

HAMLET ÉS MÁS HAMLETEK

A kizökkent idő színjátékai

A televízióváltozatot is beleszámítva, egyetlen színházi évad alatt három új előadásban láhattuk a *Hamletet*. Ha Jan Kott ajánlatát elfogadjuk, mindegyikben úgy nézhetjük magunkat, akár egy tükörben. Egészítsük ki a képet néhány más Shakespeare-előadással, és tegyük föl a lengyel esztéta kérdését: mennyi van bennük Shakespeare-ből és mennyi belőlünk?

A József Attila Színház *III. Richárdja* – nem először a királydrámák előadásainak történetében – a háromrészes *VI. Henrik* befejező jelenetével kezdődik. A király, IV. Edvárd megbékélést hirdet a vérengzések korszaka után. A rendező Iglódi István, mintha Richárd első monológjának szavait akarná igazolni a „fuvalázó békekorról”, félreérthetetlen módon ironikusra hangolja az összebékítés családi aktusát. A jelenet – eltekintve konkrét tartalmától, csupán az udvari légkör hasonlóságára figyelve – akár változtatás nélkül átkerülhetne a *Hamlet* pécsi és kaposvári előadásába. Ugyanaz a kedélyes megelégedettség, a protokolláris gesztusok megtévesztően azonos udvariasága. Nem sokban különbözik a felszín alatti konfliktusokat elkendőző mosolydiplomácia sem. Csak hogy még emitt egy szelíd békebarát nyújt jobbot Richárdnak, a gyilkosnak, addig a *Hamlet*-ben egy gyilkos ül a trónon, és veregeti szelíden egy ártatlan fiatalember vállát. De hát így is, úgy is vérfürdő következik, a gyilkosok és az áldozatok közös hullahegyet alkotnak, a hatalmat pedig a kívülről jött idegen veszi át: egy Richmond és egy Fortinbras. Mit számít akkor a különbség?

Csakugyan: mindegy volna, hogy egy Richárd vagy egy Hamlet áll a trón lábánál? Hogy egy jó szándékú király vagy egy gyilkos hirdeti Isten békéjét? Esetleg csak a „párosítás” rossz? Mi történe, ha – mondjuk – Claudius helyén Edvárd ülne? Akkor Hamlet nem volna Hamlet, s így a dráma nem jöhetne létre. S ha Claudius nem volna gyilkos? Ez már fogasabb kérdés. Hamlet konfliktusát nem lehet leszűkíteni királygyilkosságra és bosszúra: az közte és a világ között feszül. Válaszolni tehát arra kell, hogy *milyen a világ természete*: mi az a „világi üzlet”, amitől Hamlet első monológjában, még a Szellemmel való találkozása előtt annyira undorodik.

Nem vitás, hogy a látszatok világa. Nemcsak Richárd ismeri föl a *hamisan* fuvalázó békekort, Hamlet is. Bizarr módon ebben hasonlítanak egymásra. Amíg azonban Richárd, teljesítve a „kizökkent idő” parancsát, meglövegolja a silány kort, addig Hamlet az erkölcsi rendet próbálja visszaállítani. De ha látszólag magától is minden a megbékélés felé halad?! A kérdés, hogy mi történik, ha Claudius nem gyilkos, a pécsi és a kaposvári előadás láttán sokkal kevésbé abszurd, mint első pillantásra hihetnénk. Pécssett, Szegvári Menyhért rendezésében, a Győry Emil játszotta királyra a legkevésbé sem érvényes, hogy „bűnét bánni képtelen”. Ellenkezőleg, szeretne mindent jóvá tenni. Ha Richárd úgy dönt, hogy gazember lesz, akkor ez a Claudius úgy, hogy jó

ember lesz. De a dráma ezáltal fejtetőre áll, annál is inkább, mert az előadás „polgárkirály” Claudiusa egy-egy militáns agresszor – az öreg Hamlet és az ifjú Fortinbras – között uralkodik. A „békepárti” Claudius glóriát kap – a rendező gondoskodik róla, hogy a jelkép egyértelmű legyen –, Hamlet pedig akadémikuskodásával végeredményben a katonai diktatúrát állítja vissza. E fonák értelmezésnek kevésbé súlyos következménye, hogy egy drámán kívüli rendezői effektus billenti helyre az erkölcsi világrendet – a sírások szemfődelet borítanak a csapatostul föld alá masírozó Fortinbrasra –; a túl merésznek látszó kihívás abban rejlik, hogy az előadás logikája szerint Hamlet szembenállását Claudiuszal csak egy hőzöngő fiatalember szubjektivistá arroganciájának kellene tekintenünk. Hogy ez mégsem következik be, és Kulka János Hamletje a színész égő szemű intellektusától váratlanul dosztojevskiji mélységet nyer, két dolognak köszönhető. Egyrészt annak, hogy a *Hamlet*-előadásokban a címszereplő gyakran függetlenedik a rendezői értelmezés egészétől. Másrészt a dán királyfi szellemi profilját rögzítő nézői megszokásunk automatikusan korrigálja az „oda nem illő” vonásokat.

A kaposvári előadás rendezője, Ascher Tamás úgy kerüli el a csapdát, hogy a sima modorú realpolitikus Claudius (Jordán Tamás) csak a hatalom gyakorlásának egyik lehetőségeként kísérli meg a konszolidációt: ameddig nincs szüksége keményebb módszerekre. A konfliktus azonban, meglehetősen függetlenül a rendezői szándéktól, valahogy „elszívárog”. A *Hamlet* mint a konszolidáció drámája ebben az előadásban nem működik. Megint *one-man-show*-t kapunk; Máté Gábor játssza el – egyedül – a nonkonformizmussal kacérkodó „kádergyereket”.

A Shakespeare-tragédiák lefokozódásának (vagy tudatos lefokozásának) nem először lehetünk tanúi az utóbbi évek magyar színházában. Iglódi III. *Richárdja* körül – a rendezői törekvést nem mindig lehet pontosan elhatárolni a szereposztási kényszerűtől – cselédkirálynék és házmesterlordok kufárkodnak a hatalommal. (A főiskolások markáns *János király*-előadásában több joggal tehetik, s ott a Shakespeare-t átíró Dürrenmatt is segíti őket.) Andorai Péter pitiáner cselgáncsozók közül emelkedik ki, hozzájuk alkalmazkodó, sunyi machiavellizmusa így szükségszerűen kisszerűbb, mint amennyi színészi formátumból kitelne. Ez rányomja a bélyegét az egész előadásra: a drámaszemlélet körvonala egészen a bosworthi csatater véres iszapbirkózásáig nem bontakozik ki. És Kaposváron is csak korábbi drámaemlékeinkre támaszkodva állíthatjuk össze a viszonylag teljesebb *Hamlet*-képet.

Esztergályos Károly televíziós rendezésében még úgy sem. Ez az elsiertett szöveg-fölmondást üresen esztétikus képekkel illusztráló előadás tökéletes fiaskó; szinte az utolsó cseppig sikerült kilúgoznia a tragédiából a konfliktust. A drámával először találkozó – valószínűleg több millió – néző elcsodálkozhatott azon, hogy mi baja lehet ennek a hosszú hajú, bús tekintetű, kicsit méla fiatalembernek a napsütötte, árkádos várudvaron (*királyi* udvar nem lévén), miért háborog a szél(gép)fúttá mezőn a televíziókamera optikáján visszatükröződő tűzijáték fényétől, amely a század eleji freudista *Hamlet*-előadások mintájára a saját hangján szól hozzá. Egyáltalán: mitől halnak meg a szereplők ebben az idillikus paradicsomban, ahol a Helsingörbe érkező boldog vándorszínész a szó szoros értelmében a békekort fuvolázza hangszerén? Gálffi László mélyen képességei alatt játszotta a karakter nélküli, jelentéktelennek tetsző királyfit, aki-ről nem lett volna érdemes drámát írni.

Szomorú kuriózuma a verbalitást törvényszerűen fölerősítő televíziós produkciónak, hogy a színészek nemes küzdelmet folytatnak a klasszikus Arany-fordítás értékeivel. Meglehetősen: Eörsi István kaposvári szövegátdolgozásának elvét a hibridmegoldások vitathatóvá teszik; Esztergályos rendezésében viszont értelemzavaró nonszensz-eseteket produkált a premier planba emelt szöveghűség. Egyetlen, „mulatságos” példa:

KIRÁLY Azt mondja, édes Gertrud, megtalálta
 Fiaid rosszkedve minden kút-fejét.
 KIRÁLYNÉ Félek, hogy az nem más, mint a *derék*:
 Atyja halála, s gyors nászunk reá.

Ime, az eredeti:

KING He tells me, my sweet queen, that he hath found
 The head and source of all your son's distemper
 QUEEN I doubt it is no other but the main,
 His father's death and our o'erhasty marriage.

Arany érezhette, hogy a „head and source” egyébként zseniális összevonásából, a „kútfő”-ből kihámozható „fej”-re nem elég evidens gondolati párhuzam a „derék” (törzs?), nyilván ezért is hangsúlyozta aláhúzással mindkettőt. Shakespeare-nél mintha nem volna olyan erős a szójáték-párhuzam; a „main” melléknévi alapjelentése – fő, legfontosabb, leglényegesebb – mellett talán az „in the main” vagy „for the main” kifejezés hangulata is belejátszik a jelentésbe, azaz: *mindent összevéve, főleg, együttesen* atyja halála és a rákövetkező gyors nász az oka Hamlet rosszkedvének. Ami Arany megoldását illet, a beszéd folyamatban amúgy sem lehet kurziválni, így a szójáték érvényesíthetetlen, hacsak a színész a „kezemfeje-színjátszás” segítségével nem mutogat is hozzá. A dilettantizmust elkerülendő a színésznők a „derék” szót általában az „atya” jelzőjeként fogják föl, mindenesetre sietnek túllenni rajta, egybemondani a folytatással, ezáltal Hamlet rosszkedve oka *derék atyjának* halála lesz; így legalább egyfajta módon érthető a replika. Gyöngyössi Katalin most hűségesen követi Aranyt, szünetet tart a „derék” után, ennél fogva senki sem érti, és mindenki azt hiszi, hogy rosszul hangsúlyoz.

Visszatérve Jan Kott kérdéséhez: rendezőink, úgy tetszik, megkísérlik „kizökkenteni” Shakespeare-t a maga idejéből, de nem sikerül őt megnyugtatóan átzökkenteniük” a mi időnkbe. Őszintén szólva, erre nincs is mindig szükség. Az esztétizmus nem feltétlenül olyan üres, mint a televíziós *Hamlet*, olykor váratlan tartalommal telítődhet. Néha elégnék látszik pusztán szép előadásra törekedni: ha ezt olyan rafinériával, többszólamú stílusjátékkal tudja a rendező „szervírozni”, mint Szikora János a *Romeo és Júliát*, akkor az előadás dimenziói maguktól is kitágulnak. A veronai szerelmesek története Miskolcon *retró* a harmincas-negyvenes-ötvenes évekből, amit nézhetünk a „régisínháznak” szóló nosztalgikus tekintettel, de nem nehéz rajta fölfedeznünk a ravasz stílusimitáció, a *pastiche* finom iróniáját sem. *Ahogy tetszik*; mindenesetre itt nem rossz ízlésű olajnyomatról, hanem tudatos olajnyomat-technikáról van szó. Mint amikor valaki az új minőségű festékek, új eljárások, új ecsetkezelési módszerek, új alapanyagú vásznak birtokában a régi festők modorát utánozza. Emőd Györgynek, a *Szentivánéji álom* győri rendezőjének ugyanez nem sikerült. Ha sikerül, nem kis dolog: egy Reinhardt-típusú forgószínpad meseerdőjének tündérajátékában föloldani mindazt a mélypszichológiát és filozófiát, ami Kott-tól Brookig lassanként átszivárgott a *Szentivánéji álomba*. Nem az elméleti elemzés, hanem a rendezői képesség hiányzott az eredményhez. És, sajnos, az együttes is.

*

Általános divat a stílromantika; a fölstilizált klasszikus-produkciókban inkognitós Hamletek sétálgatnak.

A Katona József Színházban, a *Kár, hogy kurva* előadásán maliciózus mosolyú

fiatalember kuporog a színpad szélén, könyvvel a kezében. John Ford kései reneszánsz drámáját – amely 1633-ban jelent meg, s amely kiemelkedő darabja a Shakespeare utáni korszaknak – Szegeden is bemutatták. A pesti előadás Giovannija (Dörner György) nemsokára elhajtja kezéből a könyvet, hogy letörölve emlékezete lapjáról „minden léha jegyzetet, könyvek tanácsit, képet, benyomást”, egyedül céljának éljen, ami nem más, mint húga iránti érzéki szenvedélye. Ez a hamleti indítás, amely az apagyilkosság bosszúja helyett a testvérszerelmet akarja beteljesíteni, meghatározza, de föltre is siklatja Zsámbéki Gábor rendezését. A testvérszerelem mint őszinte szenvedély piederstálra kerülhet a megbotránkozók álszent erkölcstelenségével szemben, de csak akkor, ha valóban szenvedély, ha nem „kísérlet” tárgya vagy szüntelen önreflexióval kísért mazochista megfigyeléssorozat. A világmegvető, diabolikus eltökéltséggel önmagát a testvérszerelem áldozati oltárára Krisztusként fölfeszítettő Giovanni – ezt játsszák el a Katona József Színházban – több is, kevesebb is Ford szenvedélyének poklában eléggő, eszeveszett szerelmesénél.

A túlintellektualizált Hamlet mellett, egy másik színpadon, megjelent a túlemociónált: Hegedüs D. Géza mint Don Carlos. A Hamlet-párhuzamnak Schiller drámájával kapcsolatban egész irodalma van; a Vígszínház előadásában az infáns életidegen – bocsánatos szójátékkal – infantilizmusa már-már „furcsa álcának”: szerepjátszásnak látszik. Az Alba herceggel poloniusi tréfákat űző Carlos jelenete közel visz egy *Don Hamlet* című előadáshoz, amely a Shakespeare-dráma kaposvári értelmezéséhez hasonlóan akár a címszereplőre háruló feladat betöltésének lehetetlenségéről is szólhatna. Ha ott a köznapiság eseménytelensége, Szinetár Miklós rendezésében a stílus romantikus stilizációja tünteti el a drámát, Schillernél a nagy formátumú hősök lobogása, szenvedélye, pátosza konkrétan leírható célokra, nemes és nemtelen intrikákra tör; a vígszínházi előadásban az érzelmek és indulatok leválnak a szándékokról, függetlenednek az eszméktől és a kölcsönös emberi kapcsolatoktól, belső égessé, önemésztő mániává, magánszenvedéssé válnak. Ez is tragédia, sőt *több* tragédia: a magányba zárt, segélykérő lelkeké; közülük az a legmélyebb, a leginkább átélhető, amelyet a legintenzívebben tolmácsol a színész. Így lett a *Don Carlos* Szilágyi Tibor jóvoltából Fülöp király drámája.

A példákblól levonható a következtetés: nem mindig az idő zökken ki, néha a drámai hős zökken ki az időből, és ott marad a színpadon „lebegve”, saját konfliktusa és a történelem között. Ha van benne sztoikus bölcsesség, mint Vallai Péter Figarójában, aki Szolnokon játssza Beaumarchais vígjátékának címszerepét, akkor szkepszisét fanyar magánbeszédbe csomagolhatja. Így mint „független értelmiségi” és betiltott drámaíró kommentálja grófi szolgálatba állásának történetét. Sajnos Szikora János rendezése sem igazán jó, de egy monológ erejéig mégis példázza a változást, amely a cselekvéssel, az idő „helyretolásával” birkózó hamleti hőst a modern dráma egyik lehetséges típusában rezonőrre, passzív moralistává, egyszóval résztvevőből szemlélővé fokozza le. Mint látni fogjuk, a figurának van jövője.

Ugorjunk át több mint egy évszázadot. A bemutatók véletlen egybeesése folytán századunk húszas, harmincas éveinek fordulójáról három dráma került egymás mellé. Pontosabban egy drámai adaptáció és két eredeti színmű. Az utóbbiak egyikének szerzője és az adaptáció eredetijének írója azonos: Mihail Bulgakov. *A Mester és Margarita* legújabb színpadi változatát Kaposváron, a *Menekülés* című drámát a Katona József Színházban adták elő. Ugyancsak a kaposvári színház tűzte műsorára a nálunk ritkán játszott Michel de Ghelderode *Pantagleize* című tragikus bohózatát. Eltérő minőségű drámai anyagok, nem egyformán sikeres előadások. *A Mester és Margarita* minden szakszerűsége ellenére megmaradt színvonalas regényillusztrációnak (valószínűleg ez volt az adaptáló Babarczy László és a színpadra állító Ascher Tamás szándéka), a

Pantagleize Gazdag Gyula rendezésében nem sorakoztatott föl elég érvet a Ghelderode-rajongók mellett, ellenben a *Menekülés* expresszív víziója Székely Gábor jóvoltából az évad egyik eseményévé vált. Egy dolog közös bennük: az időből kikökönt hősöket a maguk valóságos drámai idejében s máig vitaképesen tudták megszólaltatni.

Látszólag a Ghelderode-darab egyszerre konkrét és elvont szituációja a legkedvezőbb a művészi általánosításhoz; a *Pantagleize* egy meg nem nevezett európai városban játszódik „egy háború másnapján és egy másik háború előestéjén”, amikor csak az utolsó szikra hiányzik, hogy a társadalmi igazságtalanságok miatt forradalom robbanjon ki. A *Menekülés* az oroszországi győztes szocialista forradalom utáni polgárháborút és nyomában a társadalmi földindulást ábrázolja: az emigrációba tartó vesztesek fölborult világát és fölborult morálját. *A Mester és Margarita* kiindulóhelyzete a forradalom utáni, konszolidált Moszkva félig még polgári, félig már szocialista valósága. Mindhárom mű emelkedik a hétköznapi realitástól: a *Pantagleize* a burleszk, a *Menekülés* az apokaliptikus vízió, *A Mester és Margarita* az elironizált fantasztikum irányába. Mindháromban megtalálhatjuk a történelem sodrába került s ott elveszni látszó hőst. A *Pantagleize*-ben a bizonytalan egzisztenciájú címszereplőt, egy divatlap külső munkatársát, aki botesínálta kirobbantója, hőse, majd áldozata lesz a forradalmi eseményeknek. A *Menekülés*ben a megszokott életformájából kibillenve emigrációba hajszoló, tisztességesen életidegen pétervári egyetemi magántanárt, Golubkovot. És végül a körülötte kavargó világból mit sem értő Mestert, akit a Sátán menekít ki a valóságból, talán az öröklétké, talán a halálba.

Negyediként gazdag epikai realizmusban fogant anyag csatlakozik a húszas-harmincas éveket a valóságfölöttibe emelő színpadi trilógiához. A Zalaegerszegen bemutatott *Húsvét* szinte Bulgakov *Menekülés*ének tükördramája. Az Iszaak Babel Lovas-hadsereg-elbeszéléseiből dramatizált lírai tabló a vörös kozákok oldaláról mutatja be a polgárháború és a társadalmi átalakulás konfliktusait. A lengyelektől átmenetileg elfoglalt város plébániatemploma a harc pillanatnyi szüneteiben morális, politikai és ideológiai összecsapások színhelyévé válik; az ikonfestő freskóin kibontakozó krisztusi szenvedéstörténet rárimel a falak közé szorult emberek valódi sorsára. A forradalom passiója – a rendező Ruszt József szellemi aurája fölcímkezi az előadást. Erőteljes, szép munka; az író alteregójaként megjelenő jogászírnok – a tűzvonaltól valószínűségeivel az elvont humanista eszmét szembebesítő Mitya Ljutov – alakjában fölfedezhetjük „ismerősünket”, a szellem emberét, akit megzavartak a változások.

Babel, éppúgy, mint Bulgakov, születési helyénél, történelmi tapasztalatainál s főként saját sorsánál fogva sokkal többet tudott tárgyáról, az időből kikökönt hős lelkiállapotáról, mint a franciául író belga Ghelderode; következtetések egyebek között ezért is maradtak érvényesebbek. Mindamellet Jordán Tamás szelíd méltóságú Messtere, Bán János Golubkovja, Nemcsák Károly Mitya Ljutovja és Koltai Róbert *Pantagleize*-e – utóbbiak a csetlő-botló értelmiségi „clown” szomorúan mulatságos vonásaival – egyaránt ugyanannak a magatartásnak a prototípusai; tekintetükből az ártatlanul világra csodálkozó hamleti kérdés sugárzik: „A kardhegy is mérgezve van?” De szürni, vagyis lázadni képtelenek.

A *lázas* néhány évtized múlva majd az angol dühös fiatalok, Osborne-ék, Weskerék, Ardenék részortja lesz. 1956. május 8-án a londoni Royal Court színházban új prototípus születik: John Osborne *Dühöngő ifjúság* című színművének hőse, Jimmy Porter. Most, amikor a darab első magyarországi előadása után huszonöt évvel Zsámbéki Gábor újra megrendezte a Dunaújvárosi Bemutatószínpadon, minden bizonnyal kíváncsiságának engedett: megvizsgálni, mennyit ér ma a Jimmy Porterek lázadása. A jelek és az előadás tanúsága szerint önkínzóbbá, reflexívőbbé, ha tetszik, belterjesebbé vált – legalábbis Cserhámi György így játssza. Ha egymás mellé teszem Máté Gábor

kaposvári Hamletjét és Cserhalmi Jimmy Porterét, van köztük valami határozott hasonlóság. Mindketten nonkonformisták: a társadalom által fölkínált *életmintát* utasítják el, s mert nem tudnak helyette jobbat, rossz a közérzetük. Cserhalmi Jimmyje is inkább furcsa álcát öltve infantilis, semmint dühös; egy „deviáns” diplomás, aki nem akar azonosulni szerepével, az értelmiségi léttel, inkább cukorkaboltot nyit, és nyers modorral, vadsággal, betörhetetlenségének látványos bizonyítékaival leplezi elvesztségét, eredendő gyöngeségét, támaszra szorultságát.

A *Dühöngő ifjúság*, mint egyik angol kritikus megjegyezte, többek között az osztályöntudat drámája. Jimmy Porter, a munkásszarmazású értelmiségi lázadását „tudat alatt” feleségének felső-középosztálybeli származása is motiválja. A képlet azonban fordítva is igaz: a tehetetlen végső megoldásba, a házassági kapcsolat melodramái helyreállításába belejátszik a konformizálódás, a polgári társadalomba való beépülés megfogalmazatlan, látens vágya. Ugyanennek a helyzetnek a másik oldaláról, a polgári társadalom támaszáról mint kifejlett konformista lázadóról szól Arnold Wesker *A királynő katonái* című drámája, amely bemutatója után huszonekét évvel jutott el a Madách Kamaraszínházba. A darab bizonyos értelemben kikökött az időből – az angol katonai kiképzés mai rendszere különbözik a két évtizeddel ezelőttil –, de ha a szerző korábbi színpadi művéhez, *A konyhához* hasonlóan modellnek tekintjük, változatlanul rejt magában némi tanulságot.

Pip Thompson, a nagypolgári úriúri föllázítja a katonai drill személyiségnivelláló, uniformizáló szelleme ellen a kiképzésben vele együtt részt vevő, alsóbb néposztálybeli újonctársait, majd miután előljárói fölébresztik benne a lappangó uralkodói ösztönt, nemcsak hátat fordít nekik, hanem váratlan lépéssel hivatásos tisztként benn marad a hadseregben, és az eddiginél rafináltabb, manipulatívabb eszközökkel, az uralkodó osztály iránt bizalmat keltve segít belőlük engedelmes, egyengondolkodású állampolgárokat faragni. A darab épp az osztályviszonyok ábrázolásában szegényes – ráadásul magyar fordításban lehetetlen visszaadni a „cockney”-t, a származásra és hovatartozásra mindennél inkább jellemző beszédmódot –, annál erősebb mint a konformizálódás allegóriája. Ha Wesker mondanivalóját áttételesen fogjuk föl, az előadás nemcsak az angol hadseregről, hanem a mindenfajta kompromisszumra hajlamos lázadásról, illetve a hatalom sikeres asszimiláló törekvéseiről szólhat. Huszti Péter egyébként szakmailag tisztos, gördülékeny rendezése inkább a maga primér naturalista szintjén játszotta el a történetet – holott Wesker épp ezzel a színművével lépett ki korábbi naturalizmusából –, és mintha „megértene” Pipet, adós maradt a gondolati áttétellel, a polgárfiú labilis lázadásának szarkasztikus kritikájával. (Hozzá kell tenni, hogy Pip valóságos és jellembeli „átöltözése” a darab legkényesebb, dramaturgiailag nem egészen megoldott része.) Cseke Péter lényegében partnerek nélkül kényszerül eljátszani Pipet – úgy látszik, ez a *szólójáték* általános jellemzője az utóbbi idők előadásainak –, ami különösen a munkásfiú kulcsszerepét alakító Lesznek Tibor súlytalansága miatt fölbillentette a drámai egyensúlyt; Cseke technikásan begyakorolt, kissé őszintétlen-hideg stílusa ezúttal szerencsésen a figura jellemébe épült, a szenvtelenség légkörébe burkolva a lázadás áruelőjének alakját.

Harold Pintert, aki együtt indult a dühös fiatalokkal, de kezdettől fogva külön úton járt, újabban szintén érdeklí az árulás természetrajza. Micsoda különbség, mondhatnánk *Árulás* című, 1978-ban írt háromszereplős darabja láttán, amely akár jelképes lehet abban az értelemben is, hogy egy egész írógeneráció hűtlenségét jelzi az ötvenes-hatvanas évek tematikájához. Pinter, nemzedéktársaihoz hasonlóan, noha a maga elvontabb, abszurdba hajló szemléletével a Wesker-féle *kitchen sink* – konyhai mosogató – elkötelezettjeként a társadalom perifériájára, egyszerű emberek, munkások, csavargók, lumpenek világára vetette tekintetét. Az *Árulás* visszatér a polgári drámakonvencióhoz, jóllehet a kommersz dramaturgia szabályai szerint kiforgatja: a végén

kezdi a szokványos szerelmi háromszög-történetet, és kronológiailag visszafelé haladva, az utolsó jelenetben jut el a kiindulópontig, a házasságtörés ötletének fogantatásáig. A pinteri „szoba”, alakatlan félelmek és veszélyek falakkal körülzárt színhelye, sajátos metamorfózison megy át: mint banális szerelmi légyottok céljára bérelt találkahely, szállodaszoba vagy szalon működik. Pinter, persze, nem volna Pinter, ha információszegény drámai építkezését, alakjainak motivátlanságát szellemesen – talán önironikusan is? – nem mentené át a frivol környezetbe. A groteszk visszajátszás nyilván a kapcsolatok kiürülésének menetére hívja föl a figyelmet. Mégsem rejthetjük el enyhe csalódásunkat afölött, hogy a filozofikus enigmák írója a ravasz kommercializmus látzatával ejt zavarba. A győri Kisfaludy Színház Illés István rendezésében úgy is játszotta el a darabot, mint holmi átlagbulvárt: kellemesen, oldottan, felszínesen.

Az eredeti pinteri világot mintha a dühös fiatalok „második nemzedékéből” való David Storey állítaná vissza jogaiba, legalábbis *Othón* című, 1971-es darabjában, amelynek költőien szép előadása Paál István rendezői munkájaként került színre a Dunaújvárosi Bemutatószínpadon. A bizonytalanság és a homály a játék négy szereplője körül – redukált mondatok, félbetört gesztusok – a kommunikációképtelenség előrehaladott tragédiáit sejtetik. Nem sokat tudunk meg a figurákról, de éppen elegendő. Kapcsolatteremtési kísérleteik szomorú csődje mindaddig az absztrakció síkján lebeg, amíg ki nem derül, hogy mindannyian egy elmegyógyintézet lakói. Ők csakugyan ki-zökkentek az időből. Vagy az idő zökkent ki körülöttük? Amíg szelíd zavarodottságuk megnyilvánulásainak meghatóan mulatságos napi rutinját figyeljük, arra gondolhatunk, hogy a „normális” társadalom rekesztette ki őket, és „örültségük” a zárt osztályon bizonyos értelemben szabadság, mert megszabadulás az *odakint* elfogadhatatlan viszonyaitól. Végeredményben ott is, itt is saját áttörhetetlen magányuk foglyai. Hogyan is mondja Hamlet? „Dánia börtön.” S az ironikus replika: „Úgy az egész világ is az.” A kör bezárult.

KOLTAI TAMÁS



Naum Petrov (Bulgária): Illusztráció