

Az előadás elemzésében kínos ponthoz érkeztünk. Mert az eddig elmondottak igen nehezen vehetők észre Sinkovits Imre alakítása miatt. Arra, hogy a Sarah Bernhardtot játszó színész művészi teljesítményét Pitou alakja és alakítás-lehetőségei elfedjék, a szöveggönyv is lehetőséget kínál. Pitounak ugyanis el kell játszania, meg kell testesítenie mindazokat, akik a színész emlékeiben felbukkannak. Nos, ez par excellence „ziccerszerep”: ennyi figurát egyetlen előadáson belül eljátszani. S ez ad lehetőséget, hogy elvonja a figyelmet a Sarah-t játszó színész alakításáról.

Pitou fizetett alkalmazott, akinek fő feladata, hogy írja a diktált emlékeket. Sinkovits Imre remekül indítja a figurát. Összetöpreődött, öreg és szenilis írnok, akinek világfájdalmát eleinte el-hisszük. Ugyanis végtelenül nagy nyűg, kín és fájdalom számára, hogy a kenyér-adója emlékeiben megjelenő alakokat el is kell játszania. Az első kifogásolható aspektus épp ez: Sinkovits Imre végig úgy játssza Pitout, mint akinek mindig és állandóan rettentő nagy teher és kín ez a játék. De nem is elégszik meg a szöveg erre vonatkozó mondataival: átfogalmazva, vagy csak félig, de újra és újra elmondja; félhangosan vagy motyogva megismétli, s így ezekkel a szavakkal-mondatokkal teleszórja a jeleneteket. Mimikája, fájdalomsságot-kínosságot felmutató arcjátéka, kézlegyintései Pitounak ezt a kínját mértéktelenül fel-nagyítják. És még ennél is nagyobb hiba, hogy mindezt kabaréstílusban teszi. Am kétségtelen: állandóan neveteti a nézőteret. A szünet nélküli ózdkodás nem is hiteles. Már csak azért sem, mert megtudjuk, Pitou valaha valódi színész-ként is fellépett. Mindezek miatt Pitou alakja jóval több művészi lehetőséget kínál, mintsem írnok mivoltát, a játéktól való irtózását lehessen csak látni; jóval többet annál is, mint hogy az eljátszandó figurákat is kabaréstílusban jelenítse meg. Helyzete lehetőséget teremtene akár annak a nagy színésznek a megformálására, akinek az élet sohasem adott színpadi lehetőséget, akár annak a dilettánsnak a megjelenítésére, aki most kiéli, hogy megkapja az „oroszlán” szerepét is; avagy akár annak a megmutatására is, hogy Pitou valóban összetört kis írnok, akit azonban nem akármilyen partnernője a játék élvezetébe is bele tud vinni.

Ahogy említettük, Psota Irén a Sarah Bernhardt korában érvényesült szín-

játékstílust mutatja fel. Nos, Sinkovits Imre alakításában ennek nyoma sincs; s így például azt sem láthatjuk meg, hogy ebben a stílusban miként lehet rosszul játszani. Talán Oscar Wilde egy-egy pillanatának megjelenítésén kívül mind-egyik alakját a mai kabaré stílusában karikírozza ki, amivel természetesen nagy nevetéseket vált ki a nézőtéren. Csak éppen egyáltalán nem illeszkedik Psota Irén nagyszerű játéktílusához, sem a színjáték belső világához; csak éppen magára vonja - és ezekkel az eszközökkel! - a figyelmet; csak éppen nem művészi kontrasztot teremt, hanem más irányba viszi, elsekélyesíti az előadást. Még a karikírozó kabarébéli megoldások is az „első ötlet” szintjén maradnak: az anya szerepében csipőre tett kézzel riszálja magát; az apáca alakjában szeméit forgatja; az amerikai impresszárió figurájaként természetesen kezének nagy-ujjait mellényének hónaljkiívágásába dugja. Vagyis a színész emlékeiben megjelenő alakokat stílusával a korszaktól függetlenül, megoldásaival pedig ketté-töri az előadást.

A Pitou által eljátszott alakoknak a csak a szöveg nyújtotta minéműségei a szöveg felépítette világszerűséget végtelenül egyszerűvé teszik. (5k olyannyira sarkítottan különböznek egymástól, hogy éppen eme kielezetségüknel fogva teljesen átláthatónak, egy pillanat alatt kiismerhetőnek mutatják az életet. S a Pitout játszó színész számára épp az lenne a nagy lehetőség, hogy ezeket a figurákat a maga művészetével elmélyítse, megmutassa egyéniségeik össze-tett voltát, amivel a színjáték világ-szerűségét is mélyíthetné. De ezt kabaré-eszközökkel nem lehet.

Ezért az előadás határozottan két részre törik: a Psota Irén által nagy-szerűen megformált művészi világra és a nézőket csak megnevetető másokra. Szerencse, hogy az előadás Psota Irén igazán nagyszerű, művészileg mély jelenetével ér véget, s így a néző ezt viheti magával.

John Murrell-Georges Wilson: *Sarah avagy a langusza sikolya (Várszínház)*

Fordította: Vinkó József. Dramaturg: Emődi Natália. Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Vágó Nelly. Zeneszerző: Mártha István. Rendezte: Mrsán János.

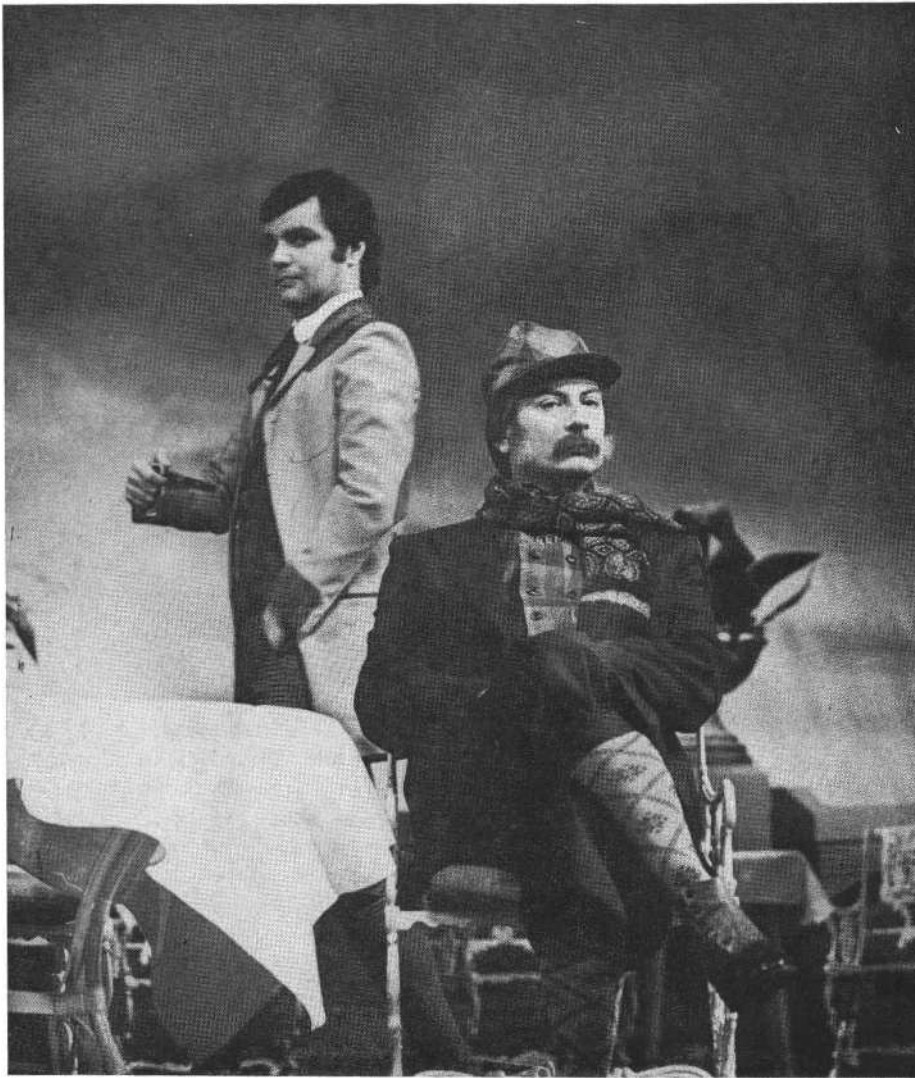
Szereplők: Psota Irén, Sinkovits Imre.

NÁDRA VALÉRIA

Shaw-hűhó semmiért

A szerelem ára a Nemzeti Színházban

Hihetetlen, de tény: Bernard Shaw mindössze harmincnyolc éve halott. Világirodalmi mércével mérve nemcsak hogy nem nagy idő ez, de Shaw-t akár kortársunknak is tekinthetnénk. Vannak írók, akik több száz év távolából is frissek, időszerűek maradtak. Árukodóbb, ha azt is kiszámítjuk, hogy éppen száz éve, 1884-ben kezdte írni Shaw azt a nyolc évvel később végleges formába öntött első darabját, amit magyarul a következő címen ismerünk: *Szerelmi komédia, Szerelmi házasság, A szerelem ára*. (Shaw-ról szóló tanulmányokban említik még *Háziurak*, illetőleg *Sartorius úr házai* címen is.) Nem lehet véletlen mégsem, hogy maga az író, tisztában lévén azzal, miről írt darabot, semmiféle változtatban nem keverte bele a szerelmet. Az *özvegyember házai* - ez a cím üzleties ridegséggel, pontos adatközlés gyanánt jelöli meg, hogy mit fogunk látni az elkövetkezőkben. Shaw fricskái, nagy leleplezései a kapitalizmusnak egy nagyon is konkrét időszakára vonatkoztak; a klasszikus kapitalizmusnak arra a visszatekintve már naivnak tetsző szaka-szára, amikor a viszonyok még áttekinthetőek voltak, amikor a tájékozatlanok a feltárt visszasságok láttán még bűn-bakot kereshettek, akire ujjal lehet mutogatni: no lám, ez a Sartorius nem átalotta nyomortanyák kizsárolásával szerezni a vagyonát! Épp ily jellemző a korszakra, melyben a darab keletkezett, hogy maga Sartorius, noha önrzettel hirdeti, hogy a maga erejéből lett valakivé, kissé szegyenkezve, óvakodva írja körül foglalkozását és társadalmi állását, amikor Trench doktor előkelő rokonaival tudatni kell a Sartorius lány és Trench eljegyzését. Vagyis a lelke mélyén még elfogadja, tudomásul veszi azt a romantikus moralizáló meg-ítélést, amely megkülönböztet „tisztá” és „piszkos” eredetű vagyonokat. Szenzációs merészségnek, fenyegetésnek számított megmutatni a szoros kapcsolatot a Sartorius-féle nyomortanyák és a Lady Roxdale-félék előkelőségének anyagi bázisa között; a „high life fenn-héjazása mögé odavetíteni a jelzőt-



Bernard Shaw: A szerelem ára (Nemzeti Színház). Kalocsay Miklós (Trench) és Fülöp Zsigmond (Cokane)

egyéniségei egyikének. A színháztörténet ismer már arra példát, hogy egy meglepő, sablonokat tagadó szereposztás váratlanul új feszültségeket tár fel egy darabban, szokatlan fénytörésbe állít ismertnek vélt helyzeteket és figurákat, s a vég-eredmény igazolja a kételyekkel fogadott próbálkozást.

A Nemzeti Színház színpada első benyomásként kissé túl levegősnek tűnik a darabban meghatározott színhelyekhez képest, túlméretezettek a díszletek, akár az első felvonás szállodahallját, akár a Sartorius-ház dolgozósobáját nézzük. Shaw jellegzetes kamaradarabot írt, szobalányostul, pincérestül összesen hét szereplővel. Ez a néhány ember, aki többnyire ül és társalog, a legnagyobb igyekezettel sem tudja bejátszani az aránytalanul tágas színpadot. Ha valamennyien jelen vannak, akkor is kissé üresnek látszik a helyszín, s különösen így van ez az expozícióban, ahol pedig a néző érdeklődését kellene felkelteni a történetek iránt. Ritmikailag is ez a felvonás mondható a legkevésbé sikerültnek.

Hiába szellemes a shaw-i szöveg, amit egyébként kár volna Hubertus-likőrre vonatkozó utalásokkal feldúsítani és mintegy „honosítani” az eredetiben szereplő Apollinaris-gyógyvíz helyett, a néző ettől még - szerencsére - nem fogja azt hinni, hogy tulajdonképpen külföldet járó magyarokat lát, nem angol úriembereket. A társalgás itt kibírhatatlanul hosszú locsogássá laposodik, amely csak azt a praktikus célt szolgálja, hogy útbagazítson bennünket a szereplők kiléte és helyzete felől, de nincs egyszersmind karakterizáló tartalma is. Kalocsay Miklós mint Trench jó megjelenésű, kedves fiatalember, de semmi több, egyéniségéből nemigen kölcsönöz hitelt a figura szavainak. Fülöp Zsigmond Cokane-jéről nem nagyon hisszük el, hogy a felsőbb társasági körökben is megfordul, inkább pitiáner, harmadosztályú úriemberré fokozza le a figurát, kimértsége erőlködésnek tűnik, társalgási tónusából hiányzik annak átérzése, hogy Cokane lehet nevetséges mások szemében, ő azonban mélységesen komolyan veszi önmagát, és hiszi is, amit mond. Peremartoni Krisztina mint Blanche nagyszerűen megfelel a bájosság és üdeség követelményének - azt viszont már nem képes elhitetni a nézővel, hogy Trenchet kiszemelte magának és mindenáron férjhez akar hozzá menni. (Trench iránta fellobbanó szerel-

hitelezői mivoltból származó hasznot. Shaw-nak öröme és megelégedésére szolgált a nem mindennapi botrány, ami első darabjának bemutatóján (1892. december 9.) kirobbant. Nyilván elszomorítaná a tudat, hogy ma már nincs a világnak olyan pontja, ahol ez a szolid vígjátékká szelídült mű még felizzíthatná a kedélyeket, vihart tudna kavarni annak bemutatásával, hogy egy jó házból való úriú olyan polgárlányt készül feleségül venni, akinek az apja gyanús üzletek révén tollasodott meg. A kapitalizmus azóta sokszorosan rafináltabb, kuszább, rejtőzködőbb lett. Nemcsak Sartorius, de még a hozzá képest célra-törőbb, „modernebb” Lickcheese módszerei is megmosolyogtatóan gyermekdednek tűnnek fel a mai néző szemében. Sartorius a tisztesség bálványa lehetne ahhoz képest, ahogy azóta szerzik és növelik egyesek a tőkéjüket. 1947-ben, kevéssel a háború után, ismét érvényesnek, sőt izgalmasnak tűnhetett ez a Shaw-dráma; a legendás híru színészi alakításokon túl (Sartorius : Rátkai Márton, Trench: Gábor Miklós, Blanche: Bánki Zsuzsa, Lickcheese: Peti Sán-

dor), és Gellért Endre ekkortájt csúcsra ívelő rendezői munkája mellett feltehetően ez is közrejátszott az akkori bemutató fantasztikus sikerében. A tizenhét esztendővel ezelőtti, 1966-os előadás már lényegesen csendesebb tetszést aratott, ekkorra szinte kizárólag a művészi munka és összjáték, a shaw-i szellemesség és drámaszerkesztő technika hatott a közönségre. A kritikák azonban már ekkor is firtatni kezdték, vajon időszerű-e, időálló-e ennek a darabnak a töltése, szólhat-e igazán a hatvanas évek közepének nézőjéhez?

Most, csaknem két évtizeddel később, újra itt van *A szerelem ára* mint a Nemzeti Színház új bemutatója. A nézőben óhatatlanul felöltik a kérdés, vajon miféle szándéka van ezzel a darabbal a színháznak, akar-e többet is, mást is, mint felidézni a korábbi, híres előadások emlékét, bemutatva, milyen is a „régik idők színháza, esetleg szembesíteni a mai fiatalokat azzal, milyen is volt hős-korában a kapitalizmus. Elképzelhető, hogy ez az új koncepció nem más, mint szereplehetőség, jutalomjáték felkínálása a társulat jelentékeny színész-

mét is leginkább csak becsületszóra hisszük el Kalocsay Miklósnak.) Ha pedig a színpadon látható Blanche-t és Trenchet nem érdekli igazán a címben is hangsúlyossá tett „szerelem”, aminek „ára” van, miért érdekeln minket, nézőket? Igaz ugyan, hogy Shaw legendásan nem értett a nőkhöz, nőalakjait elfogultan és előítéletekkel rajzolta meg, csak hogy az is igaz, hogy első drámájában már ugyanannak a konfliktusnak a csíráját ültette el, ami aztán a *Tanner John házasságában* John és Anna között kiterelvényesedik.

Látható tehát, hogy az előadás szinte minden pontján leszázalékolja azt a környezetet, amelybe a főszereplő, Sartorius belép. A többi figura kisszerűsége, hiteltelensége így az ő jelentőségét, súlyát nyírálja. Ha Trench és főképp Cokane ilyen, az sem válik nyilvánvalóvá a színpadi erőviszonyokban, hogy a méltóságteljes és a maga nemében „valakivé” lett Sartorius mégis vágyódhat az efféle úriemberek társasága után. Cokane pitiánersége lelövi a harmadik felvonás csattanóját, amikor is az első osztályú úriemberről kiderül, hogy mint a mélyen megvetett Lickcheese titkára, tökéletesen a helyén van. Fülöp Zsigmond már az első percekben leleplezi ezt a Cokane-t, rögtön annak láttatja, akivé a darab végén válik: a harmad-osztályú bohócinak beállított Lickcheese, (Harsányi Gábor) mellett harmadosztályú úriembernek.

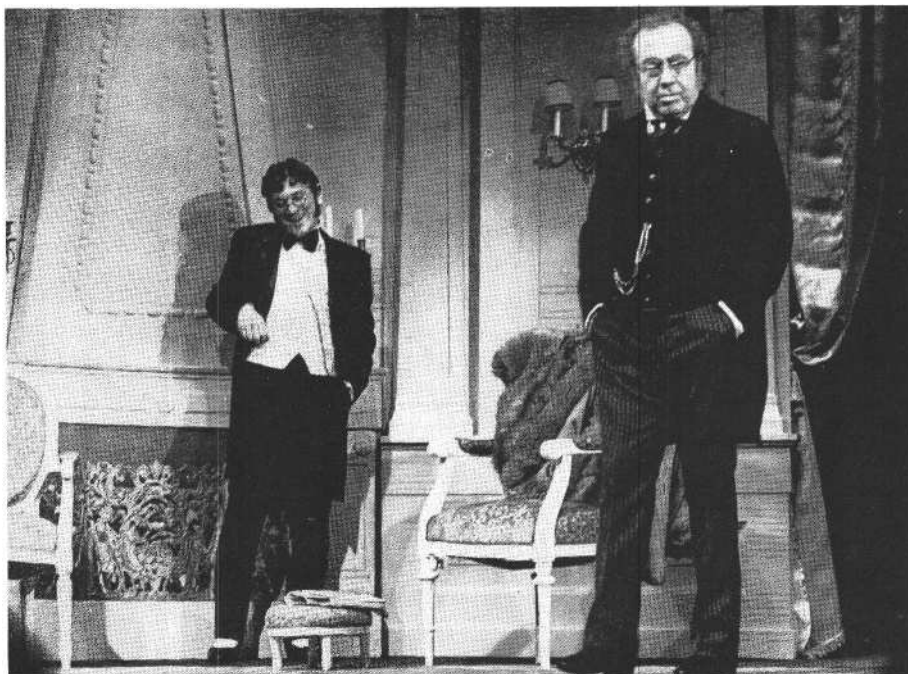
A Sartoriust súllyal és méltósággal megjelenítő Kállai Ferenc így jóformán partnerek nélkül marad. Ezek az erőviszonyok pedig a shaw-i mondanivaló ellen dolgoznak: Sartorius látszik az egyetlen valamirevaló embernek, aki megengedheti magának, hogy ne hardjon álarcot, ne hazudjon, vállalja, hogy az, aki. Ahelyett, hogy lelepleződné, felmagasztosul, hiszen még csak az sem igazolódik az előadásban, amit Trench szájából hallunk, hogy tudniillik „mindnyájan egy zsákban vagyunk”. Trench, Cokane és a csak emlegetett Lady Roxdale nem mehet a napra, mert vaj van a fején, s ezt még vállalni is képtelen - Sartoriuson kívül mindenkinek égető szüksége van valamiféle látszatra. Ha Vadász Ilona rendezésének ez az eredmény eltökélt, tettenérhető szándéka volna, talán vitatkoznánk vele, de elismeréssel fogadhatnánk, hogy valami újat talált ki *A szerelem ára* mai színpadra állításához. Az arányok felborulása, az erkölcsi mérleg felbillenése azonban in-

direkt eredménye ennek az előadásnak. Kállai színészi súlyán túl ez annak a felfogásnak a következménye, hogy az előadás többi résztvevője szerepében csak ziccereket lát, jól kiaknázható, hatásos pillanatokot, s nem tud vagy nem akar egységes, koherens figurát építeni. Peremartoni Krisztina például az első felvonásban tanúsított belső közönyét úgy pótolja a második felvonásban, hogy aránytalan indulattal lendíti át Blanche alakját egy megszállott fúriába. Hisztérikus jeleneteinek hangereje, sikoltozása energiában ugyan sokat fogyaszt el, de megint nem Blanche karakteréből következik, s végképp nem harmonizál ezzel a halkra és bágyadtan csordogálóra komponált előadással.

Harsányi Gábor mint Lickcheese első színpadi felbukkanásakor még többé-kevésbé illúziót keltően illusztrálja a megnyomorított kisembert. A harmadik felvonásra azonban különös fejlődést produkál. Minden előzmény nélkül bohóccá változtatja Lickcheese-t. A darab szerint négy hónap telik el a két felvonás között; Harsányi ez idő alatt jókora pocakot növeszt magának, ekkora hasat szerezni ilyen csekély idő alatt --csak a cirkuszban lehetséges. Harsányi ehhez még kitalál egy különös fajta járást is, aminek korábban nyoma sincs Lickcheese mozgásában. *Úgy illeg-billeg,*

pocakját kitolva, hogy a nézőtérrel minden lépését harsány nevetés fogadja. Kitalál Lickcheese-nek egy új hanghordozást is, mégpedig kedélyeskedőt, komótosat, lágyabbat, vagyis nem azt látjuk, hogyan lesz ugyanabból az emberből valaki más, hanem egy másik figurát látunk, aki valamiféle bohózatból tévedt át Shaw színdarabjába. Ez a Lickcheese ugyanis, amint vagyonna tesz szert, nem válik félelmetessé, Sartoriuson is túl-tevő ragadozóvá, hanem éppen ellenkezőleg: afféle bohókás tréfacsinálót formál belőle a színész. Ezzel persze Sartorius ismételtelen lefokozódik - miféle formátum lehet ő, ha egy ilyen nevelésű, átlátszó alak is képes túljárni az eszén? Shaw szándéka szerint a sartoriusi „kézműves” módszereket felváltják a lickcheese-i ravaszabb és aljasabb eljárások - a Trench és Blanche házasságával beálló, látszólagos happy end ellenében éppen ez a motívum mutatja a jövő elsőtétülő képét, ez veszi vissza a nézőnek azt a már-már automatikusan bekövetkező reagálását, hogy úgy lát-szik, a végén azért minden rendbe jön. Shaw-t bosszantotta, ingerelte az idillikus végre vonatkozó, ősi közönségigény, és éppen Lickcheese ijesztővé erősített figurájával kívánta megkontrázni azt. A Nemzeti Színház előadásában Harsányi Gábor bohóckodása kétségkívül fel-

Harsányi Gábor (Lickcheese) és Kállai Ferenc (Sartorius) a Nemzeti Színház Shaw-előadásán (Iklády László felvételei)



üdíti a nézőket, viszont nem lehet tudni, miről szól a darab.

Kállai Ferenc Sartoriusa megérdemelt volna egy jobb előadást. Nagyformátumú, meggyőződéssel telített játéka hasonló partnerek híján mintegy menet közben elkedvetlenedik, megfakul, a produkció vége felé mind többet merít hatalmas rutinjából. Hiába, egyedül nem teremthet kétpólusú feszültséget. Nehéz a vállán tartania egy olyan elő-adást, amelyre jóformán figyelni is csak addig és akkor lehet, ha ő a színen van, ám ha szerepe szerint kilép az ajtón, mintha a levegőt is kivinné magával. Különös, hogy emlékezetes, emberi pillanatot kívülre csak a nyúl-farknyi szerepben látható Pregitzer Fruzsina képes létrehozni: szobalányának apró villanása megjegyzendőnek tűnik.

Az előadás befejeztével sem kaptunk magyarázatot arra, vajon miért vette elő a Nemzeti Színház éppen most és éppen ezt a Shaw-darabot. Ennyire el-múlt volna minden időszerep? Ennyire elavult, beporosodott volna az, ami száz éve még botrányt kavart? Azt hiszem, a látottak ellenére sem állítható ez.

A szerelem árán végül is nemcsak arról van szó, hogy milyen volt egy adott időszakban a kapitalizmus. Benne van az is, hogy két különböző nemzedék mennyire másképp reagál a világ-ra. Milyen elvi és milyen tényleges különbség van az apák és a fiúk nemzedékének szándékai és lehetőségei között. Benne van annak ábrázolása, hogy a világ illúziótlan szemlélete nélkül lehetetlen a szembesülés önmagunkkal. Hogy a Trenck hangzatos látszat-ellenzékiése és fennen hangoztatott erkölcsi finnyássága milyen könnyen vezethet - éppen felszínessége miatt - teljes korrumpálódáshoz, elvek nélküli beilleszkedéshez, mindenfajta kompromisszum tartás nélküli elfogadásához. Shaw darabjában látenszen, de színpadra állíthatóan, mindez ott rejlik. Az előadásban nem.

G. B. Shaw: *A szerelem ára* (Nemzeti Színház)

Fordította: Réz Ádám. Dramaturg: Emődi Natália. Díszlet: Bakó József. Jelmez: Vágó Nelly. Rendezte: Vadász Ilona.

Szereplők: Kállai Ferenc, Peremartoni Krisztina, Kalocsay Miklós, Fülöp Zsigmond, Harsányi Gábor, Pregitzer Fruzsina, Vereczkey Zoltán, Gyalog ödön.

SZÁNTÓ JUDIT

Anatol á la Kosztolányi

Schnitzler-bemutató Szolnokon

Érdeemes lenne megkérdezni a szolnoki színház művészeti irányítóit: miért összpontosítják újabban figyelmüket a századforduló német-osztrák-skandináv dráma-irodalmára? E szerzők más jelentős színházi műhelyekben is divatba jöttek, nyilván nem pusztán az „ez még nem volt ingerének hatására, s nem is csak a modern színjátszási stílus kialakításához nélkülözhetetlen iskolázottság végett (bár ez már igencsak lényeges szempont). Am a szolnoki színház feltűnően tömény egymásutánban két évadon belül mutatott be Sternheimet, Strindberget, Schnitzlert, s készül Wedekindre, s ennek már nyilvánvalóan tartalmi okai is vannak. „Hallatlanban” mindenesetre feltételezhetjük: e nyugtalan, idegesen vibráló, kesernyés darabokban a szolnoki művészek kortársi rezonanciákat éreznek zaklatott, fanyar szkepszisre hajló, a készen kapott bizonyosságok ellen tiltakozó, a jelenségeket egyszerre színükről és visszajükről szemlélő-faggató korunk alapérzéseit fedezik fel és kívánják felfedeztetni ezekben a művekben.

Tegyük mindjárt hozzá: a rezonanciák megpendítése eleddig még nem sikerült maradéktalanul - ami persze egyáltalán nem szól sem e kísérletek érdeme, sem folytatásuk ígéretessége ellen. Csizmadia Tibor Sternheim *A kazettájában* színpadainkon ritkán látható impozáns következetességgel vitt végig egy stíljátékot, amelynek virtuozitása azonban hamar fárasztóvá vált, mihelyt kiderült, hogy a rendező kész a tartalmat, konfliktust, jellemeket, általában az egész darab komolyságát feláldozni a stíljátéknak. Éry-Kovács András *Az apa* című Strindberg-dramában egy érdekes, újfajta, misztikus naturalizmust próbált kidolgozni, a koncepcióban azonban sok minden „benne maradt”, mert a szerepek egy jelentős hányadát nem tudta megfelelően kiosztani. Paál István *Anatolja* pedig a lehetőnél szerényebbre-szürkébbre sikerült, mert ő viszont - sarkított ellen-tétben Csizmadiával - lemondott a stíl-játékról, és Schnitzler művét realista társadalmi drámaként interpretálta.

Paálnak az utóbbi években kimunkált

realizmusába pedig nagyon sok minden belefér. Ha a nagyszerű Albee-előadásban (*Nem félünk a farkartól*) a realizmus még önmaga végcélja volt, a realizmus talajáról lendült fenyegető lidércnyomások világába Pinter *Születésnapja*, a mai értelmiségi létezés keserű diagnózisába Csehov *Ványa bácsija*, a szívbemarkoló költői metafora felé David Storey *Ott-honja*, a manipulációk démoni víziójába a *Hamlet*. És épp egy ilyen, viszonylag kisebb falat akadt meg a torkán! Alighanem épp azért, mert az *Anatolt* eleve, legelső szintjén sem lehet a realizmus eszközeivel birtokba venni.

A fent felsorolt előadásokban legalábbis, Paál István realizmusa minden-kor tételez bizonyos, akár feltételezett-korlátozott azonosulást a hősökkel, amit igen jól példáz Kovács Lajosnak, ennek az egészen rendhagyó, a maga nemében viszont feledhetetlen Hamletnek, Stanleynek, Ványa bácsinak színészi személye. Erről a színészi személyiségről eleve tudható, hogy nem győzhet, hogy a végletekig esendő, s a konfliktus olyan próbára teszi, amellyel nem birkózhat meg, s ez az aránytalanság teszi tragikumát groteszkké, de ugyanakkor mélyen megrendítővé is. A Storey-darab előadásában megnyilvánuló rendezői azonosulást még tökéletesen fedte Bálint András színészi személye; a színész alkati intellektualitását, erkölcsi komolyságát ez a peremre szorult brit gentlemanfigura még elbírt. De egy jó Anatol-előadásnak nézetem szerint alapfeltétele, hogy Anatollal ne azonosuljon se rendező, se színész. A mához szóló mondanivaló - mert valóban van ilyen e jelenetfűzérben - csak az elidegenített játékoság közege át juthat el hozzánk, amit a belülről fakadó ön-ironia sem pótolhat; az igazság érvényét veszti a megfelelő arányban belekevert hamisság nélkül.

Paál előadása és Bálint András önmagában nagyon finom, érzékeny alakítása olyan mértékű azonosulást sugall a címszereplővel, amelyet Kosztolányi, a rokon lelkű kortárs érzett, aki gyönyörű írásművében eleve ebből az azonosságból indul ki: „Húsz éve, hogy Schnitzler életre hívta. Húsz éve él, s én tíz év óta ismerem. Azóta velem nőtt, sápadt vagy pirosodott és változott, ahogy a vérem változott ... Mindenütt vannak ilyen szimpatikus futóbolondok, és minden-kiben él belőle egy szemernyi . . .” És aztán következik Anatol leírása, nem annyira Schnitzler, mint Kosztolányi