lószínűleg annyira lekötötte a színpadi vízió kialakítása, hogy a kelleténél kevesebb energiája - rutinja? - maradt a mellékfigurák kiválasztására és instruálására. A drámai struktúra különösen Del Pietro Antal színpadi jelenlétének hiányát szenvedte meg: Zala Márk, aki alkatát tekintve sem alkalmas a tanácsos úr szerepére, éppen csak felmondja a szöveget. Egri Kati úriasszonya nem nagyon érzékelteti a kivetkőzött apáca lelki habitusát, de ettől eltekintve mértéktartó, hibátlan alakítás. Különösen Virág Teklának a férje iránt érzett büszke és féltő szeretete hiteles. A többi szerepekben felejthető, de az előadás egységét, jól eltalált hangvételét nem veszélyeztető kabinet-alakításokat láttunk.

Hiszem, hogy az új magyar drámáról folytatott, nem egyszer meddő vitákat az ilyenfajta színpadi hozzászólások viszik előbbre. Vonó Ignác kétszeres feltámadása valódi nyereség a józsefvárosi és a szolnoki közönségnek, az új magyar drámma felkarolását sürgető szakmai közvéleménynek, és talán hatékony inspiráció lesz a drámaíró Fejes Endre számára is. Aki a dramatizált epika sokszoros zsák-utcáját megkerülve, nem egyszer bizonyította be, hogy a dramaturgiai szabályokkal dacolva képes értékes és hatásos színpadi kompozíciókat, maradandó hősöket, szerepeket teremteni.

Fejes Endre: Vonó *Ignácnak (szolnoki Szigligeti* ***Színhá****z)*
Dramaturg: Magyar Fruzsina. *Díszlet, jelmez:* Antal Csaba. *Rendező:* Csizmadia Tibor.
Szereplők: Bán János, Bajcsay Mária, Zala Márk, Egri Kati, Philippovich Tamás, Angster László, Roczkó Zsuzsa, Árdeleán László, Varga Károly, Mucsi Zoltán, Váry Károly, Hullan Zsuzsa.

Fejes Endre: Vonó lgnác (N[6]pszínház)
Díszlet: Szlávik István m.v. *Jelmez: Ri*manóczy Yvonne. *Rendező:* Petrik József.
Szereplők: Madaras József m.v., Margittai Ági m.v., Velenczey István m.v., Ferenczy Krisztina, Táncsics Mária, Korompay Vali, Szokolay Ottó m.v., Dóczi János, Dimulász Miklós m.v., Siménfalvy Lajos, K. Nagy László, Balázsi Gyula m.v.

NÁNAY ISTVÁN

Dobozok, kazetták és lakótelepek

Stúdióbemutatók Szolnokon

A négy éve működő Szobaszínház következetes és átgondolt programmal s önálló művészi arculattal rendelkező stúdiószínház. Rendszeres bemutatói ugyanolyan fontosak a szolnoki Szigligeti Színház műsortervében, művészi tevékenységében, mint az anyaszínháziak. A Szobaszínház léte teszi lehetővé, hogy a színház különböző ízlésű, érdeklődési körű nézőrétegekhez differenciáltan szólhasson, a nagyközönségnek szánt produkciók mellett szűkebb nézőcsoportok speciális igényeit kielégítő darabokat is bemutat-hasson. A Szobaszínház csupán egy jó értelemben vett kamaraszínházi profil megvalósítását is szolgálhatná, de valójában sokkal több ennél: az ott folyó munka a szüntelen kísérletezés attitűd-jével párosul, s ez a kísérletező, újat kereső magatartás teszi a Szobaszínházat műhelymunkát végző stúdiószínházzá.

A kísérletezést természetesen tágan kell értelmezni. A művészek amennyi-ben új meg új kifejezési eszközöket keresnek és próbálnak ki, illetve a kapcsolatteremtés és a szereppel, a feladattal való azonosulás képességét elmélyültebbé, intenzívebbé igyekeznek tenni, valóban kísérleteznek. Ugyanakkor közönségükkel együtt más-más alkotó világával, különböző művészi stílussal ismerkednek meg, s magukat is, nézőiket is felkészítik a mindig megújuló színházi nyelv használatára, megértésére, befogadására - azaz beavatnak és nevelnek. Ám ez a műhely nem tudományos laboratórium, hanem mindenekelőtt színház, amely a valóságból táplálkozik, életünk jelenségeire reflektál, elgondolkodtat és szórakoztat, s olykor heves és ellentétes érzelmeket, indulatokat kelt, vitákat kavar, ahogy ez minden új - még a viszonylagosan új - születésekor történni szokott.

A Szobaszínház négy év alatt tíz bemutatót tartott. A műsor és az előadások ismeretében négy tendencia rajzolódik ki a Szobaszínház műhelymunkájában: olyan Magyarországon nem vagy alig játszott művek megismertetése, amelyek századunk második felének drámai és színházi változásait reprezentálják; a szí*nészi* játék megújítása, elmélyítése; a drámák megkívánta, ugyanakkor variábilis játéktér kialakítása és a formájában és tartalmában változatos néző-alkotó viszony megteremtése.

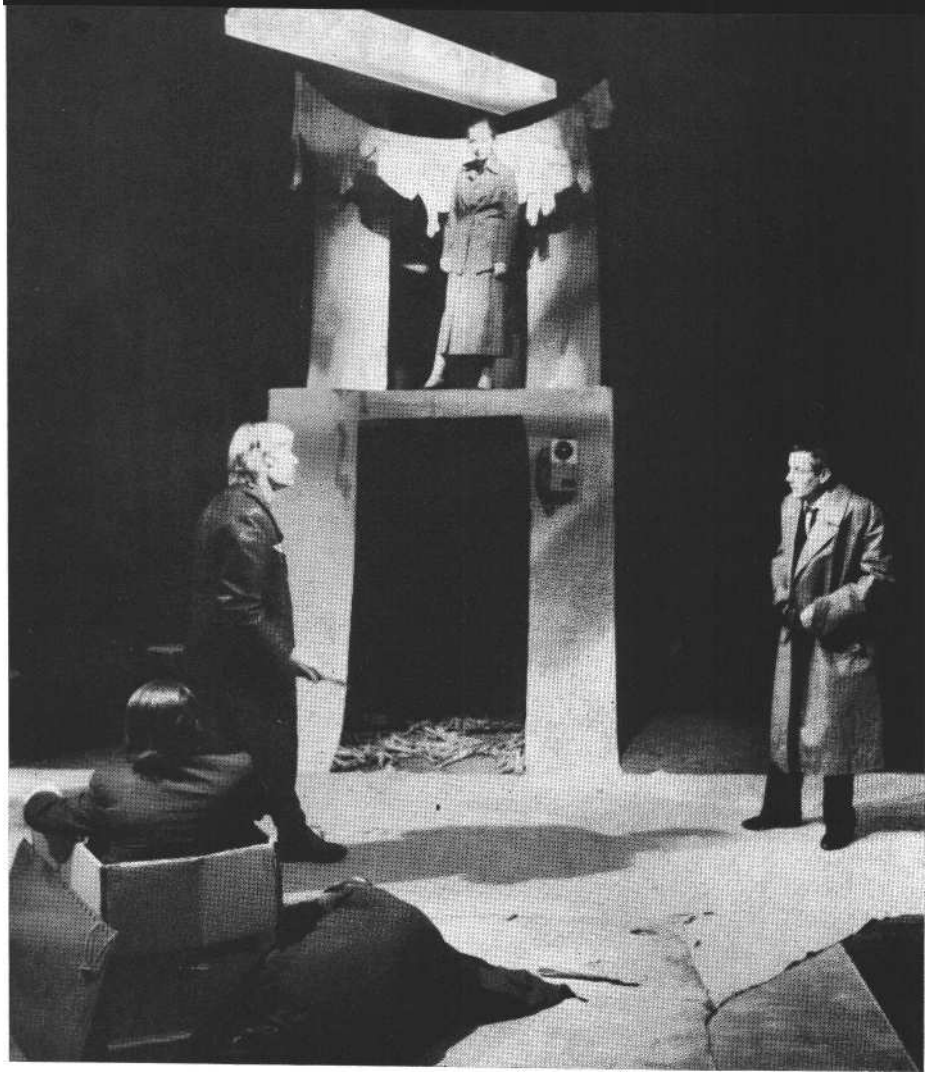
A legfontosabb, és minden más törekvést meghatározó, a színház műsorpolitikája. Olyan darabokat mutattak be, mint Beckett: *Végjátékát* (Paál István rendezésében), Reginald Rose: *Tizenkét dühös emberét* (Árkosi Árpád), Harold Pinter: *Születésnapját* (Paál István), Niccolo Manzari: *Pablito nővéreit* (Árkosi Árpád), Schwajda György *Csodáját* és Verebes István *(kenetét* (Szurdi Miklós), Arbuzov: *Én, te,* őjét (Árkosi Árpád), Albee: *Állatkerti történetét* és *Homokládáját* (Paál István), Carl Sternheim: A *kazettáját* (Csizmadia Tibor), Peter Hacks: *Amphitryonját* (Nagy Sándor Tamás) és Franz Xaver Kroetz: *Meierjét* (Árkosi Árpád). A Szobaszínház arculatát Paál István és Árkosi Árpád határozta meg.

Á darabok és a kis tér követelményei megszabják a színészi játék stílusát, a térkialakítás módját, illetve a játszók és a nézők kapcsolatát. A műsor alkalmat adott az expresszionista, az elidegenítésen alapuló, a különböző hangvételű groteszk, az abszurd, az újnaturalista stílus elsajátítására és megmutatására. Ugyanakkor a kis tér megkövetelte a gesztusok, a megszólalások természetességét, a figurák belső igazságának finoman visszafogott, mégis intenzív megjelenítését, s ehhez a pszichológiai realizmus felfokozott érzelmeket és indulatokat kifejező, de takarékos eszközökkel élő módszerei-nek kidolgozását. Á rendezők a hagyományos játéktér-nézőtér felosztás, a kör-színpad, a radikálisan felbontott tér változatait próbálhatták ki, s e terek nagy-részt megszabták a néző helyzetét, az előadásban vállalható és vállalandó szerepét is.

Á szolnoki Szobaszínház munkáját jól reprezentálják azok a bemutatók, amelyekre az öt tervezett közül már sor került, s amelyek stílusukban, megjelenési formájukban ugyan szélsőségesen különbözőek, mégis egységes szemléletet tükröznek.

Amphitryon

Igazi kísérleti munka eredménye a Peter Hacks színművéből készült bemutató. A résztvevő öt játékos a színész Nagy Sándor Tamás rendezői irányításával úgy dolgozhatott, hogy nem volt színházi be mutatási kötelezettségük (a produkció



Kőmíves Sándor, Zala Márk, Nagy Gábor, Takács Katalin és Jeney István a szolnoki Amphitryonban

eredetileg iskolaszínházi demonstrációnak készült). A tétnélküliség látszata könnyen vezethetett volna rutinmegoldásokhoz, a szerepcserés vígjáték sablonos megjelenítéséhez. Ám a közös munkában részt vevők a nehezebb utat választották, és Hacks darabját egyéni értelmezéssel, a körszínházzá alakított tér követelményeihez igazodó intenzív színészi játékkal interpretálták.

Az igényes munka szándékát jelzi, hogy *az* Amphitryon-változatok közül Hacksét választották, amely - ha játé-kosságban elmarad is mondjuk Mollereétől -, korunk dialektikus gondolkodás-módjából fakadó verbális szellemessége révén mindenekelőtt intellektuális élményt ígér. Nagy Sándor Tamás azonban nemcsak a darab intellektualizmusát bontotta ki, hanem vérbeli, játékos színházat is teremtett. A rendező határozottan végiggondolt és következetesen megvalósított koncepciója alapján az előadás olyan vígjáték lett, amelyet nem lehet önfeledt kacagással kívülről szemlélni, benne a derűs pillanatokat elgondolkodtatók, komorabbak-keserűbbek követik.

Az előadásban felerősödik a hacksi darab alapkérdése, korunk egyik lényeges gondja, az identitásprobléma. Ki vagyok, hol a helyem a világban, mi a feladatom a munkamegosztásban, mi a szerepem a társadalomban, a családban, kivel, mivel, milyen eszmékkel, gondolatokkal, ideálokkal azonosulhatok vagy kell azonosulnom - ezekre a kérdésekre újra meg újra keresnünk kell a válaszokat. Teljes nyitottságra, szüntelen önmegújításra van szükségünk, ha a körülmények gyors és gyakori változásaihoz alkalmazkodni akarunk, s egyszersmind e változások közepette is meg akarjuk őrizni egyéniségünket, identitásunkat.

A szolnoki Szobaszínház dramaturgiailag sűrített előadása úgy közelíti meg ezt a problémakört, hogy lefokozza, mai, emberi közegbe helyezi Jupitert és Mercutiust. Nem istenek bújnak Amphitryon és Sosias bőrébe, hogy így sikerüljön Alkméné közelébe kerülniük, hanem a ranglétra különböző fokán álló, szürke öltönyös hivatalnokok állnak szemben a napi harci robotból hazatérő, tetovált karú Amphitryonnal és a cseppet sem megbecsült értelmiségivel, Sosiasszal. Társadalmi szerepek, viselkedéstípusok ütköznek össze az előadásban, s ezeknek az összeütközéseknek a középpontjában áll Alkméné, az asszony. Az ő viselkedése különösen fontos az előadás értelmezése szempontjából.

Ez az asszony nem egy dicsőséges hadvezér dologtalan feleségeként él palotájában. Szegényes környezetében maga mossa és teregeti a fehérneműt. A szegényes környezetet, a játék kereszt alakú terét három kapu és a terem bejárata jelöli ki. Á három egyforma kapu az ókori görög városok monumentális bejáratai-nak hullámpapírból készült stilizációja. A középső vezet Amphitryon házába, efölött kiugró erkély is van, a másik kettő a hegytetőn álló épület kijárata. A kapuk alját - küszöbként, lábtörlőként - zöldség, krumpli borítja, mintha a kapuk vermek bejáratai volnának. Az ilyen körülmények között, magányosan élő Alkméné csodálkozva bár, de elfogadja Jupiter szerelmi szolgálatait, de tudja, nem isten a partnere. A férji kötelezettségei-nek is alig eleget tevő Amphitryonnal szemben részesíti előnyben a szeretői szerepre ajánlkozó Jupitert. Az erős, férfias kiállású Amphitryonnal szemben a göthös, vézna, szemüveges Jupitert. Nem asszonyi szeszélyből és női csalfaságból, hanem azért, mert a harcokkal, az elő-menetellel, a megélhetéssel törődő Amphitryonban hiába keresi azt, ami férjé-ben valamikor rabul ejtette. A körülmények következtében valami lényeges el-veszett Alkméné és Amphitryon életéből, Jupiter jó érzékkel a hiányt használja ki, s pótlék voltát is élvezi.

Ez a Jupiter természetesen nem adhat erkölcsi intelmet annak az Amphitryonnak, aki könnyű mentséget keres a történtekre, mondván, könnyű lenne tökéletesnek lenni, kiteljesíteni az emberben rejlő vágyakat és lehetőségeket, ha nem a földi élet szürke valóságában élnénk. A hivatalnok Jupiter örül, hogy a félre-értéseken alapuló helyzet tisztázódása után mentheti az irháját, és pozíciója adta isteni-hivatalnoki tudásából csak egy közhelyigazságra futja: „Megoldás nincs. Az van, ami lehet." S miután Jupiter s Mercutius sietve távozik, és Amphitryon tudomásul véve az adott helyzetet, házába lép, Alkméné hosszú ideig megsemmisülve, értetlenül áll a kapuban, majd be-letörődve-belekeseredve az élet realitásaiba, férje után megy. Nem történik semmi, minden megy a maga útján ugyanúgy, ahogy eddig. A színtér közepén csak a filozófiát bölcselkedéssé vizező, az élet bántalmai, Amphitryon ütlegei elől az álomba menekülő Sosias marad, aki mint egy kutya kucorodik egy papundekli doboz köré.

Az előadás csapatmunka eredménye, amelyet olyan színész-rendező vezetett, aki nemcsak a színészmesterség jó isme-

rője, hanem a társul választott közreműködőké is. Nagy Sándor Tamás úgy ismeri a színészeit, mint partnereit, éppen ezért egészen másként tudott instrukciót adni nekik, emberi-művészi lényük olyan, más rendező előtt rejtett energiáit tudta mozgósítani, hogy mindőjük - Takács Katalin, Jeney István, Zala Márk, Nagy Gábor és ifj. Kőmíves Sándor - alakításában új, eddig alig tapasztalt színészi megnyilvánulások fedezhetők fel. A természetes és stilizált elemeket vegyítő játékuk jól alkalmazkodott a kis térhez és a darab műfajához.

A **kazetta**

Csizmadia Tibor, a főiskoláról Szolnok-ra szerződő rendező bemutatkozó-elő-adása mindenekelőtt stílustanulmány. Ahogy az egy évvel ezelőtti főiskolai vizsgaelőadása is az volt. Mindkét produkció a német expresszionizmus jegyé-ben fogant, s bennük e színházi irányzat különböző megnyilatkozási formáit próbálta *úgy* rekonstruálni, hogy azok mai színházi tapasztalatainkat is magukba sűrítsék.

Az expresszionizmus mint egységes művészi stílus tulajdonképpen semmilyen művészeti ágban sem létezett. Szin-te annyi megjelenési formája volt, ahány szerző-alkotó a század tízes-húszas éveiben e tágan értelmezhető, gyűjtőfogalomként használatos stílusirányzatban dolgozott. Átmeneti stílus az expresszionizmus, és akcióra serkentő. A század első felében élő és dolgozó művészek nagy része pályája egy szakaszán kapcsolatba került az expresszionizmussal, de tovább is lépett, s a társadalmi körülmények., az egyéni beállítódások együttesen szabták meg, hogy milyen irányba, a forradalmi vagy dekadens művészet, a társadalombíráló groteszk vagy a művészeti anarchia felé-e.

Brecht drámaköltészete éppen úgy az expresszionizmusból nőtt ki, mint ahogy a század drámaírását is meghatározó groteszk látásmód egyik első megjelenése szintén az expresszionizmushoz köt-hető.

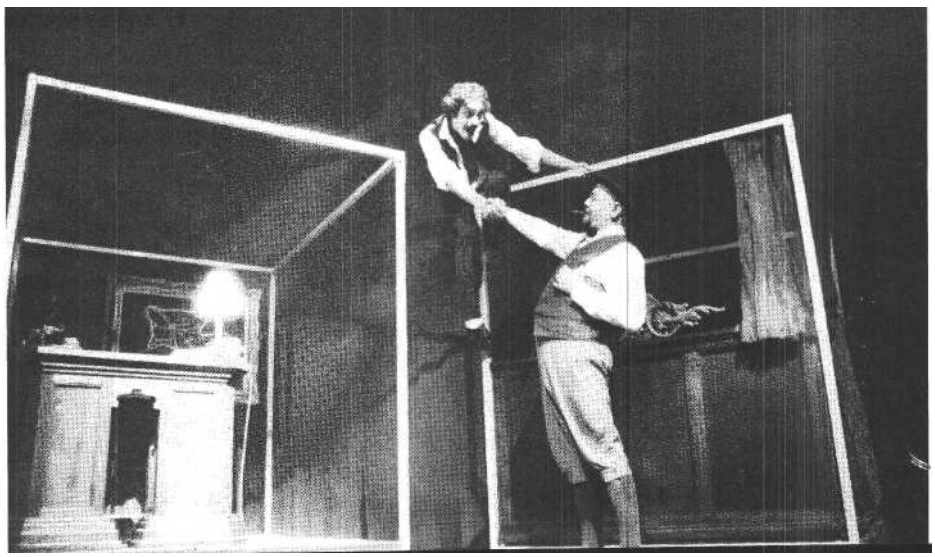
Csizmadia Tibor Brecht egyik korai - 1921 körül írt - darabját, *A városok sűrűjében* rendezte meg a főiskolán. A darab alcíme: *Két ember mérkőzése Chicago óriás városában.* A cselekmény Shlink, maláji fakereskedő és George Garga, a szavannákról a városba költöző szegény család fia közötti élethalál-küzdelmet mutatja be, amely küzdelemben a pénz, a civilizáció „áldásai", a gengsztermódszerek játszanak főszerepet, s amelyben az ember kifordul önmagából, s ténylegesen vagy „csak" erkölcsileg mindenkire a pusztulás vár.

Érzelmileg túlfűtött, zaklatott, erőszakos, sokkoló előadást rendezett Csizmadia, amelyben azonban minden figura sorsa, fejlődési íve szinte realista igénnyel volt megrajzolva. Olyan stílusban játszatta a színésznövendékeket, amellyel azok tanulmányaik során nem találkozhattak. Mégis az előadást egységes játékstílus jellemezte, s csak egy-két szereplőnél lehetett észrevenni idegenkedésüket a szokatlan stílussal szemben. A hallatlanul feszes, gyors tempójú, aprólékosan kidolgozott előadás túlnőtt a vizsgaelőadások keretein, nem csupán a rendező és a színészek mesterségbeli felkészültségéről adott számot, hanem egy konzekvens színpadi nyelv megteremtésével kísérletezett, lényegében véve sikerrel.

A német expresszionista drámairodalom egy másik reprezentánsa, Carl Sternheim szintén a pénz mindenhatóságáról, jellemtorzító hatásáról írt *A kazetta* című vígjátékában, amelyet a Szobaszínházban rendezett meg Csizmadia Tibor. Egy határozatlan, akarat nélküli tanár és egy nagyon is tudatosan cselekvő nagynéni között groteszk harc folyik „a" kazettáért s a benne lévő nagy mennyiségű értékpapírért. Elsbeth, a férfi második feleségének nagynénje zsarolja a család egyetlen férfi tagját, Heinrich Krullt az örökséggel, s amikor a tanár minden kérését teljesíti, megkapja a kazettát. Az asszony azonban megváltoztatja a végrendeletét, s a pénzét nem a családjára, hanem az egyházra hagyja. A végrendelet-korrekcióról mit sem tudó férfi viszont egy csapásra megváltozik, szeretetének szerelmének egyetlen tárgya a kazetta lesz. Az író ezt a groteszk helyzetet egy túlnyomórészt helyzetkomikumra épülő, korabeli vígjátékkeretben jeleníti meg. A rendező azonban nem a vígjátékot, hanem a keserű groteszket hangsúlyozza a darabban, azt, hogy a főszereplő, a kazetta nemcsak egy ember életét változtat-ja meg, hanem a család minden egyes tagjáét is. Nemcsak Krull ad inadekvát választ a környezet kihívásaira (ahogy Almási Miklós írja a *Hoppá, élünk!* című német expresszionista drámakötet utó-szavában), hanem a család többi tagja is, beleértve a benősülő fotográfust is. A szereplők között nincs semmiféle igaz s mély emberi kapcsolat, mindenki a maga kis kazettájában él, s mint a mókus a keréken, szalad délibábcélja felé. A lány férjet akar, a fényképész jobb megélhetést, a feleség rangjához illő életkörülményeket, s mindezt abból az örökségből, ami nincs. Az egyetlen józan és reális lény a szobalány, aki tudja, ő itt nem sokat veszíthet.

A Szobaszínház kis terében a rendező minden szereplőnek önálló térrészt képeztetett ki Kálmán László díszlettervezővel, s ezek a térrészek félkörben álló, fémvázzal jelzett nagy dobozok, kazetták. Az egyes kazetták egy-egy stilizált bútorral, kellékkel vagy jelzéssel jellemzik lakójukat. A nagynéni hatalmas, minden komforttal ellátott koporsóban él, a tanár íróasztala olyan, mintha széltében összezsugorították volna, a feleség kazettáját egy majd a teljes területet betöltő vörös ágy uralja, a gyereklány doboza üres, csak egy-két játék és egy napernyő

Varga Károly és Takács **Gyula Sternheim: A kazetta című darabjában**



mutatja be a felnőttes gyerek és az infantilis majdnem-felnőtt lét határán lévő Lydiát. A fényképésznek jól berendezett minilaboratóriuma van, a szobalány porcelán készlettel, edényekkel teli polcok között álldogál, onnan szemléli az eseményeket, miközben kenyeret szel, megkeni zsírral vagy húsneműt tesz rá, és jó étvággyal falatozik vagy nassolgat. Az emberi kazetták színpadi metaforája szellemes, a különböző dobozok stilizációs foka azonban különböző, s ez némi zavart okoz a látványban (a feleség és a fényképész tere csaknem reális, a kislányé szürreális és így tovább). A jelmezek - melyeket szintén Kálmán László tervezett - viszont kitűnőek, egyszerre jellemzik viselőiket, és illenek bele az elő-adás stilizációs rendszerébe.

A rendező, Brecht-előadásához hasonlóan, ezúttal is egységes, felfokozott, a túlzó eszközöktől sem idegenkedő játékstílust alakított ki. A szereplőket csak egy-egy fő vonással jellemzi, de ennek a kiemelt jellemvonásnak számtalan árnyalatát mutatja meg. Ez a szerepértelmezés nem engedi meg, hogy részletező megoldásokat keressen a színész, inkább a szerep kontúrjait kell nagyon határozottan megrajzolnia és minden eszközzel hangsúlyoznia. A rendező a színészmozgatásban hasznosítja az expresszionista színház egyik kedvelt eszközét, a bábok technikáját. Természetesen nem bábóknak tekinti a színészeket, de az állandó mozgás, a sztereotip és felnagyított mozdulatok, gesztusok, hangsúlyok ismétlődése, a felpörgetett tempó, a szaggatott ritmus, a pszichikai jellemzés és az érzelmek megmutatásának hiánya mint az előadás hatáselemei közvetlen rokonságot mutatnak a bábos ábrázolásmóddal.

Ez a stílustanulmány különösen nehéz feladatot ró a színészekre, akiknek általában nem adatott meg az elmúlt időszakban az, hogy valamely stílussal behatóan foglalkozzanak. Az előadás arról tanúskodik, hogy a színészek megbarátkoztak ezzel a színjátszással. Az előadás egyenetlenségei viszont arra utalnak, hogy egyesek jobban, mások csak kevésbé tudták megoldani feladatukat.

Hullán Zsuzsa és Varga Károly érzett rá legjobban az előadás stílusára. Ők a lány és a fényképész szerepében egyszerre játszották el magát a stílust és ehhez a stílushoz való viszonyukat. Varga Károly érett színészi eszközökkel, fölényes technikai biztonsággal formálta meg a fényképész szerepét, s ezzel - a rendezői elképzeléssel összhangban - a család tagjaival azonos súlyúvá tette a figuráját.

Egri Kati alakítása maradt meg leginkább a realista színjátszás keretei között, figurájában a hagyományos vígjátéki elemek és az előadás egészét meghatározó stílusjegyek keveredtek, de Fanny alakja végül is nem törte meg a produkció egységét.

Az előadás két meghatározó szerepét Győry Franciska és Takács Gyula játszotta. Takács tanáralakítása színészi pályafutásának meghatározó eseménye, s a nagy feladatnak körvonalaiban eleget is tesz. Fegyelmezetten, minden fölös-leges túlzást elkerülve adja meg Krull figurájának külső jellemzését. De gyakran, főleg a második részben adós marad a szerep belső lényegének érzékeltetésével. Mind ez ideig főleg rövid lélegzetű szerepek szabták meg a színészi energiagazdálkodását, s most, hogy egy egész előadás mozgatójának kéne lennie, nem tud maradéktalanul eleget tenni a hosszú távú feladatnak. Ezért alakítása egyenetlen, s ez kihat partnerei teljesítményére is. Mindenekelőtt Győry Franciskáéra. A színésznő elkerüli a szerepben rejlő túlzásokat, Elsbethje se nem pszichopata, se nem a pénz hatalmával visszaélő ördögi intrikus. Ez az asszony élvezi, hogy a többiek fölébe kerülhet, de megjelennek a szánni való emberi vonásai is. *Győry* Franciska nem pszichologizál, de nem is lesz bábszerű a figuraformálása. Igazából csak akkor bontakozhatna ki ez az alak is a maga teljes gazdagságában, ha Krull az adott karakteren belül árnyaltabb lenne. Az előadás befejezésé-nek megoldatlansága is összefügg Takács szerepformálásával. A fényképésszel való zárójelenetben kifullad a színész, nincsenek újabb művészi erőtartalékai, így ez a jelenet lapos, a többihez képest kevésbé hatásos.

Meier

Franz Xaver Kroetz műve nem teljesen ismeretlen a közönség előtt, hiszen kötetben olvasható *(Felső-Ausztria,* Európa, 198o), és játszotta a Nemzeti Színház a Játékszínben. (Az előadásról a SZÍNHÁZ 1981. márciusi számában jelent meg méltatás.)

Különös, kétarcú művek Kroetz darabjai: egy sajátos, szociológiailag jól körülhatárolható társadalmi réteg életét villantja fel az író, ám a látlelete olyan pontos és annyira a lényegi jellegzetességeket emeli ki, hogy a darabok problematikája, konfliktusai, szereplői általánosan ismertek, s némi belső hangsúlyeltolással a művek mindenütt érvényesek, ahol az ipari civilizáció, a társadalom szervezettsége, a munkamegosztás tagolódása, a társadalmi intézményrendszer működése megfelel az iparilag fej-lett vagy legalábbis a jó közepesen fej-lett országokénak. Így számunkra is ismerősek azok a viszonyok, amelyek között a nyugatnémet vagy osztrák kisember, munkás él, de nem azonosak. Nálunk is reális veszély a környezetszennyeződés, a társadalmi méretű emberi közöny, a munkahely elidegenülése, az emberi kapcsolatok elsivárosodása, de másként nyilvánul meg, mint tőlünk nyugatra vagy keletre.

Rendezőink különös érdeklődéssel fordultak és fordulnak Kroetz darabjaihoz, s ennek nyilvánvalóan az a legfőbb oka, hogy a drámákban megfogalmazott - szándékoltan némileg leegyszerűsítve és áttételek nélkül megmutatott - alaphelyzet ismerős. De ezeknek az alaphelyzetek-nek a magyar színpadon való megjelenítése - az eltérések miatt - igen nehéz. Nemcsak arra a csupán fordítástechnikai kérdésnek tűnő problémára kell utalni, hogy a különböző német dialektusban beszélő szereplők szövege szinte lefordíthatatlan, átültethetetlen magyarra, ha-nem arra a mélyebb különbségre is, ami az eltérő gazdasági, társadalmi, kulturális helyzetből, tradíciókból következik.

A Kroetz-darabok sikerének tehát az a kulcsa, mennyire sikerül a megírt konkrét helyzetből úgy kibontani az általános tartalmat, hogy abban az előadás helye és ideje által megszabott konkrét viszonyok és állapotok is megjelenjenek. Számunkra egy nyugatnémet munkáscsalád élete, válsága, széthullása akkor érdekes, ha az a magyar munkáscsaládok - s általában a család - életével, problémáival szembesíthető. A nyugatnémet Meier családot bemutató darab természetszerűleg nem szólhat a magyar Majoros családokról, de olyan viszonyítási alapot kínálhat, amelyhez képest élesebben rajzolódik ki és gondolható végig a Majoros családok élete is. Ez a viszonyítási alap olyan tükör, amely a fényt félig átereszti, így egyszerre látható saját arcunk tükörképe s az, ami az üveglap mögött van. A kettő szüntelen egymásra kopírozása, az azonosságok és különbségek egyidejű regisztrálása és ütközése adhat különös szellemi és művészi izgalmat az újnaturalizmusban fogant Kroetz-daraboknak nálunk.

A Meier rendezője, Árkosi Árpád pon-

Kovács Lajos és Bajcsay Mária Kroetz: Meier című darabjában (szolnoki Szobaszínház) (Szoboszlai Gábor felvételei)

tosan erre az ellentmondásosságra érzett rá, amikor az előadás terét és stílusát meghatározta. Úgy komponálta meg a teret, hogy az említett tükrözés inverz, színházi tükörjátéka szülessen meg. A terem közepére egy lakótelepi lakást építettek be, az előszoba-barkácskamra-konyha-háló-nappali-erkély sor a Szobaszínház terét kettéosztja, a lakás két oldalán, egymással szemben ül a közönség. A lakásnak nincsenek a közönség felé falai, tehát a nézők nemcsak a szoba közepén húzódó játékteret, az abban lezajló eseményeket látják, hanem a játéktéren túl a közönség másik felét is. Itt nem a tükör mögötti események és tükörbeli önmagunk képe szembesül egymással, hanem a játék valósága és mögötte a másik ember által felmutatott tükörképünk.

Árkosi tudatosan úgy alakította az előadás rétegeit, hogy azok egyidejűleg fejezzék ki a darab konkrét és általánosítható, valamint az áttételesen hozzánk szóló tartalmait. Ennek megfelelően a történet szintjén szigorúan ragaszkodott a Meier família életét bemutató eseménysorhoz, az előadás látványvilága általánosított, az akusztikai háttér viszont magyar. A lakás bármely ország típuslakása lehetne, a jeleneteket elválasztó zenei és hangmontázst pedig magyar könnyűzenei, újhullámos beat, illetve prózai rádiófelvételekből válogatták.

A rendező más módon is igyekezett kiemelni a darab hármas rétegezettségét. Mindenekelőtt részben újrafordíttatta a drámát. A fordító, Oravecz Imre a hamburgi dialektust a valóságban nem létező, modoros, városi rétegnyelvvel helyettesítette. Ezt a konstruált nyelvi világot Árkosi elvetette, s úgy alakíttatta át, hogy a szereplők szövege egy átlagos, mindenütt fellelhető, közepes műveltségű és egzisztenciájú réteg mindennapi nyelvét tükrözze. Ezen kívül néhány dramaturgiai változtatásra is sor került, így kimaradt a kabátvásárlási jelenet, illetve egy-két epizód felcserélődött. Ezek a változtatások egyértelműbbé, gördülékenyebbé és világosabbá tették a dráma kifejletét.

A darab előadásának legnagyobb kérdése a megfelelő játékstílus megválasztása. A Meier család élete úgy zajlik a néző előtt, mintha egy valódi család életét a szemközti ház ablakán át lesnénk ki. Rafináltan úgy szerkeszt a szerző, mintha nem is sűrítene, mintha hagyná, úgy folyjanak az események, ahogy azok az életben is szoktak. A jelenetek felépítése és snittelése azonban világosan mutatja, hogy itt mégis művészi absztrahálással van dolgunk. A darab színpadi megjelenítésekor az életszerűség és a stilizáltság arányának megtalálása az előadások alapproblémája, a színpadi ábrázolás mindig nagyobb fokú stilizálást igényel, mint amennyit ez a drámai megközelítés elvisel. Ezért a Kroetz-művek gyakran leegyszerűsödnek, s egyértelműen tragikus vagy komikus életképekké válnak.

A Szobaszínházban egészen más problémákkal kell szembenézniük az alkotóknak. Itt éppen az egyértelmű naturalista ábrázolás veszélyeit kell elhárítani. Azt, hogy az előttünk megjelenő családi életszelet csak egyedi, meglesett eseménysor legyen, amihez nekünk valójában nincs is közünk. A rendezés ezt a buk*tatót* egyrészt a már említett térkialakítással került el, másrészt azzal a különlegesen hiteles és intenzív színészi létezésmóddal, amellyel a három művész a Meier família tagjainak életébe a magáét ötvözte. Nem csupán arról van szó, hogy egy színész a maga élettapasztalataiból rakja össze egy figura életét, hanem arról, hogy testestül-lelkestül kitárulkozik, teljes emberi kiszolgáltatottságban adja önmagát egy szerephez. Minden testilelki szépsége és fogyatékossága része lesz a szerepnek, s mindez karnyújtásnyira a nézőtől, azaz nincs mód különböző színészi technikával kiigazítani a nehezebben megoldható részleteket, nem lehet hazudni, a színész mint ember ha-zugsága a figura hazug voltát jelentené, azaz az egész igazságát és hamisságát befolyásolná. A Szobaszínházban a szereplők életében bekövetkező komikus vagy tragikus fordulatokat roppant intenzíven éli át a néző, mivel ezek nem színpadi effektusként jelennek meg előtte, hanem hozzá hasonló, a számára is ismerős hétköznapi rutintevékenységet végző, ám tökéletesen kiszolgáltatott emberek egyéni drámájaként. Ettől a színészi létezésmódtól teremtődnek meg az előadás sűrített, a naturalizmuson túlmutató drámai pillanatai anélkül, hogy a produkció tragikus színezetet kapna.

A három színész, Bajcsay Mária, Kovács Lajos és Tóth József, tökéletesen teremti meg ezt a speciális és rendkívüli létezésformát. Természetesen élik a család mindennapjait, végzik megszokott tevékenységeiket, bámulják a tévét, az asszony főz, mosogat, ágyaz, a férj repülőmodelleket fabrikál, vedeli a sört, a fiú bújja a magazinokat és hallgatja a rádiót vagy a magnót. A feszültség azonban egyre nő, és anélkül, hogy látványos drámai összeütközés következne be, széthullik a család. S közben Kovács Lajos egy széken állva arról ábrándozik, hogy vele, a sikeres pilótával és repülőtervezővel interjút készít a televízió, s híres ember lesz, vagy bemutatja, hogyan deformálódik a keze, amikor az autógyári lét-számcsökkentés miatt megnő a normája, s egy embernek annyi csavart kell be-hajtania, hogy még a keze is csavarhúzó formájúvá válik, vagy mániákusan számolgatja, hol csaphatták be a vendéglő-ben. S amikor felesége elköltözik otthonról, Kovács Meierje összeomlik, nem találja a helyét. Még tartja magát, amikor albérletében meglátogatja az asszonyt vagy hazahívja a fiát, de lassan ez a tartás is lefoszlik róla. Roncs lesz, aki kuckója sarkába húzódva, zokogva „reiszol".

Bajcsay Mária kezdetben főleg az asszony családösszetartó, „villámhárító" szerepét hangsúlyozza, a szürkeség, a fáradtság, a céltalanság számtalan árnyalatát mutatja meg, amikor a látszat nélküli, az örömtelen házi munkát végzi. Az olyan drámaiatlan drámai pillanat, amelyről szóltam, az ő alakításában érhető legtisztábban tetten. Ez az elköltözése előtti jelenet. Meier magából kivetkőzve kutatja végig a fiú levetett ruhadarabjait,

keresve az ellopott pénzt. Bajcsay eközben szinte szótlanul, mozdulatlanul áll, lebénul a megaláztatás ilyen brutális megnyilvánulásától. Csak az események lejátszódása után, jókora késéssel jelenti be, hogy elmegy. Nincs nagyjelenet, veszekedés, ő döntött. Közben a lélekben erős asszony testben megtörik. A második részben az albérleti egyedüllét, a férje és fia látogatásai alatt egyre összébb megy, egyre védtelenebb lesz, s az előadás végén csak ül a fekhelyén, és maga elé meredve ringatózik.

Tóth József ízig-vérig mai, ismerős fiatalembert jelenít meg. Alig szól ez a fiú az előadás során, a dac, a tehetetlenség, a kitörni vágyás csak a szeméből, a tartásából sugárzik. Ő az, aki elsőnek hagyja el az otthont, s akiről hisszük, reméljük: megtalálja a helyét, hiszen szakmát tanul, a maga lábára áll. De a talajtalanok bizonytalansága veszi őt is körül. A színész szótlanul is érzékelteti, hogy ennek a fiúnak sem lesz jobb sorsa, mint az apjának. Az előadás végén ő is, mint szülei, önkábító pótcselekvésbe menekül.

A három embert semmi nem fűzi egymáshoz, a családi kötelékek meglazultak vagy soha nem is voltak elég erősek, az érzések kiürültek. Az egyre nyomasztóbb külső körülmények között egyedül nem képesek létezni, gyámoltalanul kapaszkodnának egymásba, de többé már nem tudnak együtt élni. S egyedül is oly reménytelen - mondja az előadás. Nem azért, hogy elrettentsen a valóságtól, hanem azért, hogy kritikus-önkritikus szembenézésre késztessen a valósággal.

Peter Hacks: Amphitryon (a szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Fordította: Tandori Dezső, *díszlet-jelmez:* Antal Csaba. *Rendezte:* Nagy Sándor Tamás.

Szereplők: Takács Katalin, Jeney István, Zala Márk, Nagy Gábor, ifj. Kőmíves Sándor.

Carl .Sternheim: A kazetta (a szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Fordította: Neményi Róza, *díszlet- és jelmeztervező:* Kálmán László, *zenei szerkesztő:* Nádor László, *dramaturg:* Magyar Fruzsina. *Rendezte:* Csizmadia Tibor.

Szereplők: Takács Gyula, Egri Kati, Hullán Zsuzsa, Győry Franciska, Varga Károly. Hanga Erika, Philippovich Tamás.

Franz Xaver Kroetz: Meier (a szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Fordította: Oravecz Imre, *díszlet jelmez.* Antal Csaba. *Rendezte:* Árkosi Árpád.

Szereplők: Bajcsay Mária, Kovács Lajos Tóth József.

BALASSA PETER

Emlékeztető oratórium az érzéki zsenialitásról

Mozart Don Giovannija - Ljubimov szerint

Az Erkel Színházban felújított mestermű előadása, a rendezés minden következetlensége és nagyvonalú képtelensége ellenére: kiváló. Mind zenei, mind színpadi értelemben. Hogy a magyar zenekritika derékhada a „hagyomány nevében (mely persze meghatározhatatlan és mindenre felhasználható) kikérte magának Ljubimov rendezését, az egyrészt operakritikánk zömének önarcképe, másrészt valami szakmán túli konzervatív sznobizmus, botrányszaglászás tömegnyomása, amivel az elfogulatlan bírálatnak, a józan tájékoztatásnak nincsen dolga. Igaz ugyan, hogy a „tömegnyomás" bizonyos értelemben jogosult: Ljubimov *exkluzív Don Giovannit* teremtett a színpadra, de a feladat az, hogy a kritika ismételten hangsúlyozza: lehetséges, szükséges és kívánatos egy fejlett szellemi, színházi, zenei életben olyan produkció is, amely nem populáris fogyasztásra való, sőt, mint ebben az esetben, az adott mű hagyományos közönségének sem; hanem arra való, hogy mintegy megelőlegező, előőrsszerű funkciót töltsön be, kevesekhez szólván - teremtse ama jövőbeli többeket. Van közönségkövető jó szín-ház (opera), és van közönségteremtő jó színház (opera). Egyiknek a létjogosultsága sem vonható kétségbe. Ljubimov rendezése az utóbbiba tartozik.

A maga nagyságrendjén belül azonban igazán *nagy* feszültséget, konfliktust hord magában ez a munka, amit letagadni nemcsak szükségtelen, hanem fölösleges is. Ez a következő: a rendezés a mű kierkegaard-i értelmezéséhez hűen az érzéki zsenialitás démoniáját állítja a középpontba, ám nem megjelenítve-eljátszva, hanem egy dramaturgiailag különben kifogástalan és nagyszabású utalásrendszerbe állítva. A preindividuális ösztöndémonia és a polgári individualitás közötti szakadék metafizikai - és megoldhatatlan - drámája: minden idők egyik legnagyobb színpadi konfliktusa és színháza *itt a Don Giovanni* című opera befogadás-, értelmezés- és reflexiótörténetére épülő, *hivatkozott,* előadásként jelenik meg. Ljubimov egy zseniális, többé-kevésbé következetes, nagyszabású kultúrtörténeti emlékeztetőt nyújt át a jól felkészült, tájékozott hallgatónak-nézőnek, annak, aki valamilyen fokon *Don* Giovanni-szakértőnek nevezhető, már jól ismeri a művet, továbbá annak kultúrtörténetét, recepcióját, illetve tudja előre, hogy mennyire jogosult e Mozart-darab keresztény drámaként történő interpretálása is, hiszen ezúttal éppen ezzel fog találkozni, helyenként pravoszláv dialektusban előadva. Mindez semmiképpen sem takar bírálatot vagy egyet nem értést, hiszen siettünk leszögezni: kiváló, végiggondolt és jogosult értelmezésnek, előadás-nak tartjuk. A rendezésnek az imént vázolt rendkívüli, belső feszültsége, küzdelme önmagával és a koncepció lehetőségeivel, *ezzel együtt* létezik; ha problematikus, akkor önnön dimenziójában és nagyságrendjében az. Az exkluzív, emlékeztető oratóriumot *a Don* Giovanniról, amely tehát nem *a Don Giovanni,* nagyszabásúan meggyőzőnek tartjuk, nagyjából megvalósítottnak, tehát autentikusnak, éppen ezért ez, és nem véletlenül ez a teremtő értelmezés világít rá ismét e mozarti világszínpad roppant belső feszültségeire, színházi szempontból olykor megoldhatatlannak tűnő belső drámájára. Mert a *Don Giovanni* Mozart oeuvre-jé-nek is a belső szakadása, törése, nem egy-szerűen egy drámai remekműve a többi között. Egy világkép legnagyobb, rejtélyesen és eleve megoldhatatlanul szakadékos küzdelme - önmagával. Ljubimovtól tanulva: emlékeztessünk hát *újra* röviden erre a belső küzdelemre, hogy a rendezői elgondoláshoz közelebb juthassunk.

Mozartnak ebben az operájában jelentkezik először az, hogy a mű egésze egy teljes metafizikai dimenzió jelenléte nél-kül nem megoldható, ezáltal viszont a drámai konfliktus, ami a tárgya, nem oldható meg többé a Mozart-operák régi, eredeti eszmei alapelvei szerint. A konfliktusokon keresztül kibontakozó, polgári individuum és a kibontakozást magát meg nem kérdőjelező világrend éppen a „régi , sőt az archaikus és az individuum előtti felől kérdőjeleződik meg, Giovanni démonikussága által és azáltal, hogy ez kizárólag egy másik princípium, az individuumon túli szellem (Komtur) által győzhető le. Shakespeare-ivé pedig természetesen Mozart zene-dramaturgiájától válik a szüzsé. A többi Don Juan-feldolgozásban eleve nem lehet földi ellenfele a főszereplőnek. Mo-