

BIZET: CARMEN

Don José

Georges Bizet *Carmenje* a legveszélyesebb operák egyike, mivel abban a hétköznapi realizmusban fogant, amely keletkezése idején botrányosan forradalminak számított - és ma újra az. Ugyanis nem tudunk mit kezdeni a realizmussal. Főleg az operában nem, és főleg nálunk nem, ahol az operai manírok - az eltorzult arc, a kifordult szem és az ellenőrizetlenül széles gesztusok - rátelepedtek a játékra. A hozzánk is eljutott divatirányzatok a posztmodern címén kiélik magukat a scenikai halandzsában, az énekeszínész meg úgy maradt, amilyen száz évvel ezelőtt volt. Ideológia is kerül hozzá. Az opera önmagában irreális dolog, szokták mondani jópofa szakér-tők: hogy jön ahhoz bárki normális ember, hogy énekelve fejezze ki magát? A múltkor a rádióban azt fejtegette egy jelentős művész-ként kezelt zenész - a nevét nem tudom, kocsiban hallgattam, lemaradtam az elejéről és a végéről, a rádióriporterek pedig nem ismerik azt a szakmai minimumot, miszerint időn-ként illik bmondani, kivel beszélgetnek -, hogy csak az operát szereti, a színházat nem, mert az előbbi vonzóan bohém irrealitás, amelyen nagyokat lehet nevetni, az utóbbi viszont maga az unalmas valóság. Ennyit a színházi esztétikáról.

Az operán, persze, tényleg jókat lehet nevetni. Magam is remekül szórakoztam diákkoromban (az ötvenes évek végére esett) dal-színházunk nagy énekesin és nagy rendezéseiben, akkor szerettem meg a műfajt. „Mit mondasz, nem értem”, rebegte hírneves szopránunk az állatkerti színpadon, akkor

még kisgyerek voltam - a görög tenor Liontas Konstantinnak, és tényleg nem értette, mert a görög olaszul énekelt. Nem ez volt a görög legabszurdabb pillanat, amit átéltem.

Talán elment a józan eszünk, ha nem így gondolkodunk, és azt akarjuk, hogy Carmen erotikától izzó, őrzítő szépség legyen, mivel-hogy annak van megírva, és ha nem az, akkor nem működik az opera. Az erotikának ráadásul a hangban, a vokális kifejezésben kell tesztet öltenie. Csak jámbor lelkek gondolhatják, hogy elég az éneklés mellett némileg csípőt riszálni, kacér pillantásokat vetni, és kész a figura. Carmen a teljes személyiség mozgósításától lesz Carmen.

Es mi van Don Joséval? Valami torzulás lehet az agyamban, mert nekem a Carmen Don Joséról szól. Carmen szuverén egyéniség, a függetlenség elkötelezettje, aki nem ismer sem társadalmi, sem morális korlátokat, és inkább az életéről mond le, mint a szabad akaratáról; kitűnő zsánerfigura, de mivel mindent zsigerből és belső konfliktus nélkül él meg, abszolút problémamentes. Don José viszont született drámai alkat. Egy férfi, akinek váratlanul szem-be kell néznie belső egyensúlyának labilitásával. Egy szolid karrierre és szelíd házasságra hivatott kezdő katona, aki köré unalmas hét-köznapokat és nyugodt családi életet képzelünk sok gyerekekkel, s aki egy kontrollálhatatlan szenvedélytől hajtva kifordul önmagából. Don Joséban megmutatni a totálisan széthulló személyiséget, a konformistában a lázadót, a kötelességteljesítést és a fiú engedelmesség

aki társadalmi lecsúszottként elkeseredetten küzd belső démonaival, mígnem tehetetlenül megadja magát végzetének - ez azért énekeszínészi feladat.

Viszont meg kell hozzá tisztítani a dara-bot a maníroktól. A karmester Will Humburg és a rendező Szinetár Miklós azzal, hogy megtették, a munka felét már elvégezték. Amivel nem azt mondom, hogy fél munkát végeztek, mert továbbléptek: bizonyos ironikus távolságot teremtettek a mű és a jelen között, paradox módon azáltal, hogy közelebb hozták mai, szkeptikusabb gondolkodásunkhoz. Ami Humburgot illeti, zenekara (vagyis a mi zenekarunk) frissen, áttetszően, fölösleges színezés nélkül játszik, svungot vesz az elején, és élénk, de hajszolatlan tempóban jut a végkifejletig. (Használ a zenedrámának, hogy csak egy szünet van.) A teljes hangzás rendkívül, mondhatnám, szokatlanul összefogott, a kórus is együtt van (együtt volt a premieren), valahogy nincs körülményeskedés, az egész föltűnően felnőtt módon szól. (Szándékosan fogalmazom civilen, nem érzvén hivatást a zenei nüanszok megítélésére.)

Szinetár már a legelején összefoglalja a szüzsét. Az előjáték színes forgatagot idéző első részében a városi őgyelgők között behozza a színpadra azt a turistacsoportot, amely majd végigjárja a darab összes helyszínét, mintha csak befizetett programként, afféle betyárszöketetési folklórműsorként tekintené meg a drámai cselekményt; a második zenei *summaryben* autután gyerekek szerelmi háromszögének pantomimjaként lejá-



Wendler Attila (Don José) és Ulbrich Andrea (Carmen) (Felvégi Andrea felvétele)

szól a Carmen történetét, azzal a különbséggel, hogy a fölösleges harmadikat késével maga a tini Carmen tartja sakkban. Ez a kettős plán Szinetár rendezésének alapja: a drámai páros mögött háttérként mindvégig ott van a feltartott esernyőjével emblematikusan vonuló idegenvezető, maga mögött az illetéktelen „kukkolók” csapatával.

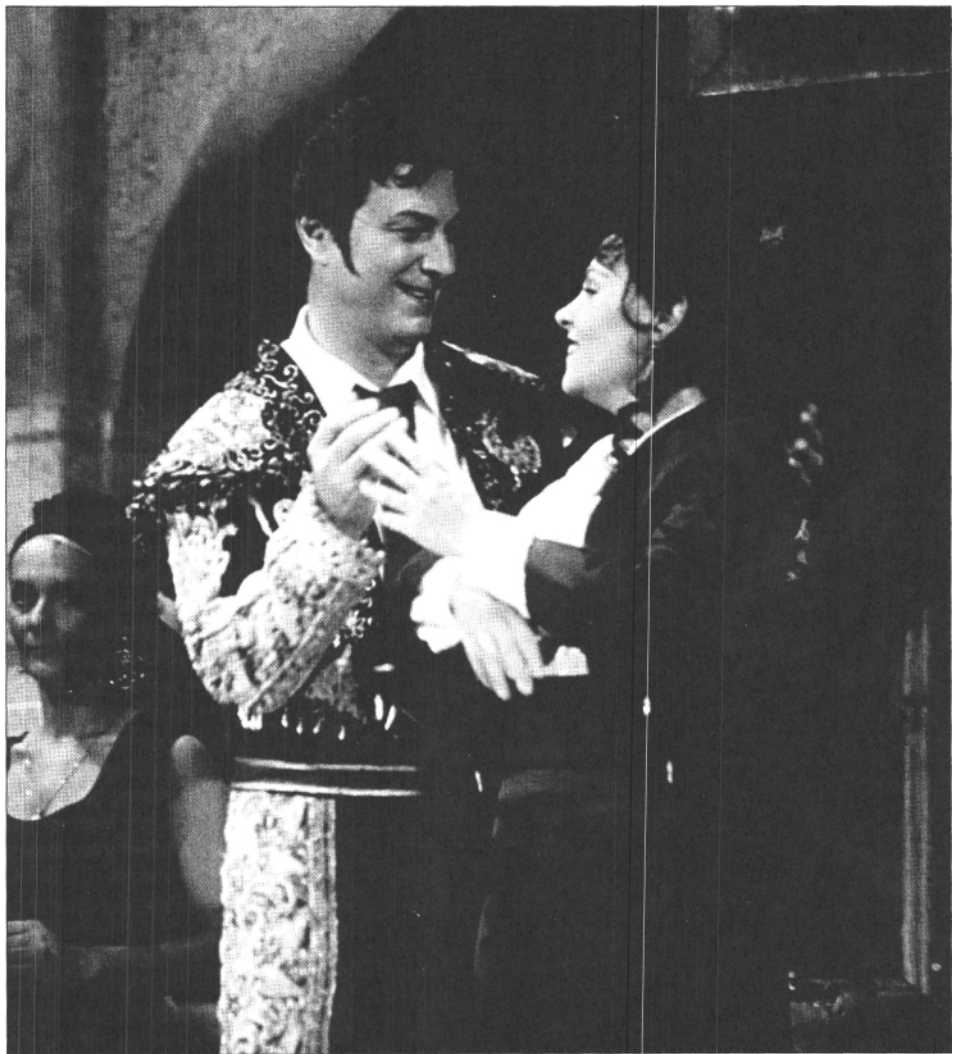
Természetesen az utóbbi a látványosabb, hogy úgy mondjam: a hát-tér van az előtérben. Szinetár - ezt már *Borisz Godunov*-rendezésében is megfigyelhettük - ügyel a részletekre, szereti belecsempészni a nagy tablókba azokat az életszerű apróságokat, amelyeket a „táblaképfestők” nem szívesen vesznek észre. A *Boriszban* a cári koronázásra összecsődített nép várakozás közben rögtönzött Ecseripiacot állít föl, csencsel, amivel tud. A *Carmen* Lillas Pastiajelenetében az idegenvezető csönd-ben mutyizik a kocsmárossal a behozott turistáktól várható bevételen, ez nyilván rendszeres üzleteik egyike,

aki volt már társasutazáson, tudhatja, miről van szó. Profanizálás? Vicce-

lődés? Mellékes körülmények föltornázása a nagy dráma magasába? Éppen hogy helyénvaló a *Carmen*-ban, amely a maga idejében is hétköznapiságával bosszantotta a megrögzött operistákat. A csempészkvintettben drogot adagolnak kis csomagokba, és elrejtik egy nagyocska játékmaciban; persze hogy ez csak jópofaság, de nem jobb, mint amikor az öök éneklés közben föl-le rohangálnak a rivalda mentén, a szaggatott pianóknál csoportképhez összehajolva (a férfiak esetleg föltérdelnek az asztalra), a széles dallamok-nál szétrebbenve? Az operajátszás egyik szörnyűségét, az általános „nyüzsit” legalább azzal ki lehet cselezni, hogy az árusok kórusában mindenki fölnyújtja a maga megnevezett áruját, a programot, a legyezőt, a boros-palackot és a vizeshordót.

Szinetár a harmadik felvonásban jelzi a legmerészebben ironikus távolságát a *Carmen* turistafolkloriként értelmezett spanyolságától, amikor a csempészcsempész-jelenetet show-műsornak rendezi meg. A csempészek nem a hegyek között vonulnak, el sem hagyják a várost, hanem kultúrprogram (Sevilla Smuggler Party) keretében adják elő a csempészéletéről szóló zenés-táncos összeállítást. A színes reflektorokkal, működdel adjusztált műsorhoz tüzeket gyűjtanak a környező házak erkélyén, a turisták pedig emelvénnyről fényképeznek, mint egykor Nyugat-Berlinből a falon túlra. Az emelvény egyébként multifunkcionális, mindig betolják, amikor kell, hol katonai őrhely, hol kocsmai szeparé, a negyedik felvonásban váratlanul a torero öltözője, amelynek elhúzott függőnye mögött az arénába vonulás csúcspontján a leleplezett Escamillo ül megszeppenve, Carmennal az ölében. (Persze, ez is lehet a show része, ahogy Escamillo megjelenése a csempész-partyn szintén azzá válik. Ha ezen fennakadunk, gondolkodjunk el a realista eredetinek ama mozzanatán, mikor a marcona hegyek között hajnali órán egyedül sétálgató granadai győztes maga közvetíti a csempészeknek szóló meg-hívást a sevillai viadalra. Ehhez képest a praktikus verizmus diadala, amikor Szinetár-nál az előzetesben lévő Carmen a kocsmareklámröplapját osztogatja.)

Tartok tőle, hogy a koncepciót részben a körülmények motiválták, tudniillik valahogy meg kellett úszni a négy felvonást díszletváltozás nélkül, minek következtében ugyanaz a köríves építmény az első felvonásban dohánnyágyár, a másodikban kocsmafal, a harmadikban lakótömb, a negyedikben aréna. A Sierra Nevadát sehogyan sem lehetett volna ráhúzni erre a kaptafára, így jöhetett a szinetári bravúr. Minden elismerésem a szellemi teljesítményé, ami mégsem gátolhat meg abban, hogy snassznak nevezem az Operaház szűk színpadára bezsúfolt látványt. A mozdíthatatlan, iskolásan tagolt kvázi-realista épületegyüttes (Csikós Attila) nem játéktér, csak díszlet, de annak is unalmas, és még csak rá sem fér, aminek rá kellene férnie. Az első felvonásban vagy a gyereksapat masírozik, vagy az őr csapat, közösen már sokan vannak, a gyerekeknek így is végtelenül hosszan kell helyben lökdösődniük, hogy ki-terjen az idő. A dohánnyári lányok lassú be-szivárgására, majd hirtelen betoppánására nincs tér, de ezt a rendező legalább megoldja a gyári függönyök elhúzásával. A második felvonás fináléjának szabadság-eufóriájára



Anatolij Fokanov (Escamillo) és Ulbrich Andrea (Szkárossy Zsuzsa felvétele)

felszalad a horizont, és ott maradnak az égre rajzolódva a csiricsaré girlandos lampionok; nem tudni, hogy ez monumentális giccs-e vagy színházias ironia. (Szinetárnak az a ravasz törekvése, hogy egyszerre akar újdonsággal provokálni és megnyugtatóan hagyományos lenni, gyakran zavarba ejti a nézőt.) A negyedik felvonás parádéjára végeképp nincs hely, a diadalmas bevonulózásra meg kell elégednünk néhány magányos pikadonnal és a torreadorkukkolóval.

Mindez sokadszorra veti föl azt a kérdést, hogy az átépítéskor aranyfüsttel bőven bevont Ház rendelkezik-e azzal a *minimális* modern színpadtechnikával, amely könnyedé, varázslatossá és látványossá teheti az operai szcenikát; s ha rendelkezik, akkor mégis mi hiányzik ahhoz, hogy ennek tanújelt kapjunk: a pénz vagy a tervezői tehetség.

Marad a klasszikus emberi aspektus, a jellemében-helyzetben gondolkodás, és az előadás ebben a legjobb. A négy főszereplőre szűkítve a tekintetet, Fokanov Anatolijnak (annyira megmagyarosodott, hogy neve sorrendjét is hozzánk alkalmazta) Escamillo jó szerepe lesz, mert pózolni lehet benne, s Fokanov leghétköznapibb gesztusában is van valami póz. Az erős és tömör hang, mint rendesen, megteszi a magáét, más kérdés, hogy a durva forték mellől hol marad a lágyabb, hársonyosabb, behízelgő *mezza voce* - a *macho* mellől a *charmeur*. Frankó Tünde mint Micaela üde jelenség, Renate Schmitzler ielmezében. kalapkában. modern hátizsa

kocskával olyan, mint egy divatlap-diáklány, legföljebb nem tudni, mitől fél úgy a kiürült fötéren, közvetlenül a csempészfolklor után; a jeles hangmatéria meglepetésre (az én meglepetésemre) nem képes kinyílni, folyamatos zenei mondatokat alkotva szárnyalni. Ulbrich Andrea a címszerepben a lehetőségekhez képest több mint meggyőző. (Ideális Carmen nincs, még Francesco Rosi filmjében sem, nemhogy színpadon.) Ulbrich kiegyenlítően énekel, nem mélyít mesterségesen, és nem veszít koloritjából a magasságokban; egyedül a középhangforték nem robbannak, nem elég drámaiak. Keveset „játszik”, nem mozogja túl fölöslegesen a szerepet, de az éneklés dinamikája kifejező, és a kis gesztusok, szemvillanások, belülről induló csábítási trükkök a legfinomabb kisrealizmus megnyilvánulásai. Az utolsó felvonásban a legjobb, a nagy drámai kettősben egy végzetét ellenállás nélkül fogadó, menekülésre képtelen, büszke és szabad nő várja dermedt eltökéltséggel a készszúrást.

Ehhez partnerra van szüksége, és Wendler Attila nemcsak mindvégig kész az együttjátszásra, hanem Don Joséja az előadás igazi nagy élménye. Egyenletes, könnyed „fejlődéssel” jut el a szolgálatkés, konform tizedestől a leépült emberi roncsg. (Talán csak a csempészjelenetben túl felhőtlen: itt már lehetne magányosabb, érzékelnie kellene Carmen kötődésének lazulását, és szenvedhetne a tőle idegen „cigányélettől”. Persze, ha csak

filmnaturalizmus közvetlenségével mozog a realista zenés színpadon, skiccek sorozatát vázolja föl a szelíd szerelmesről, a szerető fiúról, a megperzselődött férfiről, a konfliktuskerülőről (ahogy Micaela elöl gyorsan az asztalfiókba rejti a Carmentől kapott rózsát), a fegyelmezett katonáról, a

függelenszítés-ódkodóról, a szemrehányó szerelmesről (kár, hogy nem tárcában préselve tartja a virágját, az illene hozzá), az önérzetes féltékenyről, és így tovább. Ez a mokány, vidéki fiatalember egyszerre fiús és férfias, inkább lírai alkat - hangminősége szerint is -, aki képes a drámai robbanásra. Egyetlen parancsoló gesztussal a székéhez teremt Carment, és habozás nélkül ront rá följebbvalójára. A tenor hang világos színezetű, de telt, és a drá-

mai magasságokban sem préselődik, vivőereje és fénye megmarad ott is, ahol elvisel-nénk a szenvedély táplálta torzulást: a harmadik felvonás letaglózó fenyegetésében. A fináléban egy *clochard* lép elénk, aki a lét peremére szorult. Lezüllött, elhanyagolt, elkárhozott „szenvedélybeteg”. Mindent elvesztett, és mindennel leszámolt, csak az utolsó lépés, a gyilkosság van hátra. Wandler Don Josėja, ez a derék, hétköznapiakra született átlagpolgár, aki egy véletlen - Carmen - nélkül sohasem találkozott volna a lényében sötéten lapuló „másikkal”, az ellenőrizhetetlen ösztönemberrel, tárgyilagosan, szinte józanul veszi elő a kését, hogy végezzen a pusztító ösztön felébresztőjével s ezáltal önmagával is.

Egy arénából kilépő turista gyorsan lefényképezi a drámai folklórt. Lesz otthon mit mesélni.

KOLTAI TAMÁS

Georges Bizet: Carmen
(Magyar Állami Operaház)

Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Renate Schmitzler. Koreográfus: Lőcsei Jenő. Karigazgató: Katona Anikó. A gyermekkar vezetői: Gupcsó Gyöngyvér, Szbellédi Valéria. Vezényel: Will Humburg. Rendező: Szinetár Miklós.

Szereplők: Wandler Attila, Fokanov Anatolij, Pataki Antal, Vághelyi Gábor, Egri Sándor, Ambrus Ákos, Ulbrich Andrea, Frankó Tünde, González Mónika, Gémes Katalin.

CARLO GOLDONI: MIRANDOLINA HOLNAP LIVORNO

Az 1753-ban íródott darab eredeti címe: *A fogadósné* - holott másról sincs szó benne, mint hogy a címszereplő még nem *-né*, hanem *-nő*, nagyon is nő, már-már XVIII. századi feminista, aki sem végrendeletileg reája testált osztályabéli kéréjének, sem a lecsúszott arisztokrata széptevőnek, sem a pazarló úrgazdag udvarlónak nem akarja odanyújtani a kezét, panziója egyetlen nőgyűlölő vendégét viszont az asszonyiség minden praktikáját latba vetve magába bolondítja. Mirandolina egyszerű (sokszor népinek nevezett) józan esze éppen elegendő lélekismeretet halmozott fel ahhoz, hogy ezt megtehesse, s ha egy-egy fifikus sakkhúzás nem válna be, még mindig ott van a magas sarkú papucscipőben a mezítelenség ígérétevel ringó fiatal test; sőt, elsősorban az van ott. Végül persze asszony lesz a lányból, s természetesen nem is mindegy, ki veszi el - azaz kihez megy hozzá -, noha Carlo Goldoni plebejus igazságszolgáltatásból és jellemkritikából ötvözött döntése, illetve a Radnóti Miklós Színházban látható előadás végkifejletének kevésbé optimista hangulata - igazodva az alapszövegnél rétegeztebb és groteszkebb szituációt kereső értelmezésekhez - nem egészen vág egybe.

A produkció magja egyetlen következetesen alkalmazott és kiaknázott rendezői fogás. Bizonyos pillanatokban - sok tucatsnyi esetben - fotográfiaszerűen megfagy, állóképpé merevül a mozgássor: a közömbösen visszahúzó vagy torzan *szobrozó* színészek között csak az éppen beszélő személy marad eleven, hogy a helyzettől függetlenül magát informáló, kommentáló, segélykérő szavakkal forduljon a **publikumhoz**, e néhány szóval a saját lelkébe is erőt töltögetve. Ez a pillanatfelvételes, kattintásos eljárás előnyösen megtördeli a maga korában újszerűnek számító, mára azonban szinte mechanikus linearitással működő polgári jellemvígjáték kissé szimpla realista sémáit, és - a stílusvilágot, az ízlést nem **horzsolva** - a



Széles Tamás (Első szolga) és Kulka János (Ripafratna lovag)