

A becsület drámája

A Sevilla csillaga a Vígszínházban

A színház művészete – most természetesen csak egyetlen szempontot figyelembe véve – talán mindig kettős jellegű volt: vagy írott és az irodalomhoz tartozó, értékes drámát adott elő, vagy ettől függetlenül a színészi testek művészete révén önmagát igyekezett megmutatni, akár rögtönzött, akár irodalmilag nem jelentős szövegekkel. Voltak korok, amelyekben az irodalomhoz tartozó drámák előadása volt a színházművészetben domináns; máskor pedig épp a színészeknek az értékes szövegtől függetlenítt művészete.

A mai jel- és kommunikációelmélet ismeretében úgy is meghatározhatjuk az írott, értékes drámákat előadó színházi produkciókat, hogy azokban kétféle jelrendszer épül egybe: a dráma verbális és a színház speciális művészetének nem-verbális jelrendszere. Ez utóbbiak között igen jelentős funkciója van a színész metakommunikációjának, a beszédhez, a karakterhez, az emberi alaphelyzetekhez stb. szervesen hozzá tartozó, azokkal mindig szükségszerűen együtt járó testi jeleknek. Ezek azonban – a hangosfilm is tanúság lehet rá – igen-igen gyorsan változnak, legalábbis egy bizonyos határig.

Talán az Antoine-nal kezdődő és a Lugné-Poë-val, illetve Reinhardt-tal folytatódó színházművészeti korszak a színpadon a nem-verbális jeleket és rendszerüket tekintette és tekinti sokkal fontosabbnak a verbális jelrendszerekhez viszonyítva. Ez azt is jelenti, hogy a színházművészet a maga megformálás- és megjelenítésmódjait immáron nem az írott dráma stílusából eredezteti, nem is az élőbeszéd egyéb, a nyilvánosság előtt megjelenő formációiból, például a prédikációból, a szónoklatból stb.; valamint azt is, hogy a nem-verbális jeleket és rendszerüket az adott korszakban használatos jelekből kell felépítenie. Teljesen evidens, hogy a verbális jelrendszerek éppúgy hordoznak jelentéseket, ezekre ráépülve, ezekből kinőve problémaköröket, sőt egész világképet, mint a nem-verbális jelrendszerek, és mint a metakommunikáció. Hangsúlyozzuk, hogy mind a kettő problémaköröket, problémakomplexumokat hordoz, amelyek rendszerint

egy-egy kérdésmag körül épülnek föl. Minden művészi produktumhoz jelentésbeli „holdudvar” is hozzátartozik, amely egyrészt a befogadótól függ. Más, távolabbra mutató, messzebbre vonatkozó akár logikai-kognitív, akár asszociatív, akár hangulati stb. kapcsolódások között vannak olyanok is, amelyek a műben benne lévők által irányítottak és vezéreltek; amelyeket akár a verbális, akár a nem-verbális jelrendszerek mindenképpen jelentésekhez juttatnak.

Ezért már elvben – hát még a gyakorlatban! – a színházi műalkotás igen-igen bonyolulttá válik, és éppen a kétféle jelrendszer benne való egyesülése miatt. Hiszen egyszerre létezik benne az írott drámának a verbális jelrendszerben létező világgépe és a színészi metakommunikáció, valamint a színpad egészének nem-verbális jelrendszere. Annak a színházi műalkotásnak, amely írott és irodalmilag értékes drámát formál meg, mindenképpen – mondhatni: ontológiai és nem kizárólag ismeretelméleti! – szükségességéből számolnia kell a verbális jelrendszerek jelentéseivel, az ezek által sugárzott világgéppel.

*

Milyen problémaköröket és milyen világgépet hordoz Lope de Vega 1617-ben vagy 1620-ban megírt drámája, a *Sevilla csillaga*? (Ebben a pillanatban mellékes, hogy az irodalomtörténet nem igazolta egyértelmű bizonyossággal, miszerint ezt a művet ő írta.) A dráma szempontjából a legfontosabb a király személyének a megítélése, valamint a lovagi becsületnek a kérdésköre. A világ egészét megélt és megítélő erkölcsi koordináta-rendszer középpontjában a lovagi becsület állott, amelynek egyik alappillére a királyhoz való feltétlen, maradéktalan hűség. A dráma világgépe azonban egy kissé már átmeneti jellegű. A király még nem jelent „foglalkozást”, vagyis szociológiai értelmű státuszt. Ő ekkor még az Istentől felkent személy; cselekvései és viselkedése tehát még nem státusból fakadnak, nem ahhoz tartoznak hozzá, de már az adott személy egyéniségétől, karakterétől függenek. A királyhoz mint Istentől felkent személyhez tartozik hozzá viselkedésének méltósága, megnyilvánulásainak fenségessége, valamint az, hogy ő a „becsület pajzsa”. Mindazonáltal a király már azt teszi, ami egyéniségéből fakad. Vagyis ekkor már különbséget tesznek cselekvései és viselkedésmódjai

között abban a tekintetben, hogy azok Istentől való felkentségből avagy az adott személy karakteréből következnek-e. Alattvalóinak a viszonya is kettős ezért: a felkent személyhez és az egyéniséghez viszonyulnak, de mindkettőt áthatja, alapvetően vezérli a hozzá való becsületesség és feltétlen hűség. A király vágyai, szeszélyei stb. azonnal teljesítendők, épp a hozzá való abszolút hűség miatt. Törvénynek azonban csak parancsai, a felkent személytől eredő parancsai számítanak.

Mindezeknek pregnáns megnyilvánulásai láthatók az írott dráma világszerűségében, amelyek verbális jelekkel az alakok közti viszonyokba tökéletesen be vannak építve. Don Arias – aki a mi mai megítélésünk szerint aljas, becstelen kerítő – a dráma világában maradéktalan hűséggel viseltetik a Király iránt, mind tanácsaiban, mint tetteiben. A felkent személyhez való hűségét az ő esetében az szabályozza, hogy az milyen egyéniségű; s ezért nincs is egyetlenegy szó sem, amellyel őt a kerítésért elítélik. Hűsége, szolgálatra- és tettekkészsége alapján éppoly pozitívnak minősül, mint bárki más. Ennek a fajta viszonyoknak egy másik variációja látható a főbírák részéről. A Király azt szeretné, ha Sanchót – aki az ő kívánságára ölte meg Bustót – nem ítélnék halálra. A főbírák mégis

lefejezésre ítélik, mert a felkent személy hozta azt a törvényt, hogy a gyilkosnak meg kell hálnia, s csak az emberi személyiség kérte, hogy száműzetésre ítéljék. Ők, mint a felkent személy alattvalói, bármit megtennének, de mint bírák semmiképpen nem tehetik azt, amit a becsület nem enged. Amikor viszont a Király kimondja, hogy ő adott parancsot Sanchónak Busto megölésére, azonnal megsemmisítik az ítéletet, mert a Királynak mint felkent személynek a parancsa volt ez, ami pedig azonos a törvénnyel. Így a parancs nem gyilkosságra való felbujtásnak számít, hanem az Istentől felkent személy által közölt törvénynek. A főbírák meg sem kérdik, mi oka volt a Királynak arra, hogy ezt a parancsot kiadja.

Don Sancho Ortiz alakjában a dráma világgépe a becsület és az alattvalói hűség feltétlen erkölcsi és a tetteket is vezérlő erejét hangsúlyozza; Busto alakjában pedig ugyancsak a királyeszmé változását.

A Királynak megtetszik Estrella, s azonnal vele akarja tölteni az éjszakát. Arias segít neki ebben, s a köztük való jelenetben fel sem bukkan, hogy a Király szándéka nem tisztességes, hogy bármiféle becsületbe ütköző. A szerelmi, szexuális kívánság Estrella iránt nyilván a Király személyiségéből fakad, de mint ilyen is abszolút jogosnak, pontosabban:

Lope de Vega: *Sevilla csillaga* (Vígshírház)
Bács Ferenc (Don Arias) és Szakácsi Sándor (Don Sancho Ortiz)





Lukács Sándor (Busto Tabera) és Szakácsi Sándor (Don Sancho Ortiz)

megkérdőjelezhetetlennek minősül. Estrella testvérbátyjának, Bustónak a házában él, és Sancho Ortizt szereti. Mikor a Király éjszaka Busto házába belopózik, Busto rajtakapja. Azonnal tudja, hogy a Királlyal áll szemben, de úgy tesz, mintha nem ismerte volna föl. Amikor a Király közli, hogy ő a király, Busto a felkent személyhez, a fennkölt névhez – és nem a személyiséghez – tartozó attributumok emlegetésével leckézteti meg azt a felkent személyt, aki ember is. És ezek a mondatok is egyértelműen mutatják, hogy a dráma világgépe azt a változást jelzi, amely a királynak mint Istentől felkent személynek a felfogásától, eszméjétől már eltávolodóban van a király mint ember értelmezés irányába. Busto tehát a király, illetőleg a királyság fogalmátartalmát már újabb módon értelmezi. Ez azonban még nem domináns szemlélet a dráma világszerűségében. Busto ezen mellékesen elmondott mondatai után ugyanis azonnal és ismét alattvalói mivoltát említi, s mint ilyet már a pusztánév – „király” – tiszteletre készíti.

A Király így szégyenbe kerül, ami miatt meg akarja öletni Bustót. Újból Ariástól kap tanácsot, s Don Sanchót bízta meg a tett elkövetésével. Sanchónak a Királyhoz való viszonya egyrészt király mivoltának átmeneti tartalmát, másrészt a feltétlen alattvalói hűséget jeleníti meg. Ő ugyan nem lát már embert is a Királyban, pontosabban a királyban; egyértelműen Isten földi képmásának tartja, s úgy hisz benne, mint az Istenben, s mint akinek a parancsa egyértelmű törvény. Az Isten és így az általa felkent király szava azért minősül azonnal parancsnak, mert sem az Isten, sem az általa felkent személy nem adhat ki

negatív, ártó vagy törvénytelen parancsot. A király személye ebben a tekintetben való megítélésének módosulását azonban jelzi, hogy Sancho már megkérdézi, hogy bűnös-e az, akit majd meg kell ölnie. A drámai akciók, a viszonyváltozások szempontjából nagyon lényeges – hiszen a viszonyváltozások hordozzák és nyilvánítják ki a dráma világgépet –, hogy a Király már tudja – hiszen kimondja –, hogy törvénytételre kényszeríti Sanchót, és ezért menlevelet akar neki adni. Ha nem az egyéniség adná ki a parancsot, hanem az Istentől felkent személy, nem lenne szükség a menlevélre. (Mint ahogy később a főbírák a Király parancsának okára rá sem kérdeznek.) A lovag azonban nem fogadja el. Ő a Király „felkent személy” mivoltához viszonyul, ezért feltétlenül bízik a Király adott szavában, s eltépi a menlevelet. Jellemző azonban a Király és az alattvalók közti viszony módosulására már az, hogy Sancho a tett végrehajtására vonatkozó ígéretét és a Királyét az ő mentesítésére vonatkozóan kölcsönös kötésnek nevezi. Ha a Király egyértelműen az Istentől felkent személy, akkor semmiféle kölcsönösségnek nincsen helye.

Amikor Don Sancho megtudja, hogy akit meg kell ölnie, az szerelmesének testvére, neki tisztelt jó barátja, csak rövid ideig vívódik. Ez is jelzi, hogy a király fogalomkörének megítélése még egyáltalán nem a későbbi – amikor már majd a felkentség eltűnik –; és a kérdéskör még nem az az ellentét, amely a szerelem mint szenvedély és a becsület mint az értékrend központi magja között feszül. (Mint például Corneille-nél, akinek drámáiban ez a kérdés nem is a királlyal kapcsolatban kerül elő.) Mindebből lát-

szik már viszont, hogy a problematika egyértelműen a Király személye és ennek tartalma-minősítése körül épül föl, és konkrétan parancsához és tetteihez van hozzákötve. Ez még jobban kitűnik a továbbiakból. Sancho teljesíti ígéretét, megöli Bustót. Amikor ezért elfogják, nem hajlandó megmondani tettének okát, mert azt várja, nyilván már a kölcsönös kötés következtében, hogy azt a Király fedje fel. A Király azonban vonakodik ezt megtenni. Ennek oka: tudja, hogy törvénytételre kényszerítette Sanchót, vagyis ő is számításba veszi felkentsége mellett saját személyiségjegyeit, az abból fakadó tetteit és ezek megítélését. Ez, valamint, hogy Sancho várja a Király megnyilatkozását, nyilván ismét a király és a királyság fogalmának-tartalmának a módosulását jelzi. Az alattvaló az Isten által felkent királytól nem várna annak megnyilatkozását. Az adott király tartalmi tehát már törvénytétel, vagyis az egyéniségből erednek; és a hozzá való viszonyba, a feltétlen engedelmességbe és hűségbe ezért már belefér, hogy annak egyik aspektusa kölcsönös kötés legyen.

A főbírák halálra ítélik Sanchót, s a Király ezután már feltárja, hogy ő adta a parancsot. Ezzel a főbírák megtudták Sancho tettének az okát. Ezzel azonban nem derült ki a Király tettének, vagyis parancsának az oka. És ezt nem is kérdezi senki, hiszen a parancs az Istentől felkent királytól származik, s mindannyian bíznak az Istentől felkent személy abszolút igazságosságában: „... hogyha megöletted – mondja az egyik főbíró –, biztos okod is volt rá”. Ezzel a Király parancsának az oka a dráma világszerűségében el is intéződik.

Látható tehát: az írott drámának a verbális jelrendszerekből megnyilvánuló világgépe hordozza a Királyhoz való abszolút hűség több változatát (Arias és Sancho viszonyában); az igazság és a király problémakörét (a Király és a főbírák viszonyában), illetve, mint a világgép eszmei magját: a király és a királyság fogalmának-tartalmának átmeneti állapotát a Király mint Istentől felkent személy és a Király mint ember között. A világgép drámailag úgy válik nyilvánvalóvá, hogy a drámai erővonalak közepontjában a Király áll; mindegyik alakban a hozzá, pontosabban: tartalmihoz való viszonyának minéműsége a legfontosabb.

Nyilvánvaló, hogy egy mai színházi előadás az írott dráma világgépével vagy ennek bármely konkrét részkérdésével *nem tud mit kezdeni úgy, ahogyan a műben megjelenik*. Ezért a problémakör mai jelentését a nem-verbális, a metakommunikációs jelentéssíkokon kell vagy lehet érvényre juttatni, s a *Sevilla csillaga* mai előadásának ezeken a jelentéssíkokon kell vagy lehet értelmet adni.

Marton László rendezése a problémakomplexumok egészét egy mai „erkölcstelen hatalom” megjelenítésére szűkíti le.

Az elmúlt évek során meglehetősen sok olyan színházi mű született, amely a hatalom birtokosainak viselkedésével, magatartásával foglalkozott. Pontosabban nem is a hatalom birtokosainak attitűdjével, hanem a hataloméval. Azt azonban egyszer már realizálni kellene, hogy tisztességes, igaz, mély, vagyis valódi műalkotás csak akkor jön létre, ha a bemutatandó, megjelenítendő problémakört a maga összetettségében, differenciáltságában, meghatározó összefüggéseiben belül látatják; azaz: történelmi-társadalmi konkrétságában és differenciáltságában. A hatalom különböző kérdéseit a színházi műalkotások zöme egyszerű, mondhatni sematikus „üzenetté” változtatja, mert az esetek legtöbbször pusztán annyit prezentálnak – s ezt kapjuk „üzenetként” –, hogy a hatalom zsarnoki vagy rossz vagy hogy manipulálja az alattvalókat; illetve hogy erkölcstelenek, hitványak stb., akik a hatalomban – akár csak a „környékén” – ülnek. Az efféle mondanivalót vagy „üzenetet” közlő rendezői koncepciójával sem kevésbé sematikus, mint az ötvenes évek „hurraprojektivistikus” színházé volt. Az, hogy bizonyos nézőrétegek számára ennek a kérdéskörnek a nyers, művésziellen prezentációja is elegendő ahhoz, hogy akár „hitelesnek”, akár „bátornak” minősítsék az adott előadásokat, az nem a színházi mű minőségén, hanem ezen befogadói réteg világhoz való viszonyán múlik.

Ezen előadások sematikuságának egyik forrása a legtöbb esetben az, hogy a negatív hatalom bemutatására régi drámákat választanak. Más, mai író esetében rendszerint már az írott mű sematikus, vagyis a problémakört konkrétság nélkül, differenciálatlanul vázolja föl, azt hívén, hogy a hatalomnak vagy a hatalom birtokosainak megnyilatkozásmódjai, karaktere „általánosan” érvényes modellt alkot. De most maradjunk az előzőnél.



Szilágyi Tibor (Merész Sancho) és Bánsági Ildikó (Estrella)

Természetesen igen sok olyan drámát írtak a görögöktől kezdve, amely a hatalom kérdéseivel foglalkozik, illetve amelynek világszerűségéből – ha az a mai valósággal kerül kapcsolatba – ez a problémakör emelkedik ki. Csakhogy azok a drámák éppen azért váltak marandókká, mert a hatalom adott problémakörét úgy jelenítették meg, ahogyan az a maguk kora történelmi-társadalmi és egyéni valóságában a maga differenciáltságával és összefüggésrendszerével konkrétan megjelent. A hatalom összes lényeges és részkérdése összefügghet az isteneknek az evilági életre gyakorolt befolyásával, továbbá az uralkodó speciális egyéniségével, illetve az uralmat gyakorló organizációkkal. Ha a hatalom kérdéskörével kapcsolatban csak ezt a három és igencsak különböző, de a valóságban – különböző korokban – élőként létezőként megjelenő meghatározó tényezőt említjük, már pusztán az említésből látható, miszerint csak semmitmondó, sematikus szinten lehet „modellizálni”.

A mostani összefüggésben az a legfontosabb, hogy *teljesen* más a hatalom szerkezete, és ebből következően benső tartalma, ha az uralmat egy személy – például király – gyakorolja, mint akkor, ha organizáció gyakorolja. Ismét alapvetően különbözővé válik a dolog, ha a Király Isten felkent személye, mintha már nem az, hanem csak ember; avagy ha ez az eszme átmeneti állapotban van. Miként épp a *Sevilla csillagában*. Az uralmat gyakorló személy összes kérdés- és problémaköre megint csak teljesen más, ha az adott időben a hatalmat voltaképp nem egy személy, hanem egy vagy kettő vagy három – akár nyílt vagy titkos, akár egymástól független vagy némiképp

összefonódott – organizáció gyakorolja; és az adott személy az organizációnak csak az egyik „csavarja”, bármennyire is fontos „csavarja”. A huszadik században a hatalom összes kérdésköre az organizációkkal van összefüggésben. Ahhoz, hogy a műalkotás hiteles legyen, az adott kapcsolódásokat, továbbá ezeknek leglényegesebb differenciáltságát, illetve az itt lényeges okokat és motívumokat be kell mutatni; ezek nélkül a mű sematikus, ezáltal művészileg hiteltelenné válik.

A konkrét elemzést kezdjük azzal, ami a színházi műalkotásban egyik legerősebb nem-verbális jelrendszer: a ruházattal. A Sevillába bevonuló Király (Szilágyi Tibor), valamint benső embere, Arias (Bács Ferenc) a mai világot idéző zakóban és nadrágban, illetve köpenyben, kalappal jelenik meg. Az üdvözlésére összegyűlt tömeggel szemközt állnak a mai katonaruhákba öltözött (talán a francói Spanyolországot idéző sapkákat viselő) alakok. A ruhák és a katonák szembeállítása a tömeggel a nézőnek azonnal azt sugallja, hogy a színházi mai élet jelenik meg. A dráma egyik főszereplője, Sancho (Szakácsi Sándor) egy mai ifjú bőrruházatát viseli, némi régebbi időket is jelző cifrázattal; szolgája, Clarindo (Rudolf Péter) pedig amolyan mai „hobo-öltözéket” hord. A díszlet – ugyancsak igen erős nem-verbális jelrendszer – egyáltalán nem a dráma benső idejét-időszakát idézi, hanem egy mai színházi előadás játékterét. Felhúzható és leereszthető (reluxaszerű) rácszatokból áll, s ezek tagolják a teret szobává, börtönné, utcává stb. A színházi mű benső világának jellegéhez akkor járulnak hozzá, amikor hirtelen lezuhan-

tatják ezeket a rácsozatokat, s kellemetlenül csörögnek. Ha a többi ruha nem hordozza is egyértelműen a mai kort, az említettek, valamint a díszlet egyértelműen elegendők ahhoz, hogy a színpadi műben az első pillanattól kezdve igen erős utalást érezzünk a mai életre vonatkozóan. Meg aztán mi magunk, a nézők, a magunk valósága által belénk épített tényezőket visszük a széksorokba, mint olyanokat, amelyek erősen funkcionálnak a színpadi mű érzékelhető tényezőinek számunkra való jelentésekkel átfordításában; például azt is, hogy a hatalom minősége, minémősége, tartalma stb. már nem az adott egyéniségen, hanem az adott *organizáció* tartalmán, eszmeiségén, konkrét megjelenésmódjain stb. múlik.

Vagyis a ma valósága találkozik, de mivel...?

A *Sevilla csillagában*, az írott drámában – mint láttuk – a hatalom konkrét tartalma a következő tényezőkkel és tényezőkben differenciálódik. A Király mint Istentől felkent személy, amely tény a *maga korában* ellátta a hatalom akkor egyik nélkülözhetetlen ismérével, a fenségességgel, és akinek mint ilyennek a parancsa törvény; a Király mint szexuálisan türelmetlen egyéniség, aki törvényt sértő parancsot ad ki; a Királyhoz való feltétel nélküli hűség, s ez több változatban is megjelenik; a szerelmi szenvedélyt, a boldogságot is félresöpörő abszolút becsület (Don Sanchóban); a nő, a nőtestvér hírét még a saját érdeke ellen is megvédeni akaró becsület (Bustóban) stb.

A drámában és a színjáték verbális jelrendszerében mindezekre vonatkozóan egyértelmű mondatok hangzanak el. A mai színházi előadásban a ma nézője számára azonban a hatalom ezen konkrét problematikája megjelenítésének összetevői, okai, motívumai közül egy sor lényeges eltűnik vagy érdektelen marad, méghozzá olyanok, amelyek ezt az adott problémakört differenciálttá teszik. Hiába hangzik el ma, hogy a Király „felkent személy” (Busto mondja), hogy a Király Isten képmása a földön, akiben úgy hisznek, mint az Istenben (Sancho mondja) – a mai néző ezeket a mondatokat egyszerűen meg sem hallja. Nemcsak értékrendszeréből hiányzik ez a tartalom a legteljesebb mértékben, hanem ezek még mint szótagi jelentések sem élnek benső világában. Ugyanígy, a mai világ értékrendjéből olyannyira hiányzik az, hogy a becsület megőrzése mindennél fontosabb, amiért meg is lehet halni,

hogy senki nem érzékeli valódinak és hitelesnek, miszerint a becsület a cselekvéseket – különösképpen élet és halál kérdésében – vezérlő dinamizmusként funkcionálhat. A mai néző legfeljebb csak *hallja*, mint ugyancsak cselekvéseket vezérlő dinamizmust, az alattvalói hűséget, de ennek az etikai vagy az értelmi szférán semmi jelentése nincs. Vagyis a mai nézőt a problémakör legfőbb és hallott, a beszédben, a dialógusokban megjelenő aspektusa egyáltalán nem érinti meg; ezek semmit nem mozgatnak meg benne. Mindazok a tényezők tehát, amelyek a hatalom problémakörének a dráma verbális jelrendszerében való megjelenését differenciálttá, konkrétá, így mélyé és művészileg hitelessé tették, a mai valósággal való kapcsolatában eltűntek, méghozzá szükségszerűen. Ezért kellene a színpadi mű nem-verbális jelrendszerében ezeket valamivel helyettesíteni, lévén hogy a történet ekkor válna hitelessé.

Mert mi maradt pusztán az írott dráma világszerűségéből? Megmaradt egy személy, akiről azt mondják, hogy király, s akinek ezért abszolút hatalma van, s akinek egyetlen célja megszerezni egy nőt, s akit az erre irányuló akciók során megsértenek, ami miatt a sértőt megöleti. Amikor meg kellene menteni az ő parancsára gyilkoló embert, meg akarja úszni, hogy kiderüljön: ő adott parancsot a gyilkosságra. De aztán a végén bevallja, és kész. Az ezt a történetet okokként, motívumokként hitelesítő tényezők közül manapság jóformán egyetlenegy sem funkcionál. Csak ennyi: a Király szexuális vágya, és hogy a hatalom birtokosa, a Király bevallja bűnét, törvényt sértését, hibáját, és ezzel a dolog – minden további következmény nélkül – kész.

A rendezés annyiban hűen tapad a mű benső világának, valamint a mai valóságának a találkozására, valamint a kialakuló tartalmakhoz és ezek jelentéseihez, hogy az „erkölcstelen hatalom” problémakörére rendezi a darabot. Amint láttuk, az írott dráma benső világában hitelesen, mert differenciáltan, mert okokat és motívumokat felsorakoztatón jelent ez meg; a rendezés azonban lényegében semmivel nem volt képes pótolni azokat az okokat, motívumokat és azokat a mozzanatokat, amelyek az írott műből a mai valósággal való találkozáskor szükségszerűen eltűntek. Mindezek következtében Marton László rendezésében a hatalom erkölcstelensége, etikátlansága sematikusan, összefüggések, differenciáltságok nélkül

jelenik meg; illetve a mégiscsak elhangzó szövegek révén az írott dráma korában érvényes konkrét okokba, motívumokba beágyazottan; s ez a problematika egészét művészileg hiteltelenné teszi.

Persze mindehhez még hozzá kell számítanunk a színészi alakítások metakommunikációját is. Szilágyi Tibor játssza a Királyt. A hatalomban való „bennelévőségnek” mindig vannak magatartásbeli, attitűdbeli ismérvei. A királyhoz akkoriban hozzá tartozó valódi fenségességnek bármily változata vagy jellegzetessége ma teljességgel hiányzik. De ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy semmivel nem kell vagy lehet érzékeltetni a hatalmon belülvivőség magatartását. Ez az attitűd is gyorsan változik. Ma egészen más, mint az ötvenes vagy a hatvanas években volt. A mai a „puha fal” metaforával jellemezhető; konkrétan a hűvös udvariasság, a látszólagos komoly figyelem, az igenlő bólogatás vagy a biztató tekintet jellemzi. Mögötte azonban abszolút fölény húzódik, amely a hatalomban való „bennelévőség” rendíthetlenségéből táplálkozik, valamint abból a nálunk elevenen élő szociálpszichológiai dinamizusból, miszerint végső soron úgyszólván annak van igaza, az tudja a dolgokat a lehető legjobban, aki a társadalmi hierarchiában a magasabb poszton van. A mai valóság egy sor más szociálpszichológiai dinamizmusa pedig ugyancsak felszítja az abszolút magas önértéktudatot. Ezen – igen nyersen megfogalmazott – tényezők miatt szinte lehetetlen elhinnünk, hogy a Király azonnal és minden ellenvetés nélkül elfogadja valaki másnak, Don Ariasnak a tanácsait; tehát azt, hogy nem úgy viselkedik, mintha ő lenne a legokosabb. Akár abban a kérdésben, hogy miként édesgesse magához Bustót, akár abban, hogy kivel ölesse meg. A hatalomban benne lévő mai magatartáshoz talán az illene, ha Szilágyi Tibor Királyának a tanácskérése teljesen formális lenne, ha fölényes mosollyal fogadná Arias ötleteit, mint akinek ezek már réges-régen észébe jutottak. Azt el kell ismernünk, hogy végtelenül nehéz manapság megformálni azt a magatartást, *amire* mindenki a legteljesebb hűséggel viselkedik. Azonban mindenképpen érvényre kellene juttatni a színészi attitűdben, hogy miért teszi mindenki azt, amit a Király akar. Szilágyi Tibor magatartásában nem jut érvényre a hatalomban való „bennelévőség” abszolút bizonyossága, hogy ezt semmi, de semmi nem képes veszélyeztetni, és

ezért tesznek meg neki is mindent, amit csak akar. Szilágyi Tibor olyan privát embert játszik, aki azonnal meg akar kapni egy nőt, s ehhez van valaki, akit utasíthat, illetve aki mindent kitalál helyette. Azt, hogy az ő parancsa törvény, hogy mindenki hű hozzá és engedelmes neki, csak értelmünkkel realizáljuk, mivel halljuk, hogy ő a király. Színésziileg azonban nem formálja meg, hogy miért engedelmeskednek neki. Ahogy említettük, manapság még él a „feudális pszichológia”, amely szerint végső soron mindig annak van igaza, akinek magasabb a pozíciója, vagy akinek – hitelesen vagy fölfújva, mindegy – nagyobb a társadalmi presztízse. És ennek is bőven vannak attitűdbeli, magatartásbeli megjelenésformái és ismérvei. És mivel ez a magatartás alapvetően gátja nálunk a demokrácia kibontakozásának, ennek a magatartásnak a felmutatásával is lehetett volna lényeges jelentéseket érvényre juttatni. Mivel a színjátékmű világszerűségében a hatalom csúcán lévő emberhez egy szexuálisan türelmetlen magatartás járul csak, ez az attitűd egyfelől jellegtelen, másfelől sematikus. Ez utóbbit csak növeli, hogy a színész időnként kiabál és erőszakosságot mutat. A színészi, nem-verbális jelrendszereken keresztül tehát két jelentés érkezik: a szexuális vágy beteljesülése iránti türelmetlenség és az időnkénti durva erőszakosság. A Király alakja ezért még kisszerűvé is válik. Más lenne ez a kisszerűség, ha a „feudális pszichének” azt a változatát sugallná: ő elvárja a neki *járó* szolgálatokat, hiszen ő van a hatalomban, ő a „nagyobb” ember.

A verbális síkon a színjátékműben is érvényre jut Arias maradéktalan alattvalói hűsége és szolgálatkészsége. A dráma világszerűségében minden tette a felkent királyhoz való hűségét és szolgálatkészségét jelzi, függetlenül a Király privát egyéniségétől éppúgy, mint az ő cselekedeteinek konkrét tartalmától: s ezért nincs róla egyetlen negatív, elítélő szó sem. Az a drámai tény azonban, hogy Estrella elcsábítását ő szervezi, a mai néző számára – bármiféle konkrét meta-kommunikációs jelek nélkül – aljas kerítővé minősíti. Bács Ferenc Arias-alakításában ez a kettősség bőven érződik: mintha nem merné pregnánsan megformálni alakját, mintha valamiféle benső benuultság tartaná fogva, mintha e kétféle megítélés köztes pontján formálná meg Ariast.

A világhoz való mai viszonyunknak az a jellemzője, hogy a becsület és a hűség

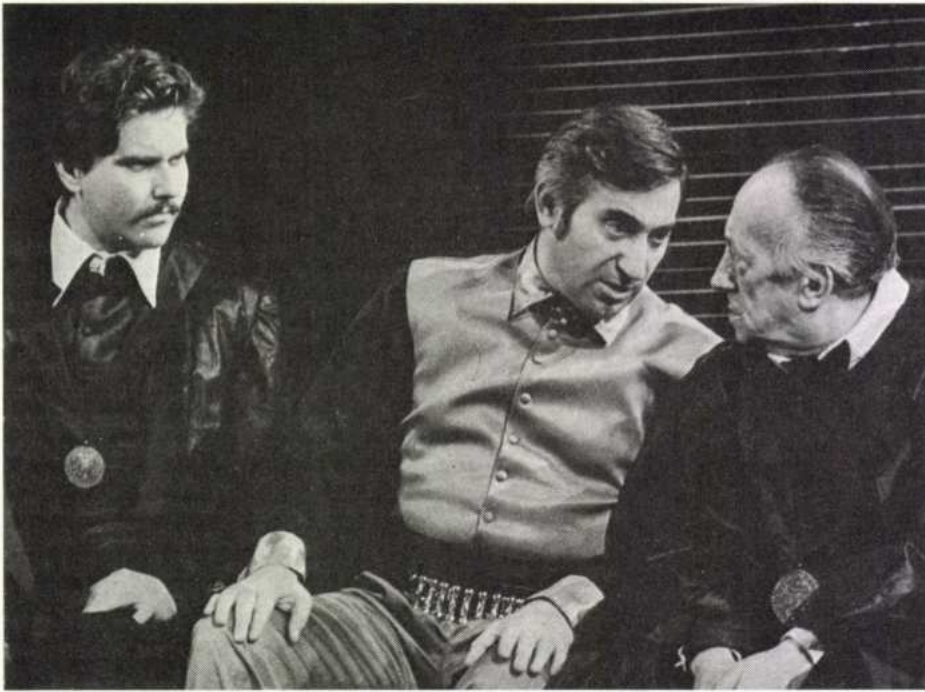
egyáltalán nem cselekvéseket vezérlő etikai dinamizmus, Szakácsi Sándor Don Sancho-alakításán érezhető a legjobban. A világirodalom igen sok drámájában találhatunk olyan alakot, aki valamilyen konkrét tartalmú meggyőződéséért, hitéért, becsületéért stb. az életét is feláldozza. Az a metakommunikációs jelrendszer is igen gyorsan változik, amely ehhez a benső attitűdhez tartozik. Ma – mint például a háború után – már semmiképpen nem lehetne hitelessé tenni a hősiesség pózban, a golyók előtt az inget is széthúzó attitűddel. Egyáltalán, végtelenül nehéz ma hitelessé tenni ezt a benső és külső magatartást. Sanchónak a Királyhoz fűződő viszonyát Szakácsi Sándor valamilyen kamaszos rajongással telíti. Említettük, hogy a szöveg szerint *kettős kötésnek*, vagyis kölcsönösnek tekinti adott szavát a gyilkosságra és a Királyt

Estrella: Bánsági Ildikó



az ő mentesítésére vonatkozóan. Ez a világeképi tartalom eredeti értelmében a király és a királyság eszméjének felfogásbeli átmenetét jelzi. Manapság a kettős kötésnek más értelmezést lehetne adni a színészi attitűdben; illetőleg meg lehetett volna formálni azt is, miszerint *etikai tettel kényszeríti* a Királyt az ugyancsak etikailag, a *kettős* kötés alapján kötelező tette. Igaz, naiv magatartás lenne etikailag kényszeríteni a Királyt az etikus tette, de hiszen már az is naiv dolog, hogy ő ilyen mértékben és ily lelkesen hisz és bíz a Királyban. A dráma a végsőkig kiélezi a Király hallgatásának következményeit, Don Sanchót halálra ítélik. Az írott dráma világában, ebben a végső helyzetben a Király Istentől felkent volta miatt elég Ariasnak egyetlen szava – „Beszélj!” – a Király megszólalásához, hiszen ez az eszme még él és hat. Ma azonban eszünkbe sem jut, hogy a Király végül is ezért vallja be, hogy ő adott Sanchónak parancsot. Mivel a színjátékműben Sancho sem kényszeríti a maga etikai tétével erre a közlésre, az előadásban a Király vallo-mása teljesen érthetetlen, megalapozatlan és hiteltelen. Sőt, valóságismeretünk épp azt várja, hogy hagyja cserben parancsának végrehajtóját. A mai valósággal csak – miként említettük – az ezen mozzanat utáni helyzet találkozik: a hatalom birtokosa, a Király bevallja tettét, bűnét, hibáját – itt még csak nem is „önkritikusan” –, és kész. A dolog ezzel – minden további következmény nélkül – el van intézve. Jöhet a következő etikátlan parancs.

A kérdéskör kibontakoztatásához persze hozzátartozik Busto és Estrella. Lukács Sándor alakítja Bustót, aki a mű alakjai közül a legváltozatosabb mikro-helyzetekbe kerül. Realizálnia kell a Király érthetetlenül kitüntető viszonyát, majd az ennek kapcsán feltámadó gyanút. Estrellához a szeretetet, és ugyanezt – persze más fajtájút – Sanchóhoz. Meg kell valósítania azt az összetett attitűdöt, amellyel úgy leckézteti meg a Királyt, mintha nem ismerné föl, noha tudja, kivel beszél; aztán azt a döbbenetet, hogy Sancho minősíti becstelenné, s hogy karddal támad rá. Ezek közül a Király megleckéztetése kínálkozik leginkább arra, hogy a mából fakadó jelekkel a mához szóló jelentéseket juttasson érvényre. Azonban Lukács Sándor ekkor is a „klasszikus hős” megjelenítésének színpadi stílusán belül marad; azt a színházi konvenciót közvetíti, amely azonos a verses dráma klasszikus hősnévé kissé emelt, de szép beszédű, enyhén patetikus stílusával.



Sörös Sándor (Farfán de Rivera), Szilágyi Tibor (Merész Sancho) és Gáti József (Don Pedro de Guzmán) (Iklády László felvételei)

Estrella alakja mintegy „katalizátora”, aztán szenvedő alanya a problémakörnek. Bánsági Ildikónak, szerepe szerint, ezért csak az érzelem-megmutatás maradt. Szerelme Sancho iránt, tiszteletéért és szeretetlenségéért ragaszkodásáért bátyja iránt; továbbá a méltóságjelző felháborodás megjelenítése akkor, amikor a becstelenség halvány gyanúja vetődik rá; majd az öröme a közeli esküvő miatt, és aztán a legteljesebb kétségbeesés kifejezése testvére megölése és szerelmesének tette miatt. Akciója csak kettő van, de ezek sem érintik a mű központi problémáját. Az egyik, amikor a Királytól kéri, engedje át az ő bosszújának Sanchót; a másik a mű végén, amikor elutasítja a Király által engedélyezett házasságát Sanchóval. Bánsági Ildikó az érzelmeiket, a benső tartalmakat igazán jól formálja meg, de drámai akciói során nem eléggé összetett benső tartalmakat érzékeltet. Nem érzékeljük igazán, hogy a Királyhoz, az említett kéréssel, mintegy az „oroszlán szájába” megy, noha ekkor már határozottan gyanítania kell a Király vele kapcsolatos szándékát. Szilágyi Tibor Királyt ezt értésére is adja bizonyos gesztusokkal és hanghordozással; igaz, ezek majdnem egy főnök attitűdjeit jelzik a gépirónóval való próbálkozásokor.

Az elmondottak azt jelentik, hogy a Vígyszínház előadásában az „erkölcstelen hatalom” és ennek megváltozása meglehetősen sematikus formálódik meg. Elsősorban azért, mert a problémakörnek egyetlen aspektusában sem jelenít meg a metakommunikációs, a nem-verbális jelentéssíkon ma is hihető, ma is élő, ma is meglévő okokat és motívumokat, azaz: ezek hiányában a problémakör nem differenciált, nem konkrét. Az

„erkölcstelen hatalom” ezért mintegy csak gondolatilag-logikailag realizálható; a színészi és rendezői megoldások ezáltal – képletesen szólva – a nézőkhöz kifordulva, mintegy „szájbarágósan” jelzik, hogy erről van szó. Más összefüggésben úgy is fogalmazhatjuk, hogy az írott drámának a verbális jelrendszerben élő világgépe és az ezt hordozó konkrét problémakör motívumai, okai és differenciáltságai az előadásból eltűntek, illetve elhangzanak ugyan, de nem mozgathatják meg a nézőben is élő tartalmakat. Ugyanakkor a nem-verbális, a metakommunikációs jelentéssíkon nem juttattak érvényre ezek helyett ma is élő okokat, motívumokat stb.

Az írott dráma verbális jelrendszerének tartalma egyértelműen jelzi és jelenti azt is, hogy itt a hatalom birtokosa egyetlen személy, s mindenki más – így vagy úgy – az ő szolgája. A hatalmat manapság azonban nem személyek, hanem egyének gyakorolják, hanem organizációk, amelyekben minden személy az adott organizációnak csak az egyik pontja. Az ily „pontok” közötti viszony jellege és tartalma azonban nem az úrszolga közötti, hanem a főnök-beosztott, illetve a fölöttes szerv-beosztott szerv képviselői közötti. Ezért például a fölöttes szerv valamely „csavarjának” etikátlansága egészen más problémákat rejt magában – és így ezeknek teljesen más megjelenésmódjai vannak –, mint amilyenek a hatalmat személy szerint, saját személyiségében gyakorló egyéniség, személyiség esetében léteznek.

A hatalom bármely mai problémakörét ezért is nehéz – ha egyáltalán lehet! – olyan írott drámával egy színházi műalkotásban megformálni, amelyekben a

hatalmat még egyetlen személyiség gyakorolja; és így az uralom minősége, minémúsége stb. az adott ember személyiségének jegyein, jellemzőin múlik. Shakespeare műveiben vagy akár Lope de Vega ezen drámájában a verbális jelrendszernek konkrét tartalmai és jelentései olyannyira erősek a személyiség által gyakorolt uralom problémáira és megjelenésmódjaira vonatkozóan is, hogy nagyon nehéz a nem-verbális jelrendszerekkel érvényre juttatni a hatalomnak azokat a konkrét tartalmait és ezeknek azon megjelenésmódjait, amelyek az organizáció által gyakorolt hatalommal, illetve az organizáció valamely pontjaként hatalmat gyakorló ember tartalmival és megjelenésmódjaival kapcsolatban lennének hitelesek. Noha szükség-szerűen meg kell jeleníteni, mégis.

Ez utóbbinak semmi nyoma a Vígyszínház előadásában; az előbbit pedig a verbális jelrendszer mindenképpen megjeleníti. Meggyőződésünk szerint ez is oka annak, hogy az előadás meglehetősen érdektelen.

Lope de Vega: Sevilla csillaga (Vígyszínház)

A magyar szöveg **Eörsi István** és Gáspár Endre fordításának felhasználásával készült. Zeneszerző: Mártha István. Díszlet: Fehér Miklós. Jelmez: Szakács Györgyi. A rendező munkatársa: Kovács Erzsébet és Rozsnyik László. Rendezte: Marton László.

Szereplők: Szilágyi Tibor, Bács Ferenc, Bánsági Ildikó, Lukács Sándor, Szakácsi Sándor, Gáti József, Sörös Sándor, Rudolf Péter, Seress Zoltán, Szarvas József, Jónás Judit, Gyimesi Pálma, Farkas Antal, Görög László, Kiss Gábor.

A következő számaink tartalmából:

Földes Anna:

Paál István Forogatókönyve

Pályi András:

Monteverdi Birkózókör

Nánay István:

A groteszk torzulásai

Róna Katalin:

Arcok és szerepek a Csirkefejben