

A. Gergely András

SZEGEDI SZIPOR... /OPERA FÉLÁRNYÉKBAN/

Nem sziporka – ha kicsiny színpadon ugyan, apró zenekarral, s egy tüsszentésnyi térben zajló-sodró események közt is –, hanem valódi szipor, röhögés és muris helyzetekben, kápráztató látványossággal és pikirt intimitással megkomponáltan, kiadós esti kalandként látogatható a szegedi Bábszínházban Giovanni Battista Pergolesi opera buffája, a *Livietta e Tracollo – opera félárnyékban*. A május közepe óta pergő előadások még mindig inspiráló nézősereget vonzanak, ami nem csupán az olasz barokk komponista zeneművének köszönhető. A Kövér Béla Bábszínház lelkesítően sikeres összefogása ez a Barboncás Egyesület, a Zenergia Egyesület és a vendégénekesek (*Dulics Tímea – Livietta*, és *Cseh Antal – Tracollo*) produkciójában, mégpedig a szemkápráztató szcenikai kivitel korántsem „félárnyékos” terében. A helyzet és a történések dramaturgiai szépsége, hogy maga az eredeti opusz két intermezzo volt csupán Elisabetta Farnese spanyol királynő (V. Fülöp felesége) születésnapja alkalmából (1734. okt. 25.) az *Adriano in Siria* című opera felvonásai között. Közjátékként fogant tehát, mely a nápolyi San Bartolomeo színházban éppúgy nem volt ritkaság, mint a Hamlet, a Lear király és más drámák jelenetei közé komponált vándortársulati „entre acte”..., de a szegedi kompozícióban az olasz barokk köznapian szólva is „posztmodern barokká” nemesedett. A kétszemélyes közjáték ugyanis önálló opuszban teljesedett ki, midőn a rendezés *Kiss Ágnes* révén, s a látványosságok *Simon Ágnes és Varga Gábor Farkas* jóvoltából, *Kiss Attila Etele* díszleteivel alkalmasossá tettek arra, hogy félestés produkcióba nemesedjenek.

Pergolesi (1710–1736), kinek *L'Olimpiade* című operáját egy évvel később, s a világhírét megalapozó *Stabat Mater*-ét éppen halála évében mutatták be, már talán három éve ismert volt *Aquitániai Vilmos*-ról (1731) és *Alessandro Severo*-ról (1732) komponált operái révén, ám a halálakor mindössze huszonhat éves szerző *La serva padrona* (1732) című darabjával alapozta meg egy teljességgel új karakterű komikus opera műfaját. Noha a francia enciklopédisták utóbb igen eltérő tónusban vélekedtek életművéről, a zene-történet hiteles ítései szerint az Ancona melletti (Jesi) faluból útra induló, majd a nápolyi konzervatóriumban tanulmányait végző kompozitort nem csupán fél tucat operája, további súlyos kórusművei

és miséi jellemzik, hanem hatása a színpadi énekes műfajokra, Lully zenéjére, s legmesszebbi hatásként Igor Sztravinszkij *Pulcinella* balettjének inspirálása is. Mindez csupán háttérkép, formális adalék ahhoz, hogy a szegedi bábozás jelenkori programjában magát a műfaji vállalkozást közelebből is értékén mérjük. Sem Lully királyi színpada, sem Farnese királynő barokkosan cizellált szcénája, sem a nápolyi színház szakrális miliője (*Musica napoletana per la festa della Vergine dei Sette dolori*) nem volt kéznél Szegeden, sem a velencei karnevál idején Goldoni komponálta szöveg (1741–1750) többféle stílusban és tónusban megjelenített verziói nem kerülhettek a színre. Ezek helyett azonban a sarlatános vagy cselédlány-csábítási történetekbe lényegített korábbi változatok esszenciái és a színpadi szórakoztatás napjainkhoz közelebbi asszociációi révén újdonság konstrukció kapott teret a szegedi bábszínpadon. Az eredetileg kétrészes intermezzo eseménymenete Tracollo naiv-nagyképű mesterkedéseire épül, ki álruhában (cseléd sorban lévő lengyel asszony, csilagjós) igyekszik rászédő fufang és haszonleső cselezés áldásaiban részeltetni a leleményes Liviettát, aki azonban a macsós-magabiztos arcátlanság erős ellenszerét, a ráhagyó és látszatra résztvevő ellencselvetést alkalmazza józanító gyógymódként. A sztori édesbús cselekményi üzenete kevéske lenne még a vígopera műfaji sajátosságainak tartományán belül is, a jelenetek a korántsem váratlan fordulattal, ifjú férfi és deli hölgy lehetséges örök frigyében kulminálnak, de az örök szerelemre esküvést megelőző tiltóli és huzivoni jópofa packázások egyetemes természetrajzára enged asszociálni. Az olasz vígopera és a commedia dell'arte fordulata Pergolesi idejében (sőt éppen az Ő révén) nemcsak Rossini-t előzte meg egy fél évszázaddal ezzel a „Rossini-s” darabbal, s nem csupán a mozarti Varázsfuvola spirituális népszórakoztatási eszköztárát vonultatta föl, de szinte konvencionálisan megidézett egy Bocaccio- vagy Chaucer-kori meseiséget, melyet azután megannyi színrevitelben egy sor szcenikai vagy oratorális variációval jelenítettek meg. A parasztlánynak öltözéstől a hercegnőig, a jótorkú csalótól a Papagénóra asszociálni engedő bájgúnárig tengernyi verzió vette körül a rövid história szerepfelfogásait, így azt hihetnénk, elég csupán végiglapozni a mű típusrajzait, hozzákeverni „prófétikus” áriáit, s máris kitetszik a

színpadi performansz lehetséges körvonala. Pedig Szegeden ennél jóval több történt!

Az előadás a színpadról megesett közvetlen „kiszólások” sorával vonja be a nézőt a sztori sűrített perceibe, ugyanakkor a köznapiságig közvetett poémokkal is él: *Kellemes fény- és árnytörést!* kíván már a tavaszi invitáló is, de szintúgy elhangzik a poén poénjaként aktualizált szentencia: „Pezsdül a vérem újra! Áldott jó kétszínűség! / Hiszen sztár lehet bárki, de az a név Pergolesi, / mindent túlél!”. A vérpezsdítő közjátékot a belé rejtett újabb közjátékok és közrehatások sorozata teszi teljesebb kompozícióvá: sztárok sztárolják Pergolesit, feldicsérik a láthatóan kárvallott kétszínűséget, operettes szituba csavarják a mízsmázos partnerkapcsolatot is, melyben már-már a motivációt sem érti az együgyű kíváncsi...: ha egyszer a mindenkori Férfi a mindenkori Nő keresi, mivégre itt a poétikus játszadozás, a dramaturgiai „puska” jelenlétét szimbolizáló megoldásként a szcenikai poénná szublimált nyílvessző, melyet hol igazság-ekvivalenciával, hol fegyverként, hol szimbolikus defloreációs dekorációként, máskor meg hintatechnikai eszközként alkalmaznak...? De hisz a belüllét és a kibeszélés színe-visszája olykor sokkal nyilvánvalóbb, mintsem kompozicionális elem lenne: színlelt alvások és „félre” sűgások, árnyjátéki kompozíciók és zenekari poérok erősítik meg a történet és a sugallt jelentés üzenetformáit, a barokkosan szíruprózszaszínes szövegeket és a barokkosan pajkos zenei mondandót, a képek és hangok cselvetési cseleiteit (például kiugrik a nézők közül a főhős, vagy épp a nézői reflexió szintjéről küld serkentést a rendező a szcena szereplőinek, vetített képek simulnak logikai foltonfoltra, akusztikus attrakciók segítik a díszlet- és jelmez-tár roppant finom, érzékeny dimenzióváltásait). Ha nézők vagyunk is, nemcsak rólunk, de egyenesen belőlünk szól a darab, nem szerepjátékos behelyettesülésként, hanem alkotó pillantás auktoraként megnyilvánuló résztvevői státusban.

Magáról az előadásról a sokadik alkalom után megfogalmazni, miről is szól s miként... – nem épp elegáns megoldás. (Megtette egyébiránt roppant tüzetesen Kérchy Vera színházi kritikájában, ahol a színházi és zenei-vizuális élmény lehangoló hatásáról ír, hangsúlyozva nemcsak az árnyjáték műfajának – „opera félárnyékban” – és a fennsleges opera-librettók szerelem/gyűlölet érzelmi dialektikájára utaló élménytáranak ügyes alkalmazását, hanem a vásári játék szerencsés „marketinglehetőségét” is, a szellemi nyitásra érzékenyek és a klasszikus operaközönség szemének egyaránt napfényes szcénát fölidézve). Ezt annyival egészíteném ki, hogy a

Pergolesi-história jelesként számon tartott előadásból kitetsző szcenikai konvenciók és utalások a szegedi helyszínen nem okvetlenül ezek örökségét viszik tovább, hanem inkább a képi és hangászati dimenziók sorozatnyi jó trükkjével azt az élménymenedzselést teljesítik ki, amely egészében kapcsol ki a mindennapok történe rendjéből azzal, hogy önreflexióra és távmosolyra fakaszt, egyúttal parodizálja a paródiát, színházasítja a teátrumot, kényelmesen lehupaszta a színházi térben, s elringat a másságban, amelyet utóbb megfogni-megfogalmazni sem tetszik könnyed kísérletnek. Ehhez a fény, a hang, a mozgás, a tánc, a ritmus, a térjáték és képzeleti kaland olyan szuverén kompozícióját alkotja meg rendezési szinten, hogy csak épp mindezek filmszerű és moziba vetített dimenziója hiányzik talán, vagy kultúraközvetítési tantárgyelmélet esetleg, de ezek nélkül vígan elvan az ember ebben a zsebszínházban. A „zseb”-jelleg amúgy a Barboncás Társulat más szcenikai attrakciójában szintúgy megjelenik: a kiinduló pont a gyógyító mese, a báberápija és a rajzra, verbális eszköztárra épülő ritualizáció, a legkülönbözőbb verbalításokkal, nyelv-közi kommunikációkkal tarkított projekció, a „*Betlehemes mese*” és a „*Varionett*” is, melyek a nézői szerepjátékok feloldásával vezetnek a szakaszos bevonódásba és kapcsolat-kultúrába ágyazott dekonstrukciókba. A *Livietta e Tracollo* plakátrövidségű ajánlásába is becsempészve a kérdést: „Biztos, hogy minden csak fekete és fehér, fény és árnytörés? Mérlegelünk-e egy kapcsolatban? Vagy csak belemegyünk? Lehet-e a tudattalan...” – avagy lehet-e a fénytörés és árnyjáték annyira tudatos, hogy már csak törés...?

Annyiban már biztosak lehetünk, hogy a társulat fénytörései és társadalmi tükrei az árnyak bevilágítására és a megismerések óhajlására készítenek. Ügyes és merész zenészekkel, helynek és alkalomnak megfelelő zenei eszköztárral ez a produkció immár nem kétfelvonásos közjáték Kiss Ágnes keze alatt, hanem a történelmi árnyékból a fényre emelkedett opera vidám mutatványa. S amennyire a bábozás műfaja még nem látszik elismerést követelőnek lenni a hazai színházi világban, e bábszínpadi válasz mégis oppozíciót fogalmaz meg a színi és helyegységben: mérlegelünk a tér és idő, művészet és élet tudattalanul is összemosódó, fénytörésekben mutatkozó természetéről annyi, mint jelen lenni, figyelni, belesodródni, nevetni és meghatódni, lesajnálni és megilletődni, kételkedni és gondolni, ritmusba ringatózni és élménybe takarózni. Ennek pedig a szegedi szíporokodás a művészek csábítása révén teljességgel megfelel.