

BÉCSY TAMÁS

## A becsület drámája

A Sevilla csillaga a Vigszínházban

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 függetlenített 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-Poé-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 előbeszéd 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 kérdésrag 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 lévő által irányítottak és vezéreltek; amelyeket akár a verbális, akár a nem-verbális jelrendszerek mindenképpen jelentésükhez 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 világlepé és a színeszi 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! - szükségyszerűségeből számolnia kell a verbális jelrendszerek jelentésével, az ezek által szüregzött világleppel.

Milyen problémaköröket és milyen világlepét 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 megélt erkölcsi koordináta-rendszer középpontjában a lovagi becsület állott, amelynek egyik alappillére a királyhoz való feltétlen, maradéktalan hűség. A dráma világlepé azonban egy kissé már átmeneti jellegű. A király még nem jelent „foglalkozást”, vagyis szociológiai értelmű státuszt. Ő ekkor még az Istentől felkent személy; cselekvési és viselkedése tehát még nem státuszról 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 felkentésből vagy 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.

Míndezeknek 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, becsületlen 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 tettekre való 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

lofozhatja ítélik, mert a felkent személy hozzá azt a törvényt, hogy a gyilkosnak meg kell halnia, 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 volna Királynak arra, hogy ezt a parancsot kiadja.

Don Sancho Örtiz alakjában a dráma világlepé 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 töltetni az éjszakát. Arias segít neki ebben, s a köztük való jelenetben fel sem bukkann, 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:

megkérdőjelezhetetlennek minősül. Estrella testvérbátyjának, Bustónak a házában él, és Sancho Örtiz 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. Es ezek a mondatok is egyértelműen mutatják, hogy a dráma világgépe azt a változást jelzi, amely a királynak mint Istenfél 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 világszerzőjében. Busto ezen mellesken elmondott mondatai után ugyanis azonnal és ismét alattvalói mivoltát említi, s mint ilyet már a pusztánév - „király” - tiszteletre készíti.

A Király így szegyenbe kerül, ami miatt meg akarja öletni Bustót. Újabb Ariástól kap tanácsot, s Don Sanchót bizza meg a tett elkövetésével. Sanchónak a Királyhoz való viszonya egyszerű királyi mivoltának átmeneti tartalmát, másrészt a feltétlen alattvalói hüségét jelenti 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 világgépét - és a Király már tudja - hiszen kimondja -, hogy törvénytértesre kényszeríti Sanchót, és ezért menlevelet akar neki adni. Ha nem az egyéniség adná ki a parancsot, hanem az Istenfél 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 Istenfél felkent személy, akkor semmiféle kölcsönösségnek nincsen helye.

Amikor Don Sancho megtudja, hogy akit meg kell ölnie, az szerelmesnek 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 felkenség eltűnik - és a kérdés-kérdés még nem az ellentét, amely a szerelem mint szenvedély és a becsület mint az értékrend központi magja között feszül. (Mint például Corneille-nél, akinek drámaiban ez a kérdés nem is a királyal 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 mára kölcsönös kötés következtében, hogy azt a Király fedje fel. A Király azonban vonakodik ezt megtenni. Ennek oka: tudja, hogy törvénytértesre kényszerítette Sanchót, vagyis ő is számításba veszi felkensége 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 királyi tartalmat tehát már törvénytérítő, vagyis az egyéniségből erednek; és a hozzá való viszonyba, a feltétlen engedelmisségbe és hüségbe ezért már belefelel, hogy annak egyik aspektusa *kölcsönös kötés* legyen.

A főbírák halála 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. Es ezt nemis kérdezi senki, hiszen a parancs az Istenfél felkent királytól származik, s mindannyian bíznak az Istenfél felkent személy abszolút igazságosságában: „... hogyha megöletted - mondja az egyik főbíró -, biztos okod is volt rá”. Ezzel a Király parancsának az oka a dráma világszerzőjében el is intéződik.

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

Nyilvánvaló, hogy egy mai színházi előadás az írott dráma világképével vagy ennek bármely konkrét részkerdeésével nem tud mit kezdeni úgy, ahogyan a műben megjelenik. Ezért a problémákör 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.

Marion 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 hatalomáé. 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 látják; azaz: történelmi-társadalmi konkrétságában és differenciáltságában. A hatalom különböző kérdéseit a színházi műalkotások zöme egy-egy, 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., akár a hatalomban - akár csak a „környékén” - ülnek. Az efféle mondanivalót vagy „üzenetet” közlő rendezői koncepció semmivel sem kevésbé sematikus, mint az ötvenes évek „hurrá-optimisztikus” színházé volt. Az, hogy bizonyos nézőrétegek számára ennek a kérdéskörnek a nyers, művészietlen prezentációja is elegendő ahhoz, hogy akár „hitelesnek”, akár „bátornak” minősítsék az adott előadásokat, az nem a színpadi 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 változza föl, azt hívnak, hogy a hatalomnak vagy a hatalom birtokosainak megnyilatkozás-módjai, karaktere „általánosan” érvényes modellt alkot. De most maradjunk az előzőnél.

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. Csak hogy azok a drámák éppen azért váltak marandókká, mert a hatalom adott problémakörét úgy jelentették meg, ahogyan az a maguk kora történelmi-társadalmi és egyéni valóságában a maga differenciáltságával és összefüggérendszerével konkrétan megjelent. A hatalom összes lényeges és részkerdeés összefügghet az isteneknek az világi 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-letezőként megjelenő meghatározó tényező 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 bensej 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; vagy ha ez az eszme átmeneti állapotban van. Miként épp a *Sevilla* csillagában. Az uralmat gyakorló személy összes kérdés-és problémakörre 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 organizációknak 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 művésziileg hiteltelenné válik.

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

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

Vagyis a ma valóságáig 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 ismervével, a fenségességgel, és akinek mint ilyennek a parancsa törvény; a Király mint szexuálisan türelmetlen egyéniség, aki törvényszerűt parancsot ad ki: a Királyhoz való feltétel nélküli hűség, s ez több változatban is megjelenik; a szerelmi szenvedélyt, a boldogságot is fellesőprő abszolút becsület (Don Sanchóban), a nő, a nőstevér hírért meg a saját érdekében 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 megjelölésének összetevői, okai, motívumai közül egy sor lényeges eltűnik vagy érdektelen marad, méghozzá olyanok, amelyek ezt az adott problémakört differenciálták 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 szótári 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 érzékel valószínűleg 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 néző a problémákör legfőbb és hallott, a beszédben, a dialógusokban megjelenő aspektusa egyáltalán nem érinti meg; ezek semmit nem mozgathatnak meg benne. Mindazok a tényezők tehát, amelyek a hatalom problémakörének a dráma verbális jelrendszerében való megjelenését differenciálták, konkrét, így mélyre és művészeileg hiteles tették, a mai valósággal való kapcsolatban 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 megstérenek, ami miatt a sértőt megöletti. 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 okként, motívumként hitelesítő tényezők közül manapság jóformán egyetlenegy sem funkcionál. Csak ennyi: a Király szexuális vágya, és hogy a hatalom birtokosa, a Király bevallja bűnét, törvénysértését, hibáját, és ezzel a dolog - minden további következmény nélkül - kész.

A rendezés annyiban hűen tapad a mű benső világának, valamint a mai valóságának a találkozása révén kialakuló tartalmakhoz és ezek jelentéseihez, hogy az „erkölcstelen hatalom” problémakörre rendezi a darabot. Amint láttuk, az írott dráma benső világában hitelesen, mert differenciáltan, mert okokat és motívumokat felsorakoztatva jelent ez meg; a rendezés azonban lényegében semmivel nem képes pótolni azokat az okokat, motívumokat és azokat a mozzanatosokat, amelyek az írott műből a mai valósággal való találkozásuk szükségszerűen eltűntek. Mindezek következtében Marton László rendezésében a hatalom erkölcsatlansága, 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 művészeileg hiteletlenné teszi.

Persze mindehhez még hozzá kell számítanunk a színészi alakítások metakommunikációját is. Szilágyi Tibor játssza a Királyt. A hatalomban való „bennelévőségnek” mindig vannak magatartásbeli, attitűdöbeli ismervéi. 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 hatalomban belüllevőség 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 hívós udvariasság, a látszólagos komoly figyelem, az igenlő bólogatás vagy a biztató tekintet jellemzi. Mögötte azonban abszolút főlény húzódik, amely a hatalomban való „bennelévőség” rendíthetlenségéből táplálkozik, valamint abból a nálunk elevenen élő szociálpszichológiai dinamizusból, miszerint végső soron úgyis annak van igazsága, az tudja a dolgokat a lehető legjobban, aki a társadalmi hierarchiában a magasabb pozícion van. A mai valóság egy sor más szociálpszichológiai dinamizmus 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 viselkedjen, mintha ő lenne a legokosabb. Akár abban a kérdésben, hogy miként édessegesen magához Bustót, akár abban, hogy kívül ősse meg. A hatalomban benne lévő mai magatartáshoz talán az illene, ha Szilágyi Tibor Királyának a tanácskérese teljesen formális lenne, ha főlényes mosollyal fogadná Arias ötleteit, mint akinek ezek már réges-régen észbe jutottak. Azt el kell ismernünk, hogy végtelemül nehéz manapság megformálni azt a magatartást, amihez mindenki a legteljesebb hűséggel viselkedik. Azonban mindenképpen érvényre kellene juttatni a színészi attitűdöket, hogy miért tesz 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 engedelmese neki, csak értelmükkel realizáljuk, mivel halljuk, hogy ő a király. Színésziileg azonban nem formálja meg, hogy miért engedelmessékednek neki. Ahogy említettük, manapság még él a „feudális pszichológia”, amely szerint végső soron mindig annak van igaza, akinek magasabb a pozíciója, vagy akinek - hitetlen - vagy fölűjva, mindegy - nagyobb a társadalmi presztízse. Ez ennek is bőven vannak attitűdéből, magatartásbeli megjelenésmórai 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 csúcsán lévő emberhez egy szexuálisan türelmetlen maga-tartás 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 kisszerűtve 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 ép úgy, 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 kerítendő minősíti. Bács Ferenc Arias-alakításában ez a kettősség bőven érződik: mintha nem merné pregnánsan megformálni alakját, mintha valamiféle benső bűnltság tartaná fogva, mintha e kétféle megítélés köztes pontján formálná meg Ariást.

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

egyéáltalán nem eslekedéseket vezérel 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 hitellese tenni a hősiesség pózban, a golyók előtt az inget is széthúzó attitűddel. Egyáltalán, végtelenül nehéz ma hitellese tenni ezt a benső és külső magatartást. Sanchónak a Királyhoz fűződő viszonyát Szakácsi Sándor valamilyen kamaszos rajongással telti. Említettük, hogy a szöveg szerint *kettős kötésnek*, vagyis kölcsönösnek tekintti adott szavát a gyilkosságra és a Királyt

az ő mentesítésére vonatkozóan. Ez a világképi tartalom eredeti értelmében a király és a királyság eszméjének félfogásbeli átmenetét jelzi. Manapság a kettős kötésnek más értelmezést lehetne adni a színészi attitűdében; 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 így lelkesen hisz és bíz a Királyban. A dráma a végsközi kielezi a Király hallgatásának következményeit, Don Sanchót halálra ítélik. Az írott dráma világában, ebben a végző 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 tettel erre a közlésre, az előadásban a Király vallo-mása teljesen érthetetlen, megalapozatlan és hitetlen. Sőt, valóságismeretünk épp azt várja, hogy hagyja cserben parancsának végrehajtóját. A mai valósággal csak miként említettük - az ezen mozzanati helyzet találkozik: a hatalom birtokosa, a Király bevallja tettet, 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 legvalózatossabb mikro-helyzetekbe kerül. Realizálnia kell a Király érthetetlenül kitüntetett 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 leckézeti meg a Királyt, mintha nem ismerné föl, noha tudja, kívül beszél; aztán az a döbbenet, hogy Sancho minősíti becsületlenek, s hogy karddal támad rá. Ezek közül a Király meg-leckézettése kínálkozik leginkább arra, hogy a mából fakadó jelekké a mához szóló jelentéseket juttasson érvényre. Azonban Lukács Sándor ekkor is a „klasszikus hős” megjelenítésének szinpadit stílusán belül marad; azt a színházi konvenciót közvetíti, amely azonos a verses dráma, klasszikus hősné kissé emelt, de szép beszédű, enyhén patetikus stílusával.

Estrella alakja mintegy „katalizátora”, aztán szenvedő alanya a problémakörnek. Bánsági Ildikónak, szerepe szerint, ezért csak az érzelmelemzés maradt. Szerelme Sancho iránt, tiszteletéé és szeretetteli ragaszkodásáé bátyja iránt; továbbá a méltóságteljes 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 érzelmeket, 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 Királya ezt értésére is adja bizonyos gesztusokkal és hanghordozással; igaz, ezek majdnem egy főnök attitűdjét jelzik a gépíróval való próbálkozásakor.

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 világképe és az ezt hordozó konkrét problémakör motívumai, okai és differenciáltságai az előadásból eltűntek, illetve elhangzanak ugyan, de nem mozgatnak 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 itta hatalom birtokosa egyetlen személy, s mindenki más - így vagy úgy - az ő szolgája. A hatalmat manapság azonban nem személyek, nem 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 főlöttes szerv-beosztott szerv képviselői közötti. Ezért például a főlöttes 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 azért is nehéz - ha egyáltalán lehet! - olyan írott drámákkal egy színházi műalkotásban megformálni, amelyekben a

hatalmat még egyetlen személyiség gyakorolja; és így az uralom minősége, minémősége 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 tartalmaival és megjelenésmódjaival kapcsolatban lennének hitelesek. Noha szükség-szerűen meg kell jeleníteni, mégis.

Ez utóbbinak semmi nyoma a Vígszínház 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 (Vígszínház)*

*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, Scress Zoltán, Szarvas József, Jónás Judit, Gyimesi Pálma, Farkas Antal, Görög László, Kiss Gábor.*