

GYÖRGY PÉTER

Strindberg az éjszakában

A tribádok éjszakája - Miskolcon

„STRINDBERG: Ha két patkányt egy lyukba dobnak, David kisasszony, sivítanak. És kannibálok lesznek. Bizony. Én sivítok. Szabadítson ki abból a lyukból, David kisasszony.

DAVID: Igen, értem. STRINDBERG: Dehogy. Dehogy érti. Én még azt a lyukat is szerettem.”

Per Olov Enquist darabja, *A tribádok éjszakája*, meglehetősen ismeretlen, bár 1978-ban, Osztovitš Cecília fordításában megjelent a Modern Könyvtár sorozatában. Enquist pályáját újságíróként kezdte, s már jó néhány regény, novella s egy a müncheni olimpiáról szóló riportkönyv állt a háta mögött, amikor 1975^{ben} bemutatták *A tribádok éjszakáját*, amelynek sikere szerzőnek méltán világhírűvé avatta.

Enquist e művében Strindberget választotta hőséül, de a XIX. század végét idéző mű egyértelműen a XX. századról szól. Túl azon, hogy Strindberget megidézése elég nagy vihart váltott ki a svéd irodalmi - s nem színházi - közvéleményben, alakjának megidézése általános érvényű hatást kelthet az egész európai irodalmi élet területén. Strindberg ugyanis *mitológiai* alakká vált. A Nemek modern háborújának első komoly áldozatokat fizető hőse, a „hisztero-monumentális szexuális küzdelem” (Lukács) okának értője s szenvedője egyszerre. Férfi és nő viszonya áll Strindberg műveinek centrumában, de ez a pokolvá vált viszony mindig több önmagánál, mind nála, mind az őt megidéző Enquistnél egyaránt. Mindvégig erről a viszonyról van szó, és soha nem *csak* erről. E viszony megbomlása, széjjel hullása, egy több évszázados hierarchia felbomlása s ennek minden következménye, „mindössze” egy jóval mélyebben rejlő bomlás, széjjel hullás és céltelenség súlyos tünete.

A tribádok éjszakájában Enquist hősei Strindberg új egyfelvonásosának próbájára készülnek. Jelen van maga Strindberg, volt felesége Siggie, s Marie, Siggie barátnője, szerelme, valamint Viggo

Schiwe, a koppenhágai színház vezető színésze. Ő a darabban a kívülálló, a hol megrémülő, hol érdeklődő szükséges felesleges negyedik. A két színészről által eljátszandó darab valódi életük ellentétéről szólna, ebben ketten küzdenek a távollévő, mind kettejük által szeretett férfi szerelméért. Ez lenne az a darab, amelyet Strindberg akkor álmodott, mikor a valóságban már látnia kellett, hogy a két nő egymást választja. A próba éj jele felidézti azt a másik éjjelt, mikor életük felrobbant, mikor mindentől megrettenvén, megeléglvén felesége s Marie kapcsolatát, kidobta azt, más kérdés, hogy ezzel saját feleségét is elvesztette. Ez volt a tribádok éjszakája, amint a színdarabbeli próba éjjele is azzá válik. Strindberg ekkor már mindössze utóvédharcot folytat: valójában már minden megtörtént, s ezen az éjjelen nem marad más számukra, mint hogy bármi áron is, de tisztázzák, mi is történt velük, miért is mentek széjjel. Más esélyük már nincsen.

Kérlelhetetlenül válaszolniuk kell a közöttük álló kérdésekre. Miért szakadtak el egymástól Strindberg és Siggie? Miért választotta Siggie Marie-t, egy másik nőt, aki-még ha mellékesen is - alkoholist? A próba, a nyílt háború szinte minden viszonyt megsemmisítő éjjelén Strindberg számára egyetlen utolsó lehetőség merül fel: megértheti Marie-t, aki éppúgy társadalom és civilizáció határán él, s aki az ő életének, problémájának ellenpontját jelenti. De épp nekik már semmi közük sem lehet egymáshoz.

Férfi és nő időről időre robbanásig feszülő viszonyának elemzése folyik ma is, jóval reprezentatívabb, látványosabb, bonyolultabbnak tűnő keretek között. Magához Strindberghez visszanyúlni, az ő korába helyezni a történetet, annyit jelent, mint a kezdetekről, azaz eredetről beszélni. Ezzel Enquist megszabadult - s egyúttal a nézőt is megszabadította - mindattól a ballaszttól, feleslegessé tehető tehertől, amit egy a mában játszó darabnak elkerülhetetlenül vállalnia kell. Az idő cselének alkalmazása „jó üzletnek” bizonyult, a darab irgalmatlanul a máról szól, de nem kényszerül figyelembe venni mindazt a látványos örületet, bomlástermékek reprezentatív légiját, amit az elmúlt száz év kitermelt. Nem kellett tudomást vennie mindarról, ami azóta történt, mert amint Enquist is látja s látatja: Strindberg alakjában, történetének értelmezésében mindaz tetten érhető, amiről e tekintetben azóta is beszélünk, írunk. Minőségét tekintve

nem változott semmi, legfeljebb mennyiségi kérdésekről beszélhetnénk. Ezt nevezük e változás reprezentativitásának, amint ezt nevezte Lukács „hisztero-monumentálisnak”. Ha egyre kiismerhetlenebb, változatosabb körülmények között is, de a nemek háborújában lassan egy évszázada ugyanaz történik.

Strindberg e viszony mitológiájának első hőse, a nőgyűlölet és a nőemancipáció mítoszának alakja, Enquist hőséinek alapproblémáját Marie-val mondhatja ki. „Egy elveszett középpontról szól ez a darab.” S ez az a kérdés, az a *centrumtalanság*, amelyet Lukács Strindberg-tanulmányában - szembeállítva Ibsennel, ahol e kérdés még csak forma -- Strindberg tartalmának nevezett. A nemek háborúja az egész élet centrumtalanságának, a középpont elvesztésének *következménye*.

„Ezért érezzük..., hogy az ő (Strindberg) végső töredékessége mégiscsak a mi életünk töredékessége; és céltalansága, iránytalansága, centrumtalan volta mind csak szimbóluma a mi életünknek” - írja Lukács.

A centrumtalanság, az élet belső koherenciájának lehetőségét aláaknázó hiány pedig az életforma széjjel hullásához, külsőlegességéhez vezet. Nincsenek mértékek, nincsen közel s távol, most és múlt, az idő viszonyai összezavarodtak, az *impresszionizmus mint életforma* következtében a minőségek elválaszthatatlannokká váltak.

A követendő ideál, az átadhatónak hitt, megbízhatónak ítélt tapasztalat, a bejárt s követhetőnek gondolt út - c fogalmak hitele jócskán megkopott. Ha tapasztalat és tudás, kultúra és civilizáció elváltak, tehát létrejött a centrumtalanság életérzésének helyzete, s a kettő újra-egyesítése a lehető legszubjektívabb, akkor az ideál objektivitásának kérdése a hit kérdésévé degradálható, akkor „korlátozott értéke van a tapasztalatból le-szűrt tudásnak” (Eliot), s az új nemzedékek számára érvénytelen-érdektelenné lesz elődeinek útja. Túl az élet praktikus oldalán eldönthetetlen, mi lényeges és mi lényegtelen, nehezen követhető, hogy mi válik szimbolikussá, az *egység* megvalósítása pusztán vágy, illúzió. Az impresszionista életvitel hihetetlen gazdag formákat hoz létre, de következményei már a XIX. század végén is láthatóak voltak. Ezért volt helyes, színpadilag is tökéletes választás Enquisté, mert e probléma azóta is megválaszolatlan, akárhogy változott a történelem, alakultak a körülmények.

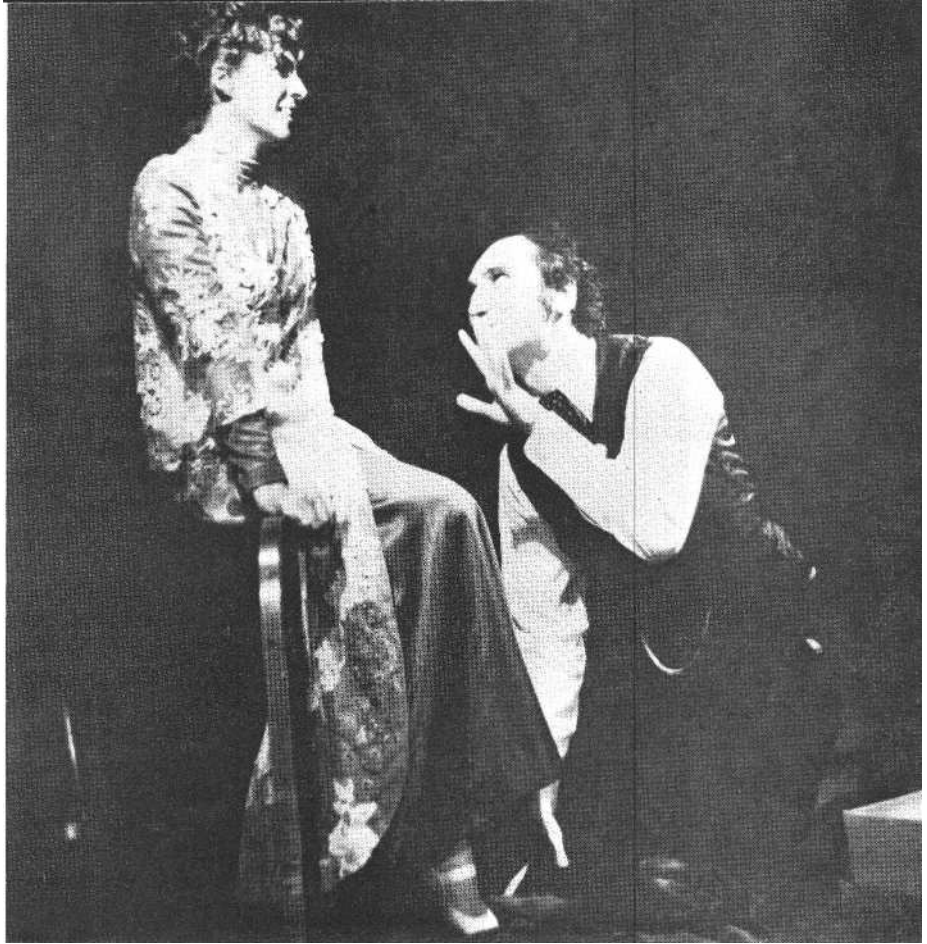
A felszínen tehát: férfi és nő viszonya,

a nemek háborúja. De ez a felszín az élet anyaga s nem pusztán allegóriája a mélyebb, említett egyensúlyvesztésnek. Elég érzéki és döntő kérdés ahhoz, hogy a lényegét képviselhesse a színpadon. Mert a kérdés végső történeti, szellemi okainak feltárása a filozófia dolga, a színház számára az életre tett hatásának lehetőleg kíméletlenül pontos regisztrálása a feladat.

Enquistnél férfi és nő (férj és feleség) nem képesek nem is lehetnek eldönteni saját viszonyuk minőségét. Strindberg és Siggis viszonya minden momentumában kétértelmű, s nincs igazság, de még fellelésének lehetősége is eltűnően. A házastársi hűség cselédsorsként is érthető, az emancipáció Strindberg által mélyen megélt s megértett vágya karrieréhségként is felfogható, a családfenntartás kötelessége rabszolgaság is. Minden tény Janus-arcúvá vált, minden csak önmagához mérhető. A nemek viszonya úgy mond relativizálódott, s az új helyzet, a szerepek határainak elmosódása nem megegyezést, békét, hanem zavart, értetlenséget szült.

Nevetséges és kínos egyszerre, hogy hűség és cselédsors egybeeshet, hogy a nő kibontakozási, vágva karrieréhségnek is tűnhet, s még kínosabb, hogy ezt csak nőknél tartjuk feltűnőnek. Egyébként a férfiak karrierjét épp a nők várják el, s épp saját be nem teljesített karrierjük helyett. Az sem egyértelműen öröm, ha a férfi társadalmi presztízse túl komoly szerepet kezd játszani a lehető legkevésbé társadalmi tekintendő színtereken.

A *tribádok* éjszakájában Strindberg épp férfiszerepével nem birkózik meg: nem akar zsarnok lenni, de kénytelen-kelletlen belegázol. Siggis életébe, a független nő az ideálja, s épp feleségét veszi el, drámát akar írni, s mást nem tehetvén, épp a saját életét alakítja drámája anyagává. Nem veheti figyelembe, hogy szereplőkké s áldozatokká alakítja a körülötte élőket, de azok mégsem drámaírók, így az asszonyok fellázadnak, Pygmalion elhagyja teremtőjét. Enquist Strindbergje egy zárt helyzet foglya, amelyet szerepelt, s amelyben - mit is tehetett volna -- kámballált, az ellen fordul, akivel összezárta önmagát. Miképp is fordulhatna személyes indulataival, szenvedélyeivel egy olyan helyzet ellen, amely ellen lázadni csak szenvedélyesen, tehát csak egy másik ember által, egy másik emberen át lehetséges. A kámbalizmus Strindberg s a többiek egyetlen lehetséges, a helyzetből való kikerülésüknek



Tímár Éva (*Siggi von Essen-Strindberg*) és Blaskó Péter (*Strindberg*) A *tribádok* éjszakája miskolci előadásában

nincs más útja. A haláltánc elkerülhetetlen.

Igy tehát Strindberg ott áll a tribádok felidézett éjjelén, s veresége teljes. Önmagával együtt elveszítette Siggit, vagy Siggivel együtt önmagát, ő maga sem tudhatja, hogy mi az igazság. Csapdában van. Ereje teljében áll, s nincs mire fordítania erejét, így tehát élete széjjel hullott. Ezt viszont be nem vallhatja, erősnek kell látszania magas a többiek előtt. Így cselekszik, mert férfi, még ha az erő értelmetlen s így teljesen felesleges is. F. csapdába zártan vadabbnál vadabb támadásokat indít Marie, Siggis s végeredményben önmaga ellen is. Olyan harcot vív, amelyet nem nyerhet meg, ha győz-ne, úgy már nincs mit elvennie, ha veszít, már rég nincs mit adjon. Siggivel réges-rég elveszítették egymást, életük eldöntetlen tényei feletti viták sora irreverzibilis folyamatot indított el, mindent tudnak, s így semmit sem akarhatnak egymástól. Strindbergnek épp Marie-ra lenne szüksége, ő az egyetlen ember, aki szabad, akihez tehát köze lehetne -- de Marie leszbikus és alkoholist. Mindarra szüksége lenne, amit Marie jelent, amit állandóan Siggin követelt, s amit folyamatosan lehetlenné tett. Ezt a szabadságot azonban nem viselheti, mert nem az övé. Márpedig Marie döntő tulajdonsága épp abban áll, hogy senkié. Ő valóban független s szabad, e világ kötöttségeitől eloldozta magát, de mindenért

súlyos árat fizet: nem vehet részt a világban. Nem vállalván a harcot, a küzdelmet el sem kezdve, számára remény és reménytelenség mást jelentenek. A szabadság ára a kívülállás. A centrumtalan élet vállalásának abszolutizálójá ő. A társadalmiasíttóságtól, a civilizációtól megmérgezett szerelmi élet előtt menekülés egyetlen lehetősége a másik nő. Ellenkező neműekkel szemben nem maradhatna szabad, ott már vállalnia kellene mindazt, amit ki akart iktatni életéből, s ami függetlensége ellen hatna. Marie nem megszerzi, hanem megkapja Siggit, gyengédség és gyengeség egy töről erednek. A két nő viszonya romolhatatlan, mert szükségképp eredménytelen. Szerelmük lényege nem természet-, hanem társadalmellenes.

Strindberg tehát támad: Viggo, az idegen előtt, hiszen egyébként nem lenne érdemes. Szaggatott ironikus monológjában felidézi a tribádok éjjelét. „Mit jelent teljesen elszigetelten, külföldön élni, szinte sötétségben... csak ezek a veszedelmesen csapkodó denevérek, csak a nők vannak velem...” - mondja, s lassan felrémlik az egész régi éjjel. Mikor Marie-nak egy környékbeli lánnyal való kapcsolata miatt mennie kellett, mikor meglátta feleségét Marie-val ölelkezni, s mikor kidobni kényszerült Marie-t, mikor felbomlott addigi életük. Strindberg mindent felidéz, s ezzel a folyamatok visszafordíthatatlanok, a két éjszaka

egymásba olvad, s most már mindenki túl mélyen sértett, Sigginek válaszolnia kell. Rászorul erre, hiszen Strindberg ok nélkül megalázta, szabadságára tört. Ahogy Strindberg visszazseretni-visszaszerezni akarja Siggit, épp úgy szabadul-hat meg ő: kannibállá lesz, előbb-utóbb súlyosan visszaüt. Nekilátnak tehát el-játszani a darabot, melyben a két nő a férfiert küzd, s a valóságos viszonyok miatt kétértelművé vált mondatok hatása alól nem is vonhatják ki magukat. Az eredeti szöveggel játsszák el saját közeledé-süket, Siggsi összeomlik, s visszavon-hatatlannal összeborulnak. A kétségbe-esett Strindbergnek Marie felemlíti darabja hazug, provokatív jellegét, aki meg-semmisülten válaszol: „tudom”.

Mindez előtt azonban van még egy hú-zása Sigginek. Belemelegedvén a - da-rabbéli - távollévő férj tulajdonságainak ecsetelésébe, észrevétlen, de átme-gy a leg-egyenesebb s legbrutálisabb támadásba. Strindberg férfiasságát veszi célba, mond-ván „kicsiny a giliszta farka. . . nagy a szarva...”. (A háttérben elkerülhetetlenül felrémlik Lukianosz Lukiosza, aki visszaváltozva emberré, boldogan megy az őt számárként is szerető asszonyhoz, s akit így zavarnak el: „Zeuszra mondom, nem téged szeretlek én akkor, hanem azt a bizonyos számárdorogodat, vele háltam én, nem veled...”)

Nevetségessége ellenére is rémületes a helyzet. Hiába az Strindberg, aki. Hiába azonos önmagával, hiába telt el élete a nemek harcának mind teljesebb megér-tésében, hiába ő az, aki szenvedélyesen és erotikusan küzdött a nőemancipációért - megsemmisül a nemi szervének méreteire tett ironikus megjegyzés által. Olyan szinten kell megküzdnie férfiassága bi-zonyítékáért, ahol mindezek már lényeg-telenek. Kétségbeesve védekezésbe, bi-zonyításba kezd. Enquist zseniálisan egyensúlyoz az abszurdba hajló vígjátéki humor és a durva sértés rémülete között.

A jelenet elején ugyanis Strindberg vadul érvel, s dühödten, végsőkig felzak-latva közli nemi szerve pontos méreteit. Ám ekkor kénytelen-kelletlen, de pár-beszédbe elegendik Viggóval, aki jóin-dulatú és ostoba, s nem egészen érti az átmérő és a kerület fogalma közötti kü-lönbségeket. S ekkor, mindennek a mé-lyén, Strindberg matematikai képletek-vel szórakoztatja el Viggót, mondván: adandó alkalomkor ő is számolhasson. S ez már valóban, minden elképzelhető szinten a vég. A férfiasság próbája azo-

nos a nemi szerv mérésének kérdésével. A férfiasság mértéke azonos a hímveszsző méretével, s férfi az, aki bizonyítványt nyer a Fehér Medve prostituálttól, igazolandó, hogy dicsérettel megfelelt. Minden arány felbomlott, a tartás lehetetlenült, ami a legközönségesebb, a legkülsődlegesebb, az a legveszélyesebb, egy gyenge pont mindent magával sodor. Strindberg „nemzési erőpróbáját” Pro-serpina elrablásának nevezi, s itt már lát-ható, mennyire mitologikussá is emelt a történet, s milyen erejűvé válhat az elő-adás. Ez már a nemek cseréje, Hádész a prostituált, aki a felkínálkozó - s nem el-rabolt - férfitől önmagát *ragadja el.*, s nincs miért könyörögjön Déméter. A férfiasság minősége átváltozott, önmaga ellentéte lett, magához vette a bizonyítványt kiállító prostituált, Nádész.

Tehát nemcsak a jelenet szokatlansága okozza a jelenet erejét, nemcsak az etikett felrúgása, a frivolitás megdöbbenő: itt már a férfiúi hatóerő önmaga ellenére fordulásának vagyunk tanúi. Strindberg rettenetében átkozódik: „a jövő nőjének nincs ránk szüksége! Mi feleslegesek le-szünk... nem ám csak az én farkam közömbös nekik, Schiwe úr, ezeknek ugyanolyan közömbös a magáé” vagy bárkié... miránk nem lesz szükség...

Előreutalva a rendezés és a színészek munkájának kérdésére, meg kell monda-nom, hogy talán az egész előadás leg-nagyobb érdeme az, ahogyan ezt a jele-netet eljátszották. Nem húzták meg a szöveget, ugyanakkor messze elkerülték a szellemes trágárságok kínálózó útját is. Blaskó Péter és Tímár Éva valóban megdöbbenőek, tragikusak voltak e jelenetben.

Blaskó örjögése, kétségbeesése nyil-vánvalóvá tette, hogy itt már valóban olyan megalázó helyzetről van szó, ahol bosszú és kín egyaránt elementárisak, s ahonnan nincs visszaút.

Csiszár Imre rendezésének alapvető vonása a feszültség mindvégig való fenn-tartása. Nem volt egyetlen üresjárat, egyetlen át nem gondolt jelenet. Csiszár láthatóan tudja, hogy Enquist darabjának mozgatórugója a félelem. A félelem attól, hogy szándékunk, jóakaratumk ellenére sem parancsolhatunk rossz kör-be került s ezért gyilkos indulatainknak. Habozás nélkül esünk neki annak, ki éppoly fogoly, mint magunk; elviselhetőbbnek tűnik mindent a másokra zúdítanunk, rabtartónak tekintenünk társunkat. Csiszár jól látja, hogy e színpadon már nem enyhületet és megtisztulást ke-

reső emberekről van szó, hanem vesz-tesekről, akik veszett mód küzdenek ma-gukért, holott tudják, hogy semmit sem érhetnek el. Tele vannak indulattal, sér-tettséggel, s bár életük elvált, mégis ki-mondhatatlanul egymásba kapaszkodtak. Az indulat, a szenvedély rossz, zárt kör-ben kering, ki kell mondaniuk mindent. Tudják, hogy semmi sem változik, mind-össze könnyebb, legfeljebb elviselhetőbb lesz alapján elviselhetetlen életük. Csi-szár nemis kísérelte meg, hogy valamiféle megoldás látszatát sugallja. Tudja, hogy e küzdelem itt nem valamiért, hanem önmagáért folyik, ebben áll megsemmi-sítő ereje s megdöbbenő heroizmusa. Nem alakította pszichologizálónak az elő-adást, s ezzel kiaknázhatóvá tette a szö-veg indulatainak erejét, s valóban sod-róvá, helyenként lélegzetelállítóvá vált az előadás szenvedélyessége, kemény hangvétele.

Az egész előadás éppoly fegyelmezett, kimért volt, mint amilyen indulatos, feszült. Csiszár s a színészek egyaránt megvesztegethetetlenül tárgyilagosak maradtak, s a fegyelmezettség, a külsődlegességtől való tartózkodás eredményeként az előadás ritmusa végig egyenletes, feszült maradt. Kikerülhetővé váltak a túlzott teatralitású, túlhangolt jelenetekre egyébként el-kerülhetetlenül következő hullámvölgyek. A szenvedély nem vált túlzottá, a magyar színpadon szokatlan tényeket (leszbikus nők, *nem az* előadás ízesítésére szánt trágárságok), a néző adottságának s nem a darab csemegéjének tekinthette.

Mindebben multhatatlanul nagy fel-adata van Blaskó Péternek, aki, azt hi-szem, pályájának újabb jelentős állomá-sához érkezett. Hihetetlen az az inten-zitás, amellyel játszik, s az a keménység, amellyel Strindberg alakját megformálta. Tökéletesen kihasználta a kisterem elő-nyeit, adottságait. A nagyobb lakószobá-nyi, apró teremben minden hangsúly, mozdulat, kézrezdülés, veritékes homlok döntő szerepet játszik. Blaskót nem vá-lasztotta el a nagyszínpad magassága, távolsága a nézőtől, így minden döb-be-netesen közel került, a második felvo-násban szinte alig fért el a színpadon, két, három lépéssel lejárt. Félő volt, hogy leront a nézőterre. Blaskó vette a bátorságot, hogy játékmódját ne hangolja a kamaraterem intimitást, finomabb megoldásokat sugalló teréhez, s ugyan-akkor volt ereje ahhoz, hogy a hangos, erőteljes gesztusokat a kis terem szűk te-rében is igazzá, minden mozzanatában

hitelessé tegye. Ekkora teremben nem lehet rutinból játszani, itt valóban minden már-már szemérmetlenül látható, érzékelhető. Blaskó érezte ezt, s átlátta, hogy egy a nagyszínpadon is ritka intenzitás e kis térben ha őszinte s végig gondolt - döbbenetes hatást kelthet. Blaskó mindvégig, ennél a tempónál is, megőrzi beszédkultúráját, mondatejtése árnyalt, elég higgadt marad ahhoz, hogy a szöveg minden lehetőségét, árnyalatát valóban életre keltse. Az említett, kínos, már-már embertelen, hímveszzőmérettel kapcsolatos jelenetben láttatható talán a legpontosabban Blaskó színészi nagysága. A Siggí váratlan, szinte elszólásszerű megjegyzése utáni pár másodpercben Marie-nak és Viggónak van egy-egy félmondata - végig némán áll. Hosszú másodpercekbe telik, amíg megrezdül, végtelen lassúsággal jelenik meg egy-egy gesztus, alakul ki az új, helyzetre reagáló testtartása, arcjátéka. Ezzel az apró lassítással, leállással Blaskó azonnal lelassítja a fergeteges tempót, nem pusztán beáll az amúgy is reá irányuló figyelem középpontjába, hanem ki is használja azt. Néma s szó nélküli, de világosan követhető az átváltozás.

Először nem is dühös, szinte érzékeny. („Mindig tudtam, hogy nem bíz-hatok benned. . .”) A lassúság, az eddig nem használt időkezelés jellemző ekkor hanghordozására, beszédtempójára is. Hosszú másodpercekig, mialatt monológját mondja, meg nem rezdül, tekintetét fel nem emeli, végig magának, senki más-nak nem beszél. Ekkor már nyilvánvaló, hogy nem taktikából, megjátszottan szomorú, nem rutinból sértett: most tényleg eltaláltak. Eleinte próbálja szinte meg nem történtté tenni az egészet, majd lassú, szomorú undora alól feltör a düh. („...így hát férfi vagyok ...”) A jelenet nagy részét pedig, függetlenül attól, hogy Schiwének magyaráz-e vagy a feleségéhez beszél-e, Blaskó végigörjengi. Nem térhetett ki e kihívás elől, s ezért valójában felháborodva, hogy nem hisznek neki, hogy kísérletei ellenére sem hiszik: méretei egészségesek. S épp ez az a felháborodás, amely őt magát is megalázza. A jelenet végén Blaskó nem pusztán összetörik, teljesen tönkremegy, mintegy kiürül, elengedi kezét, arca, válla leesik. Most olyan helyre került, ahonnan nézve már csak ha hamisan is, de szebb lehet a világ.

Különös megbecsülést érdemel Tímár Éva, akinek nemegyszer hálátlanabb volta szerepe. jó pár jelenetükben Blaskó jutott a látványosabb, jobban kiaknáz-



Matus György (Viggo Schiwe) és Blaskó Péter (Strindberg) Enquist drámájában (Jármay György felvételei)

ható helyezethz. Tímár Éva kitűnő színész: átlátta, hogy ezekben a percekben nem szabad túljátszania - saját sikere érdekében szerepét; az egész előadás sikere révén az ő munkája is feltétlen megtérült. A második felvonásban aztán jobb helyzetekhez jutott, s ezekben már kiderült félelmetes humora és remek karakterérzéke. Semmin sem lepődött meg, már mindenhez hozzászokott, alkalmi felháborodásra is alig van ereje.

Miután halálra sérti Strindberget, végtelen tárgyilagossággal közli: „gy van ez mindegyikünkkel. Belegázolnak az emberségünkbe, megtörik az önérzetünket...” Hosszú percekben át némán figyel Strindberg előadását, dührohamaikt, csak arca, keze él. Minden újabb aljasságra kitágul a tekintete, felizzik az egész arca, s ugyanakkor legyint, omlik vissza magába: ezekben a másodpercekben egész alakjából sugárzik a reménytelenség, a kiszolgáltatottság beismerésének keménysége. Minden villanása, reagálása pontosan érzék, arcjátékát, hangjának mágiáját lehetetlen leírunk, minden hangsúlya a reménytelenség és a kegyetlenség alábukó s felcsapó ívét követi.

Marie-val való végső találkozásuk az előadás egyik legérzékenyebb pontja. Ha eddig tudta a néző, hogy a színpadon egy lesbikus szerelmespár van, most lát-hatja is. Az ágyon való összeborulás jelenetéhez Enquist igen pontos szerzői utasítást adott, amelyet rendezés és színésznők egyaránt végrehajtottak, mind-össze egy árnyalatnyival fogták vissza. Nem voltak szenvedélyesek. Tímár Éva nem érzi ki, hanem kétségbeesett s gyengédségre éhes. Az apró tétozás, amivel egymást megölelik, jóval árnyaltabbá tette a jelenetet. Érezhetővé lesz, milyen messziről is érkezik idáig Siggí, milyen pályát kellett befutnia ahhoz - Strindberg mellett -, hogy Marie karjai-ban leljen otthont.

Marie, Szerencsi Éva is kiváló volt. Először inkább csak hagyta, hogy Sigg

gi átölelje, lassan, mint üzött, szomorú gyermekét simította vissza. S itt végképp nem pusztán a lesbikus vonzalom illusztrációjáról volt szó. Azzal ugyanis, hogy kívül maradt a jelenet elején, s elnézett Siggí feje felett, vitathatatlaná tette, hogy nem csábító ő, hanem ember, aki szerelemmel telt, s aki elveszettségének elismerése által erős. Ezért menekül épp hozzá Siggí.

Kívülállásának, fölényének megfelelően más tempót használt, mint bárki a színen. Lassú, nyugodt, magabiztos, de nem gögös volt, sértett, de túl azon, hogy vitatkozzék s hogy harcoljon. El-hagyta az összes lehetséges külsődleges megoldást, nem részeget, hanem alkoholistát játszott, nem affektált, nem ezotérikus volt mindössze más. Nem ő harcol Siggíért, az egyetlen, amit tesz, hogy jelen van. Tudja, hogy becsülik egymást Strindberggel, csak „nem olyanok a fel-tételek”, hogy valami közük is lehetne egymáshoz. Szerencsi Éva oly nyugalommal, türelemmel viseli el Strindberg újabb s újabb aljasságait, hogy lehetetlen nem észrevennünk, ő ebben a drámában az egyetlen, aki lesbikusan, alkoholistán, sértetten is, de önmaga .

Csak látszatra tartom hálás szerepnek Matus György Viggóját. Az értetlen, kicsit ostoba színészt játssza, aki nem tud dönteni kíváncsisága és jólneveltsége között, míg cl nem ragadja a hév, s minden ellenére figyelni kényszerül, mert ilyen „színházat még soha nem látott. Ha Matus kicsit árnyaltabban alakítaná szerepét, eltűnne az előadás egyetlen zavaró mozzanata, mert nemegyszer zavart az a kicsit túl egyszerű játékmód, ahogy a hülye, önérzeteskedő hímet játssza.

Per Olov Engieirt: A tribádok éjszakája (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Osztovíts Cecília. Zenéjét összeállította: Selmeczi György. Játéktér: Csizsár Imre. Jelmez: Szakács Györgyi. Rendezőasszisztens: Balogh Erzsébet, Rendező: Csizsár Imre.

Szereplők: Blaskó Péter, Tímár Éva, Szerencsi Éva, Matus György.