

Fejezet a zsarnokságról

Dürrenmatt *János királya* a politika, az újkori történelem komédiája, s egyben a megvesztegethetetlen kívülálló makacs bizalmatlanságának tanúságtétele. Dürrenmatt újraértelmezi Shakespeare játékát: mondván, a történelem számtalan játszójának elemzésekor – amint a saktörténetben is – rábukkanhatunk olyan ismétlődő helyzetekre, variálódó megoldásokra, melyek minduntalan előtűnnek, s még ha alkalmanként más is a vért és a zászló színe, de mégis mindig ugyanarról van szó: az erőszakos halálról és a hatalomért kiontott vérről. E komédia jellegzetesen XX. századi, hiszen a történelmi tudat, a reflexió, az összehasonlítás szülöttje, annak a tudatnak a megfelelője tehát, mely saját rettenetes és „gonosz” történetét a történelem egészének általános jellemzőjeként ismeri fel, s azt csak mint ilyet viseli el.

Csak a világméretűvé növelt botrány állandóságának és folyamatosságának tudata teszi elviselhetővé a saját, *megélt* botrány jóvátehetetlen és feloldhatatlan élményét, a reformtörekvések kilátástalanságát, a radikális kritika eredménytelenségét, a hatalmasoknak adott tanács kijátszottságát.

E tudat – saját tapasztalatának megfelelően – metsző rosszhiszeműséggel veszi észre a történelemben mindig megismétlődőt, az örökösen visszatérő embertelen komédiát, a vér és hatalom unott-örökös párosodását. A kívülálló megvesztegethetetlenségének záloga: a teljes bizalmatlansága a *kor* iránt, s a nagy igazságként működő válságok hazug valóságának bebizonyítása. Dürrenmatt világerzése, a *János királyban* rögzített keserűség talán Brechtől ered, s nem joggal talán visszautalnunk az *Utódainkhoz* versének élményére sem. Az e versben rögzített állapot az, melynek foglyaként Dürrenmatt is megteremthette e művét. „Csakugyan sötét korszakban élek! / A jámbor szó balga! / A sima homlok érzéketlenségre vall. A nevető / az iszonyatos hírt / még nem kapta meg. Micsoda korszak ez, ahol / csaknem gonosztett a fákról beszélni / mert annyi gazságról hallgatsz, míg ezt teszed!”

... . Ó kik a nyájasság / számára akar-
tuk előkészíteni a talajt, / még mi nem
lehattunk nyájassak.” (Eörsi István fordí-
tása.)

S valóban, mint azt a *János király* is mutatja, Dürrenmatt sem maradhatott nyájass, a kívülálló Svájc szülötte a történelemre meredve feladta a megbocsátás békéjét, s harcnak kezdte tekinteni a művészetet, épp a történelem ellenében. De talán Dürrenmatt sem sejtette, hogy mindaz a gúny, mely egyébként az életművét jellemzi, ezzel az ellenféllel szemben: újra és újra kevés. Nincs az a metsző rosszhiszeműség, amely elegendőnek bizonyulna a világállapot, a politikai korszak lényegének megragadására – s utóbb minden rezignálnak tűnő vélekedésről kiderülhet, hogy élesége ellenére is álmos illúzió volt. Így hát a *János király*ban Dürrenmatt nézőpontja, de nem feltétlenül a rokonszenve, a kívülálló, a Fattyúé, s így a történet végső soron a tanácsadók reményének és reménytelenségének, a beszólás lehetőségének és lehetetlenségének a története. E keserűség szólal meg a Fattyú szavaiban is: „A hatalom / Tanácsadójaként hatalmat csak azért kapok / mert rám szokott a hatalom.”

A beszólás, a polgári ész, a ráció, a felvilágosítás riasztó reménytelensége és sivár eredménytelensége árad e műből, a felismerés, hogy miként lesz erősebb az ész cselénél a hatalom csele. Dürrenmatt drámai magja talán az a fájdalom, amellyel a Fattyú rádöbben, hogy a hatalmasok által játszott játék igazi iszonyata nem pusztán emberellenesség-

gükben, nem csak az osztálykorlátaik döbbenetes és kikezdehetetlen realitásában, az árulásra mindig kész cinizmusukban áll, hanem abban, hogy nincs az a cinizmus és árulás, nincs az a gonoszság, amely a hatalommal szemben elég lenne a ráció uralmának érvényre juttatásához. A világ átláthatónak tűnő aljassága ellenére is kiismerhetetlen és megváltoztathatatlan maradt.

A kívülálló beleszólhatott, de szerepe kétséges maradt, a felelős ember kétségeire nincsen feloldás. A Fattyú életének mérlege kétséges: a haldokló király utolsó erejével ráront, de a feláldozott szerelmes Blanka is gyűlölettel fordul hozzá, a halottak, azok amúgy is elesetek volna. Mindezt talán csak kicsit oldhatja Brecht idézett versének ismert passzusa. „Nem tehettem sokat. De nélkülem az uralmon lévők / biztosabban ülnének helyükön, / ezt remélem. Így telt el időm, / mely e Földön énnekem adatott.” S talán ez lehet az a remény, ami bevilágíthatja a Fattyú sötétjét, a vég reménytelenségét: hiszen: „Alku, gyilkosságok, árulás árán / Nem ráció – egy Pembroke az eredmény . . .”

Kerényi Imre munkái az elmúlt években nemegyszer bebizonyították, e rendező elkötelezett, politikai, társadalmi, nemzeti problémák iránt nyitott, politikai színházat követel. E sürgető szükség sokszor túl gyors tempót diktált, s ezért eredményei is nemegyszer kétségesek lettek, hiszen feszítő mondanivalójának kimondása minden egyébként méltányolt szempontnál fontosabbá vált. Így aztán volt, hogy Kerényi már-már nemtelen

anyagokhoz folyamodott – mint például a *Titkos záradék* esetében –, s így munkája adott esetben nem lépett túl az indulatok kiélésén vagy inkább gerjesztésén. E rendezés, a *János király* viszont alapvetően eltér a fenti periódus negatív tendenciáitól. Kerényi ezúttal végre hamisítatlan drámai anyagból dolgozik, ez alkalommal nem pusztán a kanavász laza szövetségét látjuk a darab helyén, s így aztán a színpadon sem csupán az ideológiai elszántság üressége van jelen. Ismert az a tény is, hogy ez az előadás nem a szokásos magyarországi körülmények között jött létre. Kerényi e rendezését 1983 októberében mutatták először be az Ódry Színpadon, osztályának vizsgájaként. Az akkori szereplők közül itt, a Nemzeti új generációjaként, a főszereplők tűnnek fel: Hirtling István, Funtek Frigyes, Mácsai Pál. E tény rávilágíthat arra, hogy – többek között – minek is köszönhető a *János király* gazdag koncepciójú elképzelésének ritka precíz, részletekig menően megoldott megvalósítása. Ám nem hiszem, hogy ugyanakkor méltányos lenne ezen az előadáson számon kérnünk annak a produkciónak a sikerét, s a két teljesítmény összehasonlításával végezni – ezzel az élménnyel.

Hiszen az ilyen átültetés valóban életveszélyes, az eredeti színpad szellemisége megváltoztathatatlanul eltűnik, az új szereplők, az új tér valósága akár azonnal alkalmazkodásnak is tűnhet, holott úgy is lehet, hogy mindössze: más, amit látunk. E másságnál és összehasonlításnál – számomra – fontosabb az a kérdés, hogy miként érvényesül a produkció a Várban. Sokkal fontosabb az, hogy a Várszínház, amely – enyhe túlzással – hosszú évek óta vergődik, s csak keresi saját lehetőségeit, most végre olyan előadást tudhat magáénak, amely immáron vitathatatlanul ebben a térben született, erre a térre jellemző, s elválaszthatatlanná válhat ettől az épülettől. Fontos, hogy oly sok szerzetlen, az épület lehetőségeitől, adottságaitól független tér, felületes díszlet után, a *János király* tere, az előadás képe, valóban az e tér által kínált kihívás eredményeként lesz érthető, s itt nem csak Csikós Attila munkájáról, hanem épp az egész előadás milyenségéről van szó. Kerényi e munkája is, mint eddigi rendezéseinek nagy része, valóban igyekszik a lehetséges hatás- és látványelemek mindegyikének kiaknázására, s képes is a fény- és térvizonyok önálló költészetének érzé-

Dürrenmatt: *János király* (Várszínház). Funtek Frigyes (Fattyú) és Hirtling István (János király)



keltetésére, a meghökkentés és lenyűgözés kettősségére. Jelen munkájában a látványelemek mellett elsőrangú szerepet játszik a didaktikus, ironikus, gúnyos zene: Kemény Gábor és Kocsák Tibor invenciózus, alkalmazkodóképes és hajlékony munkája.

Az előadás némajátékkal indul: a színpadszéli lépcsőktől tagolt üres, szürke hajópaddal borított térben két néma szolga tűnik fel, kik a fent kibomló angol lobogó alatt állnak neki felmosni az amúgy is tisztán, tompán csillogó felületet. Munkájuk minőségét a némán besettenkedő Pembroke ellenőrzi, fehér zsebkendőjével érintvén a földet, azzal vizsgálván, hogy milyen igényes munkát is végeztek alárendeltjei. A jelenet ironikus és talányos: végre is mit mostak e fiúk ilyen heves buzgalommal (és ugyanakkor rituális nyugalommal), melyhez még miniszteri segédlet is szükséges. Az előadás egésze a válasz e kérdésre: a vért, ugyanazt az emberi vért, amit aztán majd – egy hatalmi váltással később – ugyanezek a fiúk felsikálhatnak, csak kicsit más ruhát öltvén. A némajáték az előadás kerete, hisz a végén Pembroke ismét feltűnik: ellenőrzendő a művelet helyességét, s ő csak *akkor* válik majd – egy pillanatra – élővé, megfogható személlyé, amikor kezének ingerült mozdulatával szétrázza lenyalt haját, fejét hátraveti, s ránevet a nézőre. S ez a cinkos gonoszság a bűcsű pillanata.

A keretjáték hideg neonfényben történik, s ez is igen figyelemreméltó ötlet. A sötétben elmerülő néző ugyanis nem oldódhat fel *azonnal* a színházi valóság sárga fényekkel, meleg reflektoraival megvilágított puha konvenciójában. Sötétség és színházi világosság e határán felvillannak a neonok, s egyszerre támad túlzott fény és ostoba félhomály. A kék fényben ugyanis kissé túl jól látni mindent, már-már kínosan érzékelhetővé lesz, hogy mindez csak színház, s ettől, a hangsúlyozott műviségtől lesz a jelenet a hétköznapi realitásában víziószerűvé, megfoghatatlan minőségűvé. S ezt a határátlépést éljük át a végén, a történelem e gyalázatos története után, még a taps megbékélést jelentő oldódása előtt: felvillan ugyane fény, Kerényi igyekszik kibillenteni nézőjét a már jóvátehetetlenül passzív rábírnai a konformitás feladására. A két némajáték között pedig végbemegy a fehér zsebkendő hótisztaságú „igéretének” bemocskolása, vérrel való átitatá-



Bagó Bertalan f. h. és Funtek Frigyes a János királyban

sa. A fehér kendő végigkíséri az előadást, a legkülönbözőbb helyzetekben villanván fel. E kendő tűnik fel a szerelmes Blanka zálogaként a Fattyú nyakán, hogy ő aztán az érzelme ellenére kergesse a lányt a francia dauphin, a hájas félbuzi karjaiba – birodalmi érdekből. De e kendő tér vissza az ő kapcsolatuk fordulópontján is: a Fattyú akkor veszi le, mikor Blanka bosszúért lihegve megkorbácsolatni készül a neki végre kiszolgáltattat. Fehér kendő borítja el a lefejezett urak fejét is, melyeket János oly békés derűvel szemlél. A kendőket Pembroke ugyanazzal a néma alázattal nyújtja át, amellyel utóbb urát megmérgezi, de rá már nem kerül kendő, halála után már semmilyen hatalmi érdeket nem szolgálhat.

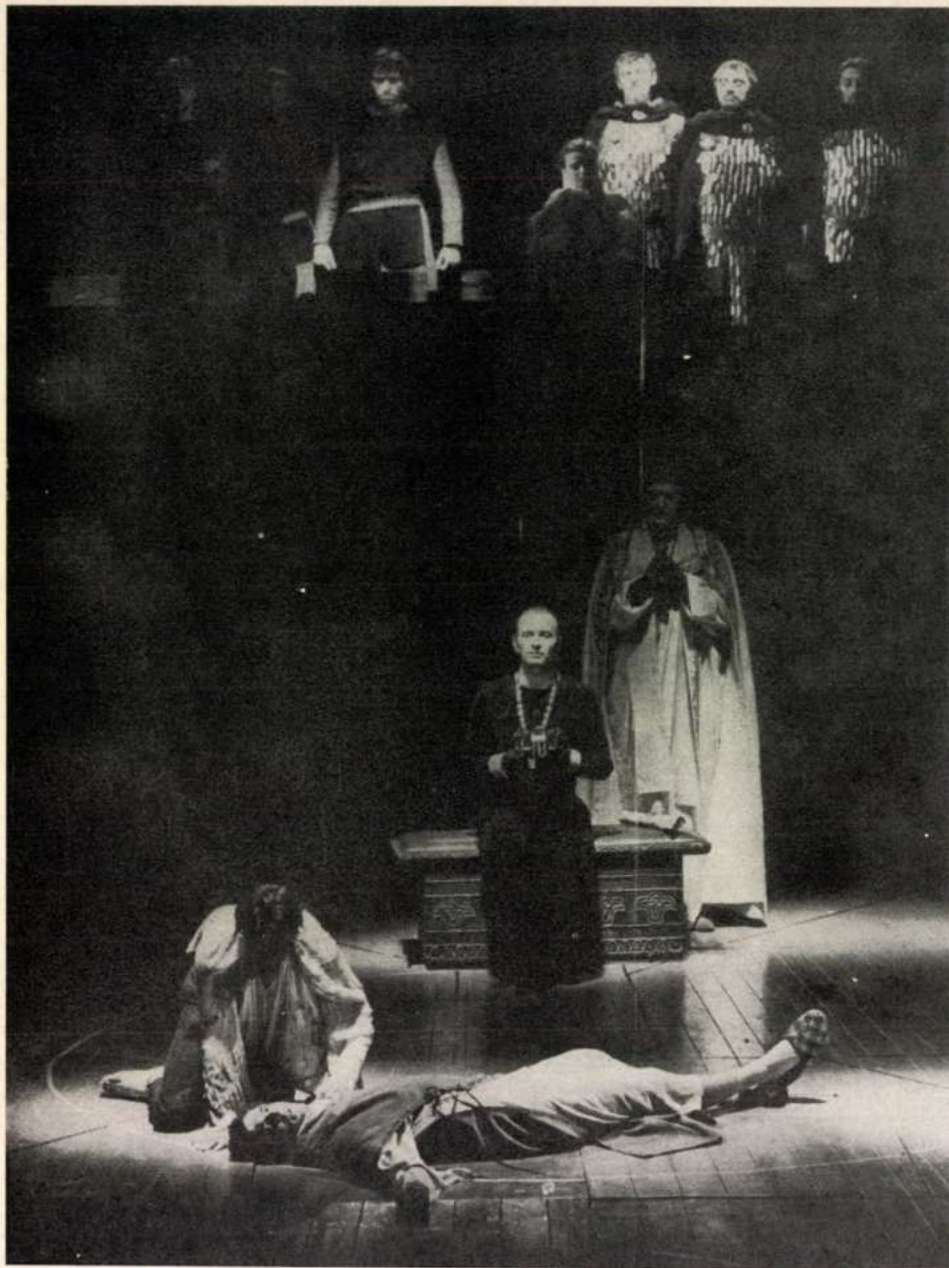
S mindez már rá is mutat az előadás alaphangjára: a hangsúlyozott távolságtartásra. Kerényi arra figyel, hogy újra és újra felmutassa a *masinériát*, az állandóan ismétlődő hatalmi váltások iszonyú bornírtságát és mégis lebíráhatatlanságát. Kerényi pontosan látja: minél ostobábbnak, kiüresedettebbnek, erejétvesztettebbnek mutatja be a hatalmat – a francia udvart s az egyházat – s minél több méltósággal és emberi érzéssel látjuk feltűnni Jánost és a Fattyút, annál riasztóbb és gyötrelmesebb lesz a vég. Még egy *ilyen* hülye és végét járó világot *sem* bír le az ész, még ehhez is kevés a józan belátás.

Épp ezért a bevonuló udvar szertartásosságában, kimódolt koreográfiájában egyetlen természetes lény tűnik fel: János király. Az élettelenek és némák között ő az egyetlen reális személy, szenvedő és szenvedélyes, rossztól űzött és a jóra talán hajtható, megfogható ember.

Játékos, akit elbűvöl a hatalom lehetősége: a történelemalakítás igézete, ígérete. Örömmel veszi feladatait: az uralkodást, a gyilkosságot, az ítélkezést, az igazságszótást. Szenvedélyes és gondolkodni is képes lény. A legtermészetesebb ember a természetét vesztett udvarban.

S itt hadd vágjunk bele az előadás-elemzés és színészi munka méltatásának egyébként egymás után következő rendjébe. A *János király* előadásának ugyanis egyik kulcspontra az, hogy a szenvedély és kedély e szerepét mennyire járja át mélyen a színészi kedély és intenzív jelenlét. S Hirtling István János királyja azért jelentős tett, mert ugyanaz a talányos gátlástalanság, felszabadultság jellemzi őt, a színészt mint királyt. Mint művész éppoly örömmel megy bele az újabb és újabb szituációkba, mint az általa játszott király – az uralmi válságokban. Hirtling élvezi a játékot, s ez érzékelhetően meghatározza az egész előadást. Nemcsak a tiszta arcél gyermekiességéről, naivitásáról van szó, Hirtling képes gyanútlanúság és ravaszság, értelem és kilátástalanság, erő és lazaság együttes eljátszására, s képes arra, hogy egész este ne csökkenjen teljesítménye.

A riválist, a lenézett és tisztelt társat az értelmetlenség világának másik „eszes emberét”, Richárdot, a Fattyút Funtek Frigyes alakítja, s már az első feltűnésekor világosan érzékelhető Jánossal való egymásnakvalóságuk, egymásra ismerésük. A Fattyú szerepében e fiatal színész a szó szoros értelmében berobban a színpadra, s a két alak rokonsága érzékelhetővé lesz az azonos testi kondíció, az életkor, a némiképp hasonló fizikai adottságok révén is. Azaz, ők



Jelenet a János király várszínházi előadásából (Iklády László felvételei)

ketten már az első látvány első mozdulatán összetartoznak. S elválásuk, többiekétől való élénk különbözőségük rendjén is van: Kerényi értelmezése szerint ennek az értelmetlen, iszonyú mechanikájú történetnek *emberi tartalma* kettőjük egymásra utalt és a világgal szemben kiszolgáltatott viszonyában áll. Mindaz, ami érzés még fellelhető e történetben, az kettőjüköz fűződik.

S a fiatalok, a „század gyermekei” találnak egymásra a degenerált világ masinériái között. János és a Fattyú még előtte vannak annak, amit a többiek már tudnak, őrájuk még csak ezután vár a személyiséget felörlő világtapasztalat, amely a hatalom birtokosává tehetné Fülöpöt, Pandulphót. A tapasztalatok különbözőségének centrumba hozatalával oldja meg Kerényi az eltérő színészi tradíciók, életkorok kérdését

is. Az értelmezés hibátlan, de kérdés, hogy a koncepció világossága ellenére a színészek mennyiben képesek az együttműködésre, az eltérő játékmódok tradíciójának egységessé tételére, illetve az eltérések beillesztésére a játék egészébe. Kerényi igen okosan a tényleges életkori és helyzetmeghatározó ismertség-ismeretlenségi tényezők sorozatát az előadás, a darabértelmezés részévé tette. A játékmódok eklektikája így tehát egyes esetekben valóban nemhogy nem feltűnő, hanem a szereplők világa közötti különbségek felmutatását szolgálja. A játékmódtérések így válhatnak feszültségforrássá: mint például Fülöp Zsigmond vagy épp Nagy Zoltán játékmódjának esetében.

Hiszen a „nagyok” a világpolitika áthatolhatatlan cinizmusának mesterei, akiknél a józan emberi értelem, a belátó

megfontolás már nem foghat. A Fattyú egy percre békére tanítaná őket, de hiába, Fülöp király számára az uralkodás és a gyilkolás lehetősége összefügg: ha ellenfél nem akad, úgy az ártatlant öleti le. Ez a darab első, immáron valóban teljesen újkori tapasztalaton alapuló pontja, s ez egyben a Fattyú és János szövetségessé válásának tragikomikus útja. *Valakit* csak úgy le kell gyilkolni, s ha az urak egymást már ellenfélnek nem tekinthetik, s így népeikkel már nem gyilkoltathatják egymást tovább, akkor hát a végig semleges Angers lakóit ölik meg. Funtek Fattyúja itt kapja meg az első igazi leckét: itt veszi tudomásul, hogy mily csekély a ráció ereje. Funtek kellő eréllyel játssza el az átalakulást, a felnőtté válása e tragikomikus percét, s így feltétlenül méltatnunk kell az ő alakítását is. Ha Hirtling István természetessége volt magávalragadó, akkor Funtek Frigyes energikusságával, intenzív figyelmével, hiteles feszültségével győzött meg. A legnagyobb drámát ő játssza el s éli át szinte egyedül. Mindaz, ami a többiek számára lényegtelen vagy épp nevetséges, az számára léte és feladata értelme. Így lesz monológössze, ki a riváldánál tehet csak vallomást, vagy mindössze egy halott felett lehet őszinte, s Funtek jól állja ezt a próbát is, a magányos színészi helyzet leckéjét.

S mindaz, ami a Fattyú nagy kérdése, az egyben Dürrenmatt nagy víziójának alapja is. Hiszen Angers lakóinak leölése már nem függ össze a háború valódi vagy vélt okaival sem, a polgárok már csak ártatlanok. Fülöp Zsigmondra vár a feladat, hogy hitelesen játssza el a passzióból gyilkoló, szenvedélymentesen is gonosz királyt, neki kell felmutatnia az önmagáért való gyilkosságokat elkövető széthullott emberi alak rajzát.

Zsarolások és ellentámadások, viszontzsarolások, a „politikai komédia” ellenállhatatlan erővel viszik tovább a szereplőket, egy gyilkosság nem old meg semmit, mindössze egy másik elősegítésének eszközeként értelmes tett (Eleonóra halála), egy élet mindössze egy másik záloga (Arthur), és önértéke nulla. Immáron senki sem cselekszik szabad emberként, lassan mindenki fölhág a végjáték egyre ritkuló levegőjű terére, s ő, amíg teheti. Szorul a hurok a Fattyú, a kívülálló körül is, egyre kevesebb tere marad a rációnak, s minden logikusnak tűnő, értelmes lépés mindössze egy újabb aljasság és gaztett for-

rásává lesz. A világ így teszi önnön részévé a Fattyút, s Pembroke valóban komolyan gondolja: az új uralomnak is szüksége lehet effajta okos tanácsadókra. Hiszen igazán nem változtathat meg semmit.

A játékszabály lényege mindössze annyi, hogy a konvenciót felrúgóra vár a szükségképpen halál, még ha király is volt az, aki elkövette. A hatalom önnön ellenfelétől addig lehet nyugalomban (azaz addig háborúzhat vele), amíg a játékszabályt fel nem rúgják, hiszen ha – a ráció szerint – a másíkról kiderül, hogy nem ellenfele, akkor saját léte, ingatag uralma sem indokolható. Azaz a hatalmak számára Pembroke mindenkinél fontosabb: a népet, ugye, mégsem engedhetjük játszani. Az udvari minisztert Mácsai Pál alakítja: s minden mozdulata, visszafojtott udvariassága, fenyegető némasága mögött ott érezzük a valóban elkövetkező árulás lehetőségét, hiszen ő nem János királyt, hanem a királyságot szolgálja. Saját léte addig biztosított, míg az intézményrendszeré.

Ő maga húzza ki a színről János hulláját, s neki már nem jut fehér zsebkendő: számára nem érdekes, ami holt. A darab végének kulcskérdése valóban a Fattyú kétségbeesett monológja, s ez az egyetlen pont, ahol vitatkoznék Kerényi koncepciójával, ahol úgy érzem: saját addigi világképével is összeütközésbe kerül. Hiszen ha a monológ első fele valóban a rémület és iszonyat által áthatott, akkor a másodikat már az ironia és a gúny, a kétségbeesett öngúny uralja. A nép közé visszavegyülő s önnön nemzőképességét ismét népe szolgálatába állító Fattyú ezt a szöveget már nem mondhatja tragikus ígéretként vagy még inkább utópikus fenyegetésként. A világot átalakítani képtelen lévén, immáron csak az ellenkező nemet hódíthatja meg, de ez már nem lesz sem hősi, sem harc, ez a komédia a komédiában. A fej helyett – Thomas Mann kifejezésével élve – ekkor már csak jellemfejt használhatja, de ez már több mint ironikus, több mint groteszk: ez már „mindössze” komikus lehet.

Azért is érdemel említést az utolsó jelenet ironikusságának vagy áltragikumának a kérdése, mert egyébként az előadás mindvégig megtartja a „kellő távolságot”, s nem hagy kétséget afelől, hogy minden vér ellenére a látvány komikus. Hiszen a változások összessége – mint azt a Fattyú is kénytelen belátni –

egy Pembroke-ot hozott a világnak, mást semmit.

Kellő gúny és ironia árad az állandó zászlólobogtatásból, az egyes udvarokat jellemző dalokból. (A franciák a Sur le pont d'Avignont fújják, s az angolok végzete az Ég a város, ég a ház is kánonjára következik be.) Am minden rendezői törekvés ellenére egyes utalások mégsem szerencsések. Hiszen ha elfogadható, hogy Blanka – elkurvulván a tehetetlen dühtől – dizózként lép elénk, akkor sem helyeselhetjük a Dózsa László által alakított Lajos herceg megoldásának mikéntjét. A csata utáni közös zabáláson fontos szerephez jutna e színész: elmélyülten és rezzenéstelenül kellene végigzabálnia a fejleményeket, hogy aztán felriadjon: ismét háború van – s ez remek. Az igazság az, hogy Dózsa szétzilálja a jelenetet, humorizál, összevissza csapkod, ahelyett, hogy csak azzal a tállal lenne elfoglalva, amelybe aztán majd a következő jelenet során belecsapja levágott fejét az őt módfelett gyűlölő Fattyú. Mindez elég fontos mozzanata a darabnak, ő lenne a Fattyú mitologikus ellenpontja, s a Dózsa által játszott operettalakításról nem értjük, miért vált ki oly heves érzelmeket. Sajnálatos, hogy mindez újra és újra megengedhető, s hogy e színész minduntalan belecúszhasson azokba a laza viselkedési formákba, mellyel egész jelenetek erejét veheti el.

Hiszen egyébként – úgy vélem – az előadás másik igen fontos hozadéka abban állt, hogy a társulat több tagjának sikerült a kooperáció, sikerült megérteniük saját helyzetüket és játékmódjukat e koncepcióban.

Így vált egyszerű alakítássá Nagy Zoltán Pandulphója is, s az egyházi férfi alakja így lett valóban rémületessé, víziószerűvé. A riadt király, a félénk tanácsadó és a becsinált főpap hármasa: a koronát felajánló és azt hűbéri jutalmként visszanyerő uralkodó, az aggódó Fattyú és az Angliát gyűlölő Jánostól először megriadó, később diadalmasan cinikus Pandulpho együttese talán az előadás legemlékezetesebb jelenetét hozza. Abszurdum és naturalitás, komikum és szorongás mondatonként váltják egymást, s a gatyájában istenéhez imádkozó örült, fázó főpap nem pusztán a reális térben magasodik a szereplők fölé, de mintegy az egész előadás jelképe is maradhat e mozdulat. Nagy Zoltán tökéletesen érti e Shakespeare és Brecht közötti stílust, ritmusérzéke tévedhetet-

len, s így humora is gyors, csattanó. De érti a játékot Fülöp Zsigmond s a dauphint alakító Kerekes József (főiskolai hallgató) is. Sok múlik azon, hogy az ő általuk megformált király és dauphin ne legyen túl vásári, s minthogy amúgy is festett karaktereket alakítanak – semmiképp se lépnek túl a szerep határait. Az állandó komédiázás fegyvelmezetséggel párosul, s csak csodálhatjuk, hogy miként teremt Kerekes József élő embert a hájas félbuzi üres karakteréből. Kubik Anna és Vass Éva is meglelik helyüket az együttesben, s az utóbbi főként a halála előtti monológban lel önmagára, s teszi alakítását emlékezetessé. Sajnos nem áll mindez Esztergályos Ceciliára, aki új tagja a színháznak, s ismerve elmúlt éveit, igen érthető, hogy miért áll át nehezen a komplexebb alakformálásra, a finomabb megoldásokra. Tévesnek tűnik az az elképzelése, hogy a szinte szakadatlan kiabálás azonos a feszültségkereséssel. Holott Esztergályos ördögien jó színésznő – egyébként. Már szó volt Mácsai Párról, s meg kell még említenünk Götz Anna, Szakács Eszter, Baranyi László, Czibulás Péter nevét is, akik kellő tájékozódóképességgel igazodnak el ezen a cseppet sem egyszerű terepen.

Gyerekek színpadi jelenléte, úgy hiszem, mindig életveszélyes, s itt igen-csak többről van szó, mint a kis Arthur egyszerű ottlétéről. Vajda Péter játszotta (?) az általam látott előadáson a kis trónkövetelőt, és a rendezői pedagógia érdemének tűnik, hogy jelenléte nem volt idegesítő, aggodást kiváltó.

A zenéről és díszletről már szó esett, a jelmezeket Borsi Zsuzsa tervezte, s azok erényeül szolgált, hogy nem nehezdedtek rá a szereplőkre, hagyták élni a színészeket, hiszen a túldíszítettség és a stilizálás közötti utat meglelni sem könnyű feladat.

Friedrich Dürrenmatt: János király (Várszínház)

Fordította: Görgy Gábor. Dramaturg: Márai Enikő. Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Borsi Zsuzsa m. v. Zene: Kemény Gábor, Kocsák Tibor. Rendező: Kerényi Imre.

Szereplők: Hirtling István, Vass Éva, Götz Anna f. h., Kubik Anna, Esztergályos Cecília, Vajda Péter, Garai Viktória, Funtek Frigyes, Szakács Eszter, Csák György, Fülöp Zsigmond, Kerekes József f. h., Dózsa László, Nagy Zoltán, Mácsai Pál, Baranyi László, Czibulás Péter, Fereny Csongor, Bösze György, Bagó Bertalan f. h., Győri Péter f. h., Kaszás Géza f. h., Nagy Árpád.