

tala, mit gondol ő, Darvas Iván erről a regényről, íróról, helyzetről.

Ha színháznak tekinteném Darvas produkcióját, hosszasan elemezhetném azokat a pillanatait, amelyeket színházi szempontból hibásnak gondolok: hogy olykor eljártssza az egyes szereplőket, majd a narráló részeknél is benne marad a szerepben; hogy olykor ő rendül vagy hatódik meg, holott ezeket a hatásokat, ha színjátékról, alakításról van szó, bennünk kellene kiváltania; hogy olykor didaktikusan kiemel egyes mondatokat, és így tovább. Csak-hogy ezek a hibák ezúttal nem hibák, hiszen nincs „jó” megoldás – hanem Darvas interpretációjának részei, velejárói, akár a tökéletes és karikázó német kiejtés.

Darvas Iván ezen az estén ugyanis nem Kertész *Sorstalansága*-nak főhősét, még kevésbé Kertészt magát személyesíti meg. Nem kölcsönöz semmiféle alakot semminek és senkinek, mert Darvas Iván itt Darvas Iván, a színész, a hiteles és koherens személyiség, a gondolkodó és véleményel bíró értelmiségi, a közszereplő, az ő művészi és emberi múltjával, az ő sorsával és annak környezeteivel, az ő élettörténetével. Darvas Iván az a valaki, aki megfelelő morális és szakmai – emberi – tőkével bír ahhoz, hogy hallgatóságra tartson számot az ő *Sorstalanság*-interpretációja. És ahhoz is, hogy valódi gesztus, igazi főhajtás, Darvas Iván és az ő színészi-szakmai múltja, számos eljátszott szerepe révén a keresztény, úri Magyarország főhajtása is lehessen nemcsak a közönség, hanem az ünnepektől Kertész Imre előtt is, ha ő olvassa föl ezt a szöveget.

És ha ekként tekintem – márpedig másként nem tudom, és nem akarom –, akkor Darvas hibátlanul elegáns szürke öltönye, sima nyakkendője, árnyékolt szemüvege, a szép férfiarc minden rezdülése, az oly ismerős hang olykori megbicsaklása mind a helyén van itt.

Érdekes: a Darvas Iván *Sorstalansága* szerintem egy sors meséje.

KERTÉSZ IMRE: SORSTALANSÁG (József Attila Színház, Gaál Erzsébet Stúdió)

AZ ELŐADÁST LÉTREHOZTÁK: Léner Péter, Morcsányi Géza, Horgas Péter, Éberwein Róbert, Szokolai Brigitta.

ELŐADJA: Darvas Iván.

TARJÁN TAMÁS

Olyan... huzatos

■ MARIUS VON MAYENBURG: A HIDEG GYERMEK ■

Ó, hová tűntetek, abszurd drámák örök reménytelenségét zubogó vécei, törékeny menedéket nyújtó budijai, vágyott klotzettjai?! Mára bealkonyult a negyven-ötven évvel ezelőtti WC-dramaturgiának, az értelmetlen létezését ontologizálni vagy transzcendálni képes – egyben az emberi életet metaforikusan és valóságosan is az anyagcsere tartományába alacsonyító – mellékhelyiségeknek, Genet és Mrożek, Örkény és Görgey 00-inak. Ám a fülke, ahova a király is gyalog jár, nem vesz el, csak átalakul. Az abszurd szimbolikusan átlényegített, gyakran esztétizált WC-iből a brutalitás és a pornográfia tetthelyei lettek, vagy – a tragikum és az erőszak befogadói helyett – a mindennapok bölcselgésre és ironizálásra alkalmas exterritóriumaivá váltak, ahol (a falfirkák tanúsága és, ne tagadjuk, a személyes tapasztalat szerint is) a világmegváltó gondolatok, a létösszegző élcek az altestre koncentrált fejekből kipattanhatnak.

A *hideg gyermek* című legújabb Marius von Mayenburg-darab díszletének tengelyében egy olyan klotyó látható, amelyet az illem nyilvános illemhelynek nevez. Csökevényes ajtaja folytán az ülő személyről a lába, cipője ad hírt, ha pedig valaki valamely okból feláll a csészére, szónoki hordón érezheti magát. Volker Thiele agresszív színdinamikájú lila, kék és sárga falak (térseggmensek) leporellójával nyújtotta meg jobbra-balra az így mintegy szárnyakat képző fehér centrumot. A „fekete komédia” összetett – tudatos szabályszerűtlenséggel, fikikus diszharmóniával komponált – műfajához méltóan különös és fontos dolgok történnek e helyütt (hol egy vendéglátóipari egység, hol egy kispolgári lakás két négyzetméterében) a nyolc szereplő mindegyikével. Az eredetileg női mosdó édenébe surran a „fütyidisznó”, hogy kukkolással és mutogatással szerezze meg jámbornak mondható örömeit (mivel ez a kaland viszonylag ritka, ceremoniális és [az exhibicionistának] ünnepi, Viola Gábor a hétvégi áhítatot bambulatként az arcára forrasztva jár-kelel a nem faroklóbáló jeleneteiben is. Egyszerre magas, markáns férfi, és – főleg hosszú haja, hullámzó mozgása mi-

att – angyali férfiparódia az ő Henningje, aki penisének mindig más benyomást keltő mérete miatt állandó kétségek közt él). Az egyiptológus diáknak aposztrofált, szülei ellen lázadó Léna itt hány okádék-„brossot” a ruhájára (Péterfy Borbála a figura ürességétől és boldogtalanságától félálomi elvontságú a szerepben, de megereszkedő pillái a behajigált konyakok ereje mellett mintha azt is elrebegnék: tanult valamit a fáraóktól a kábítószerekről). Apu – s ezzel át is illanunk a Krétakör előadását rendező Wulf Twiehaus pontos-könnyed naturalisztikussággal is görgetett színrevitelének szürrealisztikusabb regiszterébe – halála után saját elégetett testének a Távolságtól urnában hazaszállított hamvát (elmenekítve egy terített családi asztal pompás papírmásé sült malaca mellől) ebbe a vécekagylóba szórja (Terhes Sándor amolyan kalózok utóda maffiózónak látszik, de csak pénzt kuporgató s e vagyionka egyszemélyi birtoklásáról időnként jókat üvöltöző javakorabeli férfi; az ő feltételezhető gyászjelentésében lehet „a legjobb férj, apa és após” kitétel az általános gyűlölet szinonimája).

Nem szükséges az összes WC-viszonyulást leltárba szednünk, mivel a Millenáris Fogadójának sávszerűen hosszú terében – ahol a szinkron szervezésű eseményeket, a szimultán játékot úgy kell követnie a szemnek, mint egy pingpongmeccset – az egész fogyasztói társadalmat reprezentáló család tagjai a felcserélhetőség állapotában rokonulnak egymással. Kezdetleges jellemek, de inkább emberi jelek, jel-emberek. Szemiózisuk – s ezen ne csupán duókat, dialógusokat értsünk, hanem a teljes közösség körtáncának metanyelvét és nyelvét – öltözködésük, tárgyhasználatuk és beszédmódjuk homogenitásával képezi le a financialitásnak azt a (ma már egyre általánosabban európai) közegét, melyet a kulturális elsvárosodás tompít, az illúziók életnek, és a szeretetlenség béklyózik. Silvia Albarella úgy vitte fel a jelmezeket az alakokra, ahogyan a kisgyermek szokta fülecskés ruhákkal öltöztetni a kétdimenziós, kisollóval körbevágott papírbabákat. Mindenki erőnek

erejével *egyéni* akar lenni – ahogy a gallérját hajtja, a trikóját túri, az importcuccba préseli magát –, s mindenki csupán *tucat* lesz, az izléstelenségnek az ifjúsági lapokban és a női magazinokban már csettintve fogadott primitív szintjén, rémes nyakkendők, holdjáró sportcipők, bővli pizsamák abroncsában. A tárgyak valamelyes jóléte hazudnak, ám igénytelenségükkel tüntetnek (a „nagy napon” a borospoharak egyenest a kartondobozból bújnak elő, később ott is landolnak). A beszédkultúra a világvárosi tömegbeszéd legkülönfélébb fordulataival ékes, az anyai önsajnálát évszázados szólamaitól („már megint a mama”) a műveltséget és pallérozottságot fitogtató szónoklásán át (a szövetruha *tartós* szövetből készült szövetruha, a szereplők a maguk szintjén néha képesek úgy viccelni, ahogy valószínűleg egy-egy kedvenc televíziós műsorvezetőjüktől és komikusuktól hallották) a természetszerű mosdatlanságig (ahol mindegy, „bekúr” hangzik-e el, vagy „dughatunk”). A dramaturgként is tevékenykedő Veress Anna fordítása tényleg magyarítás, mert a német nyelvi kontextustól elmozdult az ismerősebb magyar nyelvi képlet irányába.

A szöveg ismétlődő elemei rávilágítanak, hogy – miért ne lenne közhelyes a sémaemberek sorsából kiforró tanulság? – a nemzedékek „egymás sarkára hágnak”, és nagy különbözőni akarásukban reprodukálják az elrontott apai-anyai életet. E ténynek a darabba erőszakolt, ám színpadilag kamatozó kifejeződése, hogy a címszereplő gyermek azért hideg, mert csak egy baba,

amelyet kézre, lábra, fejre, törzsre szét lehet szedni, „apja”, Werner mégis neki szenteli minden percét, és miatta perlekedik állandóan a hanyag „anyával”, Erikával. Amiként az abszurdból és az 1975 körül még újszerű neonaturalizmusból, úgy más dramaturgiákból is merít (vagy elemi dramaturgiai anyagokat újragondol és átcsoportosít) Marius von Mayenburg: a valóságos létezőként kezelt (vagy emlegetett), de nem létező gyermek motívuma is ebbe a sorba tartozik. A megnyerő színészi-rendezői összehangoltság jegyében Láng Annamária és Rába Roland alakításán is nyomot hagy az a furcsa, álmatag, méla, bábmész színezet, amit (tudálékoskodjunk) az Istentől és a transzcendenciától megfosztott kreatúra tanácstalan téblábolása eredményez. Rába a „csecsemő” hipertevékeny ellátásába ittasodik, Láng a gyermektelenség sokáig kikiabálni nem akart tudásába sötétül. Bánki Gergely (Johann) öntudatos hepciáskodásai – benne a kabarétréfára emlékeztető sok apró betétszám egyike, a jeggyűrű-poénsor – és Sárosdi Lilla (Tina) szemüveg és mosolyvicsor mögé rejtett, sunyi bakfislomhasága is jelzi, hogy Wulf Twiehaus a monokróm jellemkoloritban is képes lilával, sárgával, kézzel operálni.

Az előadás, ahogy a bal saroktól a jobb sarokig cikázik – ezerszer áthaladva a WC kijelölt képzeletbeli Egyenlítőn –, huzatos. Minden huzatos – verbális célzás is utal erre –: a hétköznapok fúvócsöve ide-oda fűjkassza magában ezeket a könnyűnek bizonyuló nehézségeket. A szimmetria- és egyensúlyelvű színpadon nagyon messze van egymástól a két szélső kijárat (kétséges is, hogy hova vezetnek), mégis zsigoremberek zsigorterében pereg le *A hideg gyermek*. Anyu szerepe vélhetően semmivel sem jobb az egyenletes írói erővel kiporciózott többinél, de Csákányi Eszter remeklése kitüremkedik a produkcióból. Mintha ő magnetizálná kiválóan összedolgozó társait. Belül marad a részint képregényesen, részint a médiumok szappanoperáira célozgatva interpretált, megtördelt („folytatásos”) tragikomédiai példázat formanyelvén, mégis – egyetlen effektus helyett impulzusok láncolatát adva – úgy rétegezi Anyu lényét, hogy azzal magát a darabot is rétegezi. Míg Aputól Henningig mindenkiből az indulat és a kétség szökik föl, Csákányi a *mater* névre rá nem szolgáló asszonyából a fájdalom és a letargia, majd – Apu turistaúton bekövetkezett, váratlan halála nyomán – a groteszk eufória. Ő az egyetlen, akinél a jelmezváltás figurális váltás is, a csendek kitartásában meg bátrabb és türelmesebb a többiekénél. Mindezzel nem kiválik az általa nemrég választott társulatból, hanem – mint egy metronóm – felkínál egy ritmust, melyet a játékos nemegyszer el is fogadnak.

Az itt-ott a jelenetekbe döntött tömegzenei moslékot Gryllus Samu megfelelően sűrűre keverte. A közönséggel – mint a család „kültagjaival” – való kapcsolatkeresés ügyetlenkedő és fölösleges, az ismétlések általában elszívják azt a színészi vehemenciát, amely a patron első eldördítésekor még megvolt.

A hideg gyermek előadásában a legvonzóbb a játékos jelleg (hiszen a címalak baba is játékos...), s hogy ez nem fedi el a fő tartalmak komolyságát – végül is azt, hogy a lila, sárga,

Terhes Sándor (Apu), Csákányi Eszter (Anyu) és Láng Annamária (Erika)





Terhes Sándor és Rába Roland
(Werner)

kék falak és vakajtók közé zárt idősödő, középidős s majd fiatalból idősebbé váló embernek a szabadságkeresésben és -kergetésben a legkecsegtetőbb útjai, szinte expedíciói a klozettajtó felől nyílnak meg, azon a tájon, ahol a porcelánkagyló Óperenciás-tengere arra vár, ami behullik.

**MARIUS VON MAYENBURG:
A HIDEG GYERMEK
(Kréta Kör Színház)**

FORDÍTOTTA, DRAMATURG: Veress Anna. DÍSZLET: Volker Thiele. JELMEZ: Silvia Albarella. ZENE: Gryllus Samu. PRODUKCIÓS VEZETŐ: Gáspár Máté. RENDEZŐ: Wulf Twiehaus. SZEREPLŐK: Csákányi Eszter, Terhes Sándor, Péterfy Borbála, Bánki Gergely, Láng Annamária, Rába Roland, Sárosdi Lilla, Viola Gábor, Katona László, Nagy Zsolt, Barna Balázs.

Koncz Zsuzsa felvételei

ZAPPE LÁSZLÓ

Steril térben hatástalanítva

■ SHAKESPEARE: HAMLET ■

A Pécsi Kamaraszínház jó két évtizede készült mobil tere alighanem ma is a legkorszerűbb az országban. Sokféle módon változtatható. A mostani Hamlet-előadás ezt mindenképpen bizonyítja. A nézőt hatalmasnak tetsző, medenceszerű tér fogadja, ahová a teremnek nagyjából harmadát elfoglaló nézőtér is leereszkezik – a többi színpad. Huszti Edit kubista díszlete leginkább valamilyen labirintusfélét képez. A derékszögeket alkotó különböző magasságú dobogók, és a száraz gallyakkal díszelt terráriumszerűségek elvont, steril világot sejtetnek. A szürke szőrös anyaggal borított szögletes tömbök között alig láthatóan rejtőzik egy vízmedence és (legalábbis az első sorokból) egészen láthatatlanul a sírgödör. Az is lehet, hogy az első részben le van takarva, ez utólag végképp megállapíthatatlan. Régi falanszter-elképzeléseket, a modernségtől elrettentő rémképzeteket idéz a látvány. No meg azt is előrevetíti, hogy itt a színészek három lépést sem tehetnek meg egyenesen. Kerülni vagy ugrani kénytelenek, valahányszor el akarnak jutni valahová. Márpedig Hargitai Iván rendező igencsak megmozgatja a játékot.

Más kérdés, hogy mi végre. Régi tapasztalat, hogy a színészek elé állított mesterséges akadály sokszor fokozza a koncentrációt, összefogottabbá, erőteljesebbé, kifejezőbbé teszi a játékot, csak hogy máskor éppen az ellenkező hatást váltja ki, elvesz minden energiát a tartalmi megfogalmazástól, lehetetlenné teszi a lényegre figyelmet, a játékban való tényleges elmélyedést. A pécsi Hamlet szereplői kétségkívül remekül kitanulták a komplikált pályát. Abszolút természetesen mozognak benne, úgy tesznek, mintha mi sem

lenne természetesebb számukra, mint hatalmas kockákat és hasábokat kerülgetni. Ennek azonban az a következménye, hogy a tér labirintusjellege el is veszíti az értelmét. Ebben a labirintusban nem lehet elveszni. A tér rideg, de vesélytelen. A benne élők számára mindenesetre természetes közegnek tetszik. Kovalcsik Anikó mai, illetve ma már talán időtlennek tetsző polgári eleganciával öltözteti föl a dán királyi udvart, kivéve természetesen Hamletet és barátját, Horatiót, ők lezserebben öltözködnek, sőt a herceg a történet középső szakaszában, amikor játssza a bolondot, térdig lógó nadrágot és tarka inget visel. A közeg, amelyben a dán udvar tragédiája lejátszódik, mindazonáltal meghatározatlan. Családi és politikai dráma egyaránt zajlik, az utóbbihoz azonban hiányzik az ország, hiányzik az udvartartás. Mint általában a kamara- és stúdiószínházakba száműzetett Shakespeare-előadások esetében, ezúttal is sok szöveg lóg a levegőben. Sokat beszélnek országos dolgokról, az ország azonban statisztéria híján nem jelenik meg a színen. Ezt talán pótolhatná ezúttal a háttérrel lezáró vászon, amelyre sok mindent vetítenek, városképtől kikötőig, elvont palotabelsőtől teleszkópszerűen mozgó, összemelő és kitáguló oszlopsorig, teljesen megfejtethetlen ábráktól geometrikus rajzolatokig, sőt a jeleneteket mintegy alcimező helyszínek közlő feliratokig. Olykor a cselekménybe is belevonják a vetítést, például Claudius és Polonius vetített képe lelekedik, amikor kifigyelik Hamlet és Ophelia találkozását. Többnyi-