

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 teremti 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 sötétten 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)

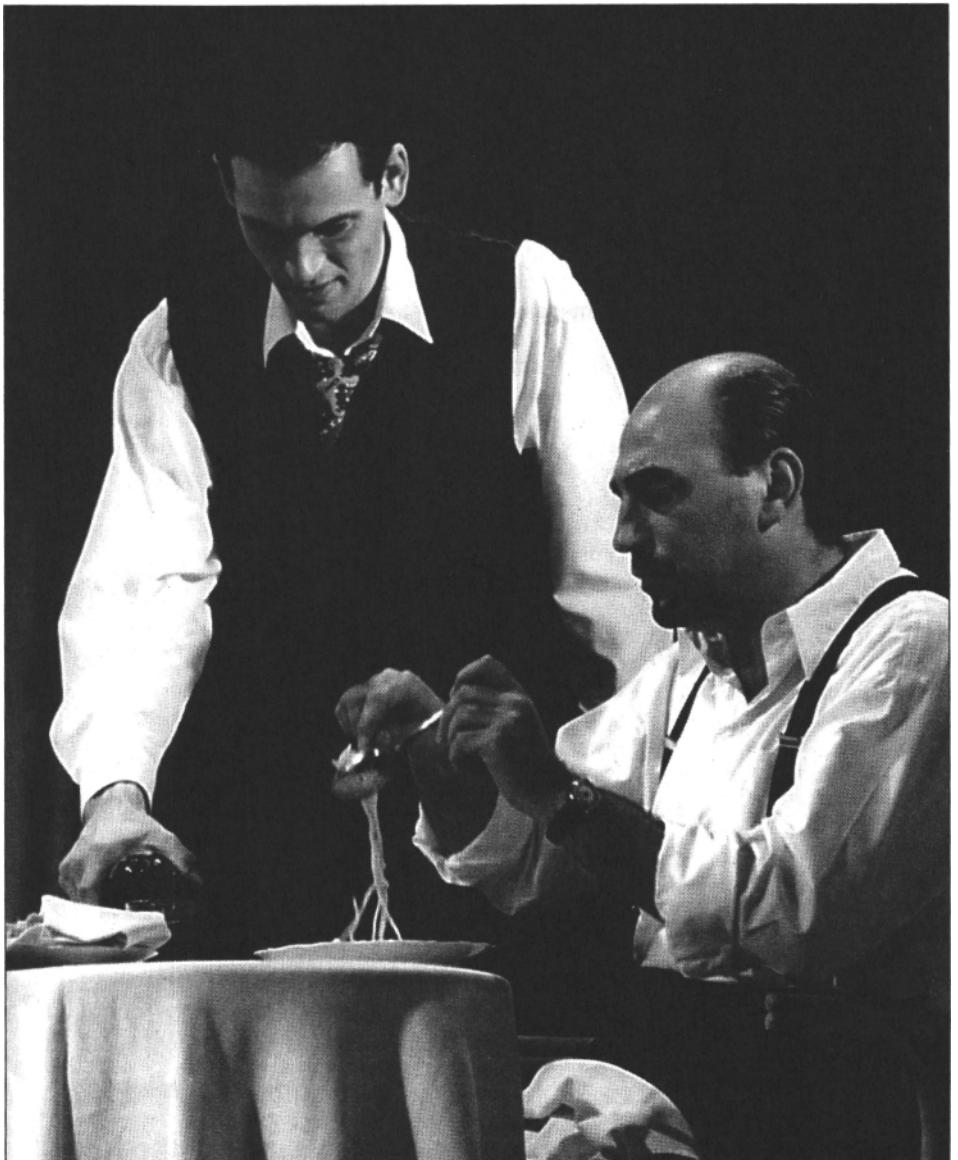
Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Renate Schmitzler. Koreográfus: Lőcsei Jenő. Karigazgató: Katona Anikó. A gyermekkar vezetői: Gupcsó Gyöngyvér, Szbellédi Valéria. Vezényel: Will Humburg. Rendező: Szinetár Miklós.

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 rétegezettség és groteszkebb szituációt kereső értelmezésekhez - nem egészen vág egybe.

A produkció magja egyetlen következetesen alkalmazott és kiaknázott rendezői fogás. Bizonyos pillanatokban - sok tucatnyi 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)

bumfordi bája és tömör közlései, a filmszerűen montírozó építkezés, a klipekben fogalmazó vizuális kultúra asszociativitása felé mozdítja a játékot. Mivel egyik-másik kiszólásra választ vár (és esetleg kap is) a szereplő, s mert *e félre* mondatok, felkiáltások közben cinkost keres a nézőben, a közönség közvetlenül megérintetten, a maga döntési szférájában éli át azt az eseményt, mely a szín-padon öt ember belügye. Mondhatni, magunk is beköltözünk a fogadóba, s hőseink - „szomszédaink” - példáján módunk van megtapasztalni, hogy a mégoly alaposan tervezett jövő sem feltétlenül engedelmeskedik szándékainknak, akaratunknak. Ha a nők esküdt sűrűbb hálóból kivergődni igyekvő Ripafratra



Gubás Gabi (Ortensia), Schell Judit (Mirandolina) és Szávai Viktória (Dejanira) (Koncz Zsuzsa felvételei)

lovag „Holnap Livorno!” jelszóval keresi a menekülés útját, nem biztos - bármennyit is-métegeti a varázsigét -, hogy elindul; hogy oda indul el; nem biztos a holnap; s legkevésbé az, hogy Livorno - vagy Velece, az Északi-sark, a Mars - megvédi egy pökhendi és korlátolt teória nevetséges megsemmisülésében rejlt veszélyektől. A Mirandolinában mindenkinek van holnapja és Livornója, valahol a ködképek és a tökéletes nemtörődőség végletei között. A komédiába a túlbecsült menedék-holnappal és könnyelmű holtapalansággal élő ember szánalmasan kacagtató volta is belefér: a boldogtalanságnak az a sóhajszzerű jelenléte, amely a napsárgára világított délszaki díszletek között végig ott lebeg Valló Péter előadásában. Talán az esőnek is azért kell megerednie, mert a műnek ez a tolmácsolása nem felhőtlen.

Valló nagy ponyvából képezte ki a játékteret: a kötelező mediterrán kellékek, a kötélen száradó ruhadarabok karéjában maga a helyszín is olyan, mint az élet nagy, alaposan átmosott vászna. Kontúros és valóhű, mégis lenge, instabil, elvonatkoztató ez a kulissza. Ha erre jár a jókedvű szél, nem fújja el Goldoni radikális társadalomkritikáját, ám inkább az individualitást szítja: azt, ami az egyes személyekben, s azt, ami köztük végbemeget. A fehér (sárgássá mattulva is) és a fekete (különféle fokozataival) tisztán megőrzi a színmű értékítéleteinek eredendő bipolaritását, az értékes és tartós, de nem cifrázott szövet jóleső átláthatóságát. Döry Virág jelmeztervező ebben a behatárolt színtartományban a formakultúrával, a szabások vonalvezetésével, a dísztelenség jellemző erejével él. Csak fekete és fehér? Forlipopoli gróf és Albafiorita gróf anakronisztikus díszegyenruhájához fejfedő is tartozik, s mindkettejük kalpagján úgy táncikál a fekete-fehér tollbokrétá, mintha a rajtuk kacagó Itália összes mezei virágát belekötötték volna. Amikor a két könnyű erkölcsű színésznő

ke, Ortensia és Dejanira a fogadóba téved, Döry Virág színes filmet fűzhet a rendező gépébe, s jöhetnek a más színekbe is szétáradó rózsaszínek és lilák tudatos túlkapásai, lévén rajtuk a jelmez: *jelmez*.

Leginkább éppen e két paradicsomdár mellélakokkal gyűlik meg a baja Vallónak. Egyébként biztos karmestere a kedves és kellemes (revelációt nem tartogató) produkciónak. Az aktualizálást az időtlenítéssel oldja meg, ötletes és következetes a tér bejátszatásában, jól ért ahhoz, hogy mozgalmassá tegye az önmagukban eléggé statikus és meglepetéseket alig rejtő epizódokat. A két - társulata elé szaladt - színésznő, akik eleinte próbaképp előkelő hölgyeknek adják ki magukat, csak „rátét” a darabon, valamelyest színezik és duzzasztják, viszont egyáltalán nem befolyásolják a karakterek kijátszatásában és viaskodásában megjelenő drámai cselekményt. Ez a két szexuális felkiáltójel mintha útban lenne a rendezőnek, aki valóban a jellemek legbensőbb lényegére figyelve, a testi kívánczóság indokolt mellőzésével írja a *Mirandolina* tanulságos összetett mondatát. Gubás Gabi (Ortensia) és Szávai Viktória (Dejanira) páros pipiskedését és viháncolását, a „legyen egy görbe napunk” infantilis és felelőtlen derűjét a színészi komolyság és technika dolgában nem érheti kifogás. Arról azonban Valló tehet, hogy kirínak az előadás tónusából. Rikítanak. Eloldódnak a tragikomikus alapszínektől. Albafiorita grófnak igazán nagy önuralomról kell tanúbizonyságot tennie - miután egy csoportszex-imitációjú ágyjelenetben kedvtelve viselte, hogy a két kisasszony a nadrágra szórt finom falatokat kéjesen föleszegetse, s ne csupán a térdéről -, mikor az igaz szerelem nevében határozott nemet mond e papnők felkínálkozására. A Mirandolina-Albafiorita-Forlipopoli háromszögbe Valló szemernyit sem vitte be-le a két férfi **őszinte érzelmeit: az előbbi csak a fitogtatott hőkezűségét. az**

riának hazudott kisstílusát bálványozza. Önmagukkal és egymással vannak elfoglalva. Mirandolina csak a virágos szavakban élő, misztifikált médium. Ha az önimádat mellől mindkettejüknél hiányzik a fogadósne iránti tényleges szerelem valaminő elhíhető jele, akkor Albafiorita - aki saját szavai szerint sem veti meg a szépnevet - nyugodtan belemehetne egy kis etyepetyébe a följajzott lányokkal. Az előadás logikáját és a szereplők viszonyrendszerét csorbítja, hogy a jelenet nem így fordul. A Radnóti Színház esté-jén Albafiorita nem Mirandolinát szereti, hanem Forlipopoli ellen(ében) szereti Mirandolinát. Ebből a figurális torzulásból, téveszméből vagy hazugságból nem következik, hogy a bájaikat közösen föltárni kész színésznőcskék előtt is önmegtartóztatóan vitézkedjék a gróf (a két rivális hódoló darab végi gyors ki-gyógyulása Mirandolinából nem csupán föl-sülésük, hanem érzelmi felszínességük, állhatatlanságuk: folyománya is).

Nem hibátlan a szolgálzerepek megoldása sem. A Második szolga (a grófnál) pocskék színpadi feladat. Vérbeli epizodisták erre szoktak kitalálni valami nagy ötletet. Ezt Ficzer Bélatól teljességgel hiába várjuk; de még a hiteles nesztelen jelenlet is. Széles Tamás (Első szolga, a lovagnál) a kamaszságból, a kotnyelességből, a Mirandolina iránti ácsingózásból kikeveri az elfogadható elegyet, bár helyette is inkább a tökfödője játszik. Valló e szolga esetében is kétséges művészséggel kompenzálja, hogy a főszereplő ötosben a primer szexusnak alig engedett teret az érdekek, megfontolások és hamiskodások árnyékában: a mellélakokról elképzelhetőnek véli, hogy az ájultan fekvő Mirandolinához nadrágját kigombolva közelítsen. (A játék zenei tagolását, ironikus beosztását, felvonáskezdetek és -végeinek hatásosságát egy gitáros segíti. Belőle is csak részben sikerül színészt faragni.)

belső köre, illetve a két főszereplő igazolja. Szombathy Gyula (Forlipopoli) ugyan még a harsányságának a visszafogásában is harsány, de alighanem fölösleges századszor is számon kérni rajta azt a karaktervezetést, amelynek elkötelezte magát. Ebben a zajosabb színjátszásban kétségtelenül otthonos, és időnként az esendőséget is megmutatja a gyarlóságban. Csankó Zoltán (Albafiorita) nem akarja azonnal bekasszírozni szavainak, gesztusainak hatás- és nevetés-ellenértékét, ezért olajozottabb, organikusabb a munkája, félelmetesebb és maibb a figurarajza. Schneider Zoltán m. v. (Fabrizio, a fogadó pincére) a legesélytelenebb kérő vehemens durcáskodásai közepette mindig rátalál a groteszk megoldásokra. Folyton egy hatalmas késsel mászkál, nyilván „mindenre készen”. Egyszer bős indulatában úgy vágja a hokedlibe a bököt, hogy aztán késhegyre szúrva viheti ki az ülökét. Az ilyen típusú elmozdulások láttatják a legelőnyösebb színben Valló *Mirandolina*-értelmezését, mely a megbélyegzéshez együttérzést is társít.

Kulka János - ezúttal Pirandello-szakállasan - megint szaporította egyel kétkelkező, maguknakvaló értelmiségi hőseinek a számát. Szaporította a számot, de nem ismételt. Részben a kimerevítéses technikának, a sok *félre* felkiáltásnak és sóhajnak is köszönhetően játékába beleépítette a burleszk eszközeit, s nagyon jó beosztással a tragikus bukás csavaria föl a figura lánoiát. Ha az

elhitett élethazugság fölbezdök, döbbenetesen egyedül marad az ember - derül ki Kulka Ripafratta-analíziséből: enni, olvasni, parancsolgatni is az önző magány stációiban tud. Valló hosszú, kitartott párjeleneteket formál ki Ripafratta és Mirandolina között. Percekig izzanak-dideregnek egymás szemlélő közelségében, vagy nagy messziről döntetlenség - az ő estükben -, hogy érzelmi hadászati manőverei miatt ők sem tudják, sem mi nem tudjuk, mennyire szerelmesek - ha egyáltalán szerelmesek - egymásba). Schell Judit tán még Kulkánál is többet tesz annak érdekében, hogy a komédia műfaja felé csússzon, s hogy az emocionális programból („vesszen a nőgyűlölő; az egyetlen, akinek van pofája nem belém szeretni!”) az önértelmezés, az önismeret bölcséleti programja legyen. A színészno olyan zárt, hűvös, önreflektív játékokra képes (és ezt szökecsége, küllemének hétköznapi eleganciája is erősíti), mintha egy Bergman rendezte svéd film próbafelvételéről jönne - álmódosításai, megijedései, a maga-ura asszony kemény döntései azonban hamisítatlanul Goldoni földijére vallanak. Valló jellegzetes sztereotípiák szertartásosságát is felhasználta az általában szertelenebbnek játszott *Mirandolina* egységes formanyelvéhez. Ebben a tágas egységben Schellé és Kulkáé a legtöbb eredeti nüansz.

A darab maovartírói közül egyiket sem

ánszky Nóra által készített szöveg (Goldoni egyik legválasztékosabb nyelvezetű művéről van szó!) nem újmódián durva; a nyersséget jobbára a *hülye, lüke, kretén, marha, vadbarom* szavak érzékeltetik. Bodor Johanna koreográfiája a pillanatmegállításkor, Melis László zenei aláfestése is a pontszerűségben érvényesül leginkább.

A *vadbarom szelídül* - ad hangot elégedettségének a címszereplő, midőn már félpuhára főzte a nőknek és a szerelemnek mindenáron ellenszeggülő Ripafrattát. A szelídülés azonban nem a szelídséghez vezet. A fináléban sem a megszegyenülten kerekét oldó lovag, sem a házasság jármát elfogadó Mirandolina nem szelíd - mert nincs az a filozófia, s antifilozófia se, amely az áhított vagy evülött szerelemben bármelv szívet

TARJÁN TAMÁS

Carlo Goldoni: *Mirandolina*
(*Radnóti Miklós Színház*)

Szöveg: Sediánszky Nóra és Valló Péter.

Játtéktér: Valló Péter. Jelmez: Dóry Virág.

Zene: Melis László. Mozgás: Bodor Johanna.

A rendező munkatársa: Balák Margit.

Rendező: Valló Péter.

Szereplők: Schell Judit, Kulka János,

Szombathy Gyula, Csankó Zoltán, Gubás Gabi,

Szávai Viktória, Schneider Zoltán m. v.,

Széles Tamás, Ficzer Béla.

BEAUMARCHAIS: FIGARO HÁZASSÁGA

„Bocs, bocs, a szerelem ilyen”

Majd' szétveti az élet Alföldi Róbert *Figaró*-ját a Tivoliban.

Majd' minden gesztus, szituáció, epizód nyers, fésületlen, cizellálatlan az előadásban (azazhogy bizonyos részletek nagyon is finoman kidolgozottak). Hangos, harsány és radikális ez a Beaumarchais-átirat, mintha minden szereplő a másik képébe akarná vágni a véleményét (meg is teszik, nem is egyszer), *protest-Figaro*, brechtizált songokkal, rapzenével, a mai tinédzserek infantilizmusával, zabolátlanságával, rohángászásaival. A színészek előreszaladnak a tapsrendben az első song, szinte az orrunkig, mintha csak a képpünkbe akarnák dörgölni, hogy „ne meresztgessétek a szemeket olyan romantikusan, inkább szálljatok magatokba, fontoljátok meg, amit láttok, hisz ti vagytok itt leleplezve”. Alföldi úgy aktualizálja a kétszázvalahány éves vígjátékot, hogy az alkalmassá válják a kor, a mai fiatalság s a brutalizált világ érzéseinek, indulatainak, gesztusainak, stílusának kritikai megjelenítésére.

Hiba ez? Merénylet? Klasszikus mű megcsonkítása? Kanonizált drámaszöveg megbecstelenítése?

Első pillantásra látszik, hogy az átszabott darab könnyedén simul Alföldi kezeihez,

olajozottan működnek a pompás komédiai szituációk, az újrírta drámai szerkezet sem csikorog, s a szereplők jellemén sem igen esett csorba. Figaro Alföldinél is agyafúrt vagány, akit vad szociális indulatok fűtenek, s aki időről időre leleplezi főnöke, a gróf álnok cselszövéseit, színlelését, nagystíliú stiklijeit. Almaviva és hitvese szépségszalont visznek (gróf and grófné beauty shop), Figaro fodrászkelléküzletet kap nászajándékba a szomszédban, hogy Suzanne, a menyasszonya, a gróf kiszemelt szeretője is a közelben maradhasson. Am ez a rendezői-dramaturgi beavatkozás csak külső máz, amolyan kötelező rituálé a kortársi sztorihoz, a lényeg a rengeteg pompás, harsány, látványos és nevetető meg elgondolkodtató geg, ötlet, amely mindvégig próbára teszi a néző rekeszizmait. Alföldi rendezése az érzékszerveinkre igyekszik hatni, de azokra folyamatosan és rendületlenül, a gegparádé majdnem végig lekötöti a figyelmet, érzéki élvezetet okoz, ám amilyen hatásos, olyan gyorsan el is illan.

Elvezd, és felejtsd el.

Vedd meg, és menj tovább.

Fogyassz, és mehetsz - körülbelül így szól az ironikus művészi ars poetica. Alföldi

telitűzdelte Beaumarchais-átiratát zenei betétekkel, Mozarttól Lagzi Lajcsiig, Rossinitól Geszti Péter rapdalaiig, s a zenék ütemét, ritmusát, lüktetését belekomponálta a szituációkba, a szereplők szövegeibe és mozgásába. Operai szöveket látunk az előadásban, zenei és színházi formák stílparódiáit, groteszkül kimerevített pózokat, ütemes-ritmusos mozgásokat, amelyek nem azt közvetítik, amit a színházi konvenció alapján megszokhattunk, hanem valami mást: azt, hogy a rendező és színészei ironikusan ellenpontozva hogyan valósítják meg őket. Cherubin beviharzik holdjáró cipőben, elrikkantja Suzanne nevét, hosszan kitartva a néma „e” előtti hangzókat, *Szűznnnnn*, visszhangozza, zenére beindulva ritmusos rángásba kezd, lány, asszony, lány, asszony, hadarja, egészen az eksztatikus csúcsig.

A produkció minden harsánysága és didaxia ellenére Alföldi *Figaro*-átirata nem áll másból, mint rengeteg apró, finom és érzéki nüanszból. A rendezői ötletzuhagot reménytelen vállalkozás lenne leírni, hiszen e látás- és formálásmód lényege éppen az, hogy nem a (színház)történetileg kielélt „nagy formákra” vagy domináns gondolatokra épít, hanem a pillanat érzékiségére, esetlegességére, fölszikkasztó s elillanó érzéki erejére.