvonás végén megmutatja apjának a Desportes által írt szerelmes verset, és az apja azt kéri, hogy egyelőre a két udvarló egyikének se mondjon nemet. A másik ilyen mozzanat, amikor Desportes-tal közösen fogalmaznak elutasító levelet Stolziusnak. Az amerikai koloratúrszoprán Marie-ja ráadásul nem kacérkodik az udvarlóival: Aikin alakítása a lány szenvedését, kiszolgáltatottságát hangsúlyozza.

Ezzel szemben Kriegenburgnál a modern és kortárs opera egyik szakavatott előadójának, a kanadai származású Barbara Hannigannek a szerepformálását – legalábbis a darab első felében – a kacér, csábító, erotikus jelzőkkel lehetne leginkább jellemezni.⁴⁷ Marionettszerű alakja dialogizál a komédia lenzi műfajmegjelölésével, egyszersmind a nők számára diktált társadalmi elvárásoknak és az apja akaratának engedelmesskedő, bábuként rángatott polgárlány archetípusával is.⁴⁸ Amint arra Hannigan az előadás DVD-válto-

⁴⁷ Vö. Detlef BRANDENBURG, „In der Opernfalle: Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*”, lásd [itt](#), hozzáférés: 2023.03.01.

⁴⁸ Ebből a szempontból a 2010-es évek salzburgi, illetve müncheni rendezései között helyezkedik el Nancy Shade Marie-alakítása Harry Kupfer 1989-es stuttgarti színrevitelében, amelyben egy kifejezetten határozott és eltökélt lány képe tárul elénk a darab elején, aki időnként apjával sem fél konfrontálódni céljai elérése érdekében. Ezt támasztja alá a viszonylag markáns sminkhasználat is, amelyhez a darab elején visszafogott, tűrkizkék öltözék társul, s ezt cseréli az előadás előrehaladtával fokozatosan egyre élénkebb, díszesebb (és feltételezhetően drágább) krinolinokra, a katonatiszektől kapott ajándékoknak köszönhetően.

⁴⁶ LENZ, *Megjegyzések a színházról...*, 107.

zatában a felvonásszünetnél elérhető interjúbeszélgetés során felhívja a figyelmet, ebben a műfajban is a *bel canto*-technika felől közelít a darabhoz, és tudatosan törekszik a líraibb hangvételre azoknál a szöveghelyeknél, ahol ezt a dodekafon szerkesztésmód dacára lehetővé teszi a mű. Az atonális-szerialista zenével első hallásra összeegyeztethetetlennek tűnhet a „dallamosság”, Hannigan alakításában azonban élő valósággá válik. Rögtön az előadás első jelenetében, amikor Marie levelet fogalmaz, és felolvassa nővérének az addig elkészült sorokat, a „»Meine liebe Matamm. Wir sein gottlob glücklich in Lille arriviert«, ist's recht so? »arriviert.«”⁴⁹ recitálása különösen finom, érzékeny hangképzésről tanúskodik. Máskor viszont kiemeli a zene komikus hatását, érzékeltetve annak ritmikai nüanszeit, az eltolt, szinkópáló ritmusokat és a hirtelen dinamikai váltásokat. Mindez nemcsak a zenei megformálásban, hanem a színészi játékában is visszaköszön: Hannigan testtartása, gesztusai, kézmozdulatai és arcmimikája mind a Zimmermann zenéjében lévő változatos ritmusokat, illetve rejtett erotikát juttatja kifejezésre.

A vidám felhang azonban a darab előrehaladtával fokozatosan eltűnik játékából. Hannigan Marie-ja az előadás elején zabolázhatatlan, kihívó, és még a második felvonás utolsó jelenetében is incselkedik Desportes-tal.⁵⁰ Ekkor – hűen Lenz és Zimmer-

mann szerzői instrukcióihoz – a Stolziusnak közösen fogalmazott levél írásakor játékba kerül a penna is, amellyel kacérkodva szurkálja a francia tisztet kergetőzésük során, majd a drámával ellentétben – viszont Zimmermann színházának szimultán ábrázolásmódját követve – nem egy másik szobában, hanem a szemünk előtt teszi Desportes magáévá a lányt. Az évdődést követően Hannigan mozgása drámaian megváltozik, lelassul, és jól láthatóan áldozatszerepbe kerül; a női test kiszolgáltatottságának és eszközként való kezelésének problémáját persze már az előjáték is előrevetítette a nemi erőszak brutális ábrázolásán keresztül.⁵¹

A harmadik felvonás elején a Desportes által kihasznált és magára hagyott lány a rendezés szerint is már csupán „szükségyszerűségből” fogadja Mary őrnagy udvarlását, így a mosolya is kényszeredetté válik, amikor a tiszt simogatni kezdi. Az ezt megelőző jelenetben különösen feltűnő a különbség Marie és Okka von der Damerau Charlotte-jának megformálása között: az idősebb nővér nem hagyja tagjait fedetlenül, gesztusai sokkal visszafogottabbak, kimértebbek, időnként pedig felháborodottak, amint felelősségre vonja hűgát a katonatisztekkel szemben tanúsított magatartásáért. Kriegenburg színészvezetésének következetességéről tanúskodik az is, hogy az őrnagy érkezésekor Marie azonnal felveszi az első felvonásban megismert magatartását: arcán ismét megjelenik az a kacér mosoly, amelynek a Charlotte-tal való iménti veszekedéskor nyomát sem lehetett látni. A néző azonban e kettősségből már tudhatja, hogy színjátékot lát, hiszen Marie bevallotta nővérének, hogy kénytelen fogadni Mary udvarlását (és a tőle kapott ajándékokat), hiszen Desportes barátja,

⁴⁹ ZIMMERMANN, *Die Soldaten...*, 6.

⁵⁰ Az alábbi cikk a szerep által megkívánt jelentős hang- és fizikai igénybevétel tükrében Hannigan technikai tudását dicséri, miközben alakításával kapcsolatban megállapítja, hogy az elképesztő komplexitású zimmermanni muzsika minden nehézsége ellenére képes játszani könnyedséggel, fiatal „kamaszlányként” megformálni a karaktert. Ilana WALDER-BIESANZ, „*Die Soldaten* in Munich is uncomfortable, ugly, violent... and perfect”, lásd [itt](#), hozzáférés: 2023.03.01.

⁵¹ Az előjáték alatt a különböző jelenetek egyidejű bemutatását elősegítő kazettás helyiségekben a katonák kezeiknél fogva kikötött meztelen nőket kínoznak meg, vernek véresre és erőszakolnak meg.

ilyenformán pedig az egyetlen személy, akin keresztül értesülhet előző udvarlója hogylétéről.

Az ezt követő *Romanza* tétel Kriegenburg rendezésben is kiveszi a részét a cselekmény előremozdításából, köszönhetően az alatta végbemenő némajátéknak, amely bemutatja, hogy az őrnagy után az ifjú gróf kezd udvarolni Marie-nak. Ez kiváló felütés de la Roche grófné belépőjéhez, aki a következő jelenetben azt kifogásolja, hogy fia érintkezésbe lépett Wesener ekkor már kétes hírű lányával. Marie-val való dialógusát áthatja az intimitás: a grófnő gyengéd érintésekkel simogatja Marie bőrét, öltözékét, illetve haját, ugyanakkor a két szereplő mégsem egymással keres szemkontaktust, hanem a közönség felé fordul. Ez a jelenet (már Lenznél is) különösen abból a szempontból válik érdekessé, hogy a grófné nem felháborodottan vagy számonkérően tiltja el Marie-t a fiától, hanem (már-már erotikus) anyai szeretettel közeledik a lány felé, amit Kriegenburg rendezése a proxemika megannyi árnyalatán keresztül meg is jelenít.⁵²

A fentiekből is látható, hogy Marie szerepét nagyfokú tudatossággal építi fel az énekesnő és a rendező, s ez a grófnéval folytatott párbeszédén keresztül ragadható meg leginkább. A darab elején vidám, kacér, elegáns, ápolts és csinos lánytól eljut önmaga poklokát megjárt, szexuálisan kizsákmányolt, rongyos és éhező, szemétkben turkáló torzójáig. E két állapot között a fokozatok – ahogyan a kilengések is – jól nyomon követhetők, ugyanakkor a grófné előnyös ajánlata lehetővé tenné, hogy a szerep visszanyerjen valamit régi fényéből, esetleg számító jellemvonásokkal ruházza fel a megformálóját.

⁵² Amikor a grófné meghívja Marie-t a házába, hogy legyen a társalkodónője, szoknyáját a lány felsőtestére borítja. A librettó szerint Marie temeti az arcát sírva a grófné szoknyájába, miközben előtte térdel. ZIMMERMANN, *Die Soldaten...*, 49.

Ehelyett Hannigan alakítása egy többé-kevésbé egyenes vonal mentén leírható tragikus bukás történetét tárja a néző elé, amelyből csak a két újabb udvarló – Mary és az ifjú gróf – felbukkanása jelent átmeneti visszalendülést az első felvonásban megismert szerep irányába. Azonban, amint a harmadik felvonás Marie-Charlotte-jelenetéből kiderült, ez a magatartásforma csupán egy, a férfiak előtt (társadalmi nyomás miatt) viselt maszk volt, miként a figura bábuszerű mozgása is mutatta.

A lenzi negyedik felvonás eseményeit összegző és azokat egymásra montírozó jelenet végén Marie saját megerőszkolt alteregójába karol, őt támogatja, s fehér ruhájukon jól látszanak a vérfoltok, beteljesítve az opera előjátéka alatt megelőlegezett eseményeket. Az ezt követő Desportes-Mary-vacsorajelenetnél sem próbálja meg Kriegenburg egy „hagyományos estebéd-jelenet” érzetét kelteni székekkel és kisasztallal, amelyhez a résztvevők leülhetnek, amint azt Hermanis rendezésében láthatta a salzburgi közönség. Ehelyett a három szereplő (Desportes-nak és Mary-nak Stolzius szolgál fel), az elválasztott térelemek kazettáiban állva reagál egymás mondataira, amelyek ugyanannyira elválasztják őket egymástól vizuálisan, mint amennyire a zene és dialógusaik érzékeltetik, hogy egy helyiségben – és jelenetben – tartózkodnak. A két tiszt által elcsábított, majd eldobott Marie-ról beszélnek, aki eközben lent, a színpad közepén agonizál egy Armentières felé tartó úton, s a katonák fekete szemeteszsákokat dobálnak köré.⁵³

⁵³ Ha nem is tételezhetünk tudatos kapcsolatot a két mű között, ez a gesztus emlékeztet Mundruczó Kornél 2005-ben, a Cannes-i Filmfesztivál keretében bemutatott *Johanna* című operafilmjének zárlatára, ahol szintén (sárga) szemeteszsákok közé dobják a szexuális eszközként használt, majd feleslegessé vált, végül meggyilkolt címszereplőt.

Az előadás Zimmermann kívánalmainak megfelelően sötétségben, közeledő katonák lépéseinek zajára ér véget, amely a militarista diktatúrából következő kollektív erőszakba és örületbe torkollik: a katonák nőket erőszakolnak meg (a háttérben még a kávézó tulajdonosnője, Madame Roux is áldozatul esik), kötötűjével Charlotte beledöf Marieba, és a grófné megfojtja saját fiát. Kriegenburg fináléja mindennél jobban ráerősít a *Katonák* Zimmermann által artikulált végki-csengésére, amelynek értelmében – és a feloldozást hozó zárójelenet hiányában – apokaliptikus tragédiába torkollanak az események. A mű zimmermanni mondanivalójának feldolgozhatatlan fájdalmát és kilátástalanságát a rendezés egyetlen fékevesztett kiállításba tornyozza, amely nem csupán Marie szájából, hanem (a lelkész Eisenhardtot leszámítva) a teljes fellépőgárda szájából hangzik fel, hogy aztán a zenekarral együtt fokozatosan elhaljon.

Összefoglalás

Kriegenburg rendezésének első fele több teret enged a dráma komikus felhangjainak, viszont a militáns szílat továbbgondolja, és az opera cselekményét egy, néhány évtizeddel a mi korunk után játszódó, fiktív, katonai diktatúra által működtetett közegbe helyezi. Teszi mindezt annak érdekében, hogy Marie döbbenetes erejű tragédiáján keresztül, az elrettentés eszközével húzza alá a *Katonák* végső soron pacifista jellegét.

Míg Lenznél a darab egyik legitim olvasatát kínálja az Androméda-hasonlat – vagyis Marie alakjának ártatlan áldozatként való feltüntetése –, addig Zimmermannál ugyanez nem állja meg a helyét maradéktalanul. S bár Lenz sem rejtette véka alá a katonaság felelősségét a polgári erkölcs bukásában – még ha utalt is Marie döntéseinek súlyára –, Zimmermann a lány saját felelősségét (egyáltalán: az egyén felelősségét) is hangsúlyozta az operában. Egyúttal Lenz zárójeleneté-

nek kihagyásával kiküszöbölte a cselekmény tanulságaként levonható konklúziót, s az ebből következő nyitottságot Hermanis és Kriegenburg rendezései egyaránt kihangsúlyozták, elosztatva az Androméda-motívumra tett bárminemű utalás lehetőségét.

A *Katonák* színpadra állítása szempontjából nem lényegtelen, hogy a Marie határátlépése utáni visszafordíthatatlanságot egy kapcsolatait tudatosan építő lány pillanatnyi óvatlanságán és ebből fakadó bukásán, vagy egy ártatlan lány átejtésén és kihasználásán keresztül szemléli a néző. A dráma- és az operaváltozat közötti különbség felmutatásának tehát sarkalatos pontja az Androméda-motívum, s ennek nélkülözése vagy beemelése egy előadásba fontos lehet e kétféle értelmezés kibontakoztatásához.

Hermanis rendezése, amely számos térbeli metaforával húzta alá közösség és egyén, katonai és civil polgári lét, nő és férfi, feddhetetlen tisztesség és erkölcstelenség, „ártatlanság és valóság” viszonyát,⁵⁴ Zimmermann dramaturgiai döntését szem előtt tartva legalább annyira pellengérré állította Marie saját tetteinek súlyát, mint amennyire a társadalom szerveződésében fennálló ellentmondásosságot a katonaság intézményén keresztül. Azt a szigorú fegyelem és – a társadalom biztonságát fenyegető – léhaság között egyensúlyozó dichotómiát és feszültséget, amely a *Sturm und Drang* másik óriását, a drámaíró-katona Klingert is szétfeszítette. Sőt, azt az ellentmondásosságot is, amelyet az általa felvállalt katonai életforma és az intézményesült társadalom megvetése közt őrlődve Klinger képviselt a maga korában, igaz kevésbé a munkáival, mint inkább tulajdon életével, és amelyet műalkotásként más szemszögből a *Katonák* dráma- és operaváltozata, Lenz és Zimmermann kimagasló alkotásai teljesítenek be.

⁵⁴ KÉKESI KUN, „Arculat...”, 31.

Bibliográfia

- BOYDEN, Matthew. *Az opera kézikönyve*. Szerkesztette SZALAY Marianne és FAZEKAS Gergely. Fordította BARABÁS György et al. Budapest: Park Könyvkiadó, 2009.
- BRANDENBURG, Detlef. „In der Opernfalle: Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*”. <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/der-opernfalle/>. Hozzáférés: 2023.03.01.
- CSEHY Zoltán. *Experimentum mundi: (Poszt)-modern operakalauz, 1945–2014*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2015.
- EHRHARDT, Bettina. *Mönch und Dionysos: Der Komponist Bernd Alois Zimmermann*. WDR, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=_kAyH4dosBU. Hozzáférés: 2023.06.14.
- GRUHN, Wilfried. „Integrale Komposition: Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff”. *Archiv für Musikwissenschaft* 40, 4. sz. (1983): 287–302.
- HARB, Karl. „Nachtkritik: »Die Soldaten«: Eine Großtat der Festspiele”. <https://www.sn.at/salzburg/kultur/nachtkritik-die-soldaten-eine-grosstat-der-festspiele-5825122>. Hozzáférés: 2019.06.09.
- HILLER, Egbert. „»Trauer und Freude eines menschlichen Herzens:« Exemplarische Zimmermann-Interpretationen in Köln”. *Neue Zeitschrift für Musik (1991–)* 179, 4. sz. (2018): 60–61.
- KERÉNYI Károly. *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1977.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád. „Arculat nélküli váltás: A Salzburger Festspiele hat zenés színházi előadásáról”. *Critical Lapok* 16, 13. sz. (2012): 25–32.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold. *A katonák: A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei*. Fordította NEMÉNYI Róza. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
- NEMÉNYI Róza. „(A fordító bevezetője)”. In Jakob Michael Reinhold LENZ, *Megjegyzések a színházról: A katonák: A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei*, fordította NEMÉNYI Róza. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
- PACE, Ian. „*Die Soldaten* in London”. *Tempo*, 200. sz. (1997. április): 41–42.
- RIEMANN, Brockhaus. *Zenei lexikon*. Szerkesztette Carl DAHLHAUS és Hans Heinrich EGGBRECHT, 3. kötet. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
- SCHACK Béla. „A Sturm- és Drang-korszak drámaköltészete”. *Egyetemes Philologiai Közlöny* 10 (1886): 871–963.
- SZERB Antal. *A világirodalom története*. Budapest: Magvető Kiadó, 1941.
- SCHOEPS, Karl-Heins. „Zwei Lenz-Bearbeitungen”. *Monatshefte* 67, 4. sz. (1975): 437–451.
- WALDER-BIESANZ, Ilana. „*Die Soldaten* in Munich is uncomfortable, ugly, violent... and perfect”. <https://bachtrack.com/review-soldaten-hannigan-petrenko-munich-october-2014>. Hozzáférés: 2023.03.01.
- WILSON, Peter Niklas. „Klänge wie ein Marschengewehr: Free Jazz – Vom Skandalon zum historischen Stil”. *Neue Zeitschrift für Musik (1991–)* 161, 3. sz. (2000): 42–49.
- WOHLTHAT, Martina. „Marionetten im Einheitsschritt: Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* and der New York City Opera”. *Neue Zeitschrift für Musik (1991–)* 153, 2. sz. (1992): 34–35.
- ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Die Soldaten*. <http://www.teatroallascala.org/includes/doc/2014-2015/Die-Soldaten/libretto.pdf>. Hozzáférés: 2023.02.28.