

## A Szépség hajszolása a szerelem útvesztőiben



### Molière Don Juan-ja a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban

A Don Juan misztikus alakja köré szőtt történetek sorából kiemelkedik Molière klasszikus szövege, mely az európai dráma történetének jelentős reprezentáns dokumentuma lett. Az, hogy a színháztörténetben kevésbé kanonizálódott a francia szerző műve, elsősorban az ősbemutató által kiváltott botránynak (a darab akkor mindössze 15 alkalommal került színre), illetve a fabula egyéb, sikeresebb feldolgozásainak (melyek közül a legfontosabb Mozart operája) volt köszönhető. A színházi avantgarde fedezte fel újra a Don Juant, a XX. század eleji mise en scène-k közül kiemelkednek Jouvet, Mejerhold, valamint a cseh Hilar rendezései, a század második feléből pedig Korzeniewski, Efrosz, Benno Besson és Vitez munkái említhetők.

A Don Juan színházi kanonizációja tehát voltaképpen a XX. század első felében kezdődött és, hogy a darab sikere Magyarországon is töretlen, a kortárs bemutatók bizonyítják. A 2003/2004-es évadban a Miskolci Nemzeti Színház mellett a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház is műsorára tűzte a művet. A zalai előadást Bagó Bertalan rendezte, aki már több sikeres munkán (gondoljunk Brecht Kurázszi mamájára, vagy Bereményi Shakespeare királynőjére) van túl a színháznál.

Molière szövege dramaturgiailag több okból is problematikus. Egyrészt azért, mert – jóllehet a francia szerzőt az irodalomtörténet vígjátékírónak tartja – drámái voltaképpen nem felelnek meg az arisztotelészi komédia-definíciónak, azaz nem, vagy nem mindig silányabb nálunk a protagonista jellege és az átváltozás (metabolé), melyet megjelenít, sem balsorsból jó sorsba történik (a Don Juan mellett ebből a szempontból pl. a Dandin György emelhető ki). Másrészt Molière jellemi csak egy-két fő vonás által rajzoltak, nem komplexek – amint erre Strindberg is felhívja a figyelmet a Júlia kisasszony előszavában. Harmad-

részt problematikus lehet a szövegváltozat kérdése, ti., hogy a rendező melyik magyar fordítást preferálja.

Bagó Bertalan mindhárom problémát kiválóan oldotta meg: nem rendezte komédiává a darabot, a komikus elemeket, az egy Koldus kivételével az interludiumra korlátozta; Don Juan jellemét kiemelte, mélyebbé tette és szembeállította a többi, rizomatikusan megrajzolt alakkal; végül a Petri-féle átültetés felhasználásával élő, mai színpadi nyelvet teremtett, jóllehet a dramaturgiai munka során bekerült a színjátékszövegbe néhány olyan rész is, mely a drámában megfelelő ugyan, a színjátékban azonban értelmetlen. A drámaszövegben szereplő alakok egy részét a színjáték mellőzte, így Bagó rendezése a felvilágosodás korabeli komikus tradícióval szemben egy ókori hagyományt preferált, mely Molière korától eltávolította ugyan, a mai nézőkhöz azonban közelebb hozta a darabot. Gondolok itt Gusman (a drámaszövegben Elvira szolgálója) szerepének kiiktatására, helyette Sganarelle a nyitójelenetben a közönségnek vázolja a drámai szituációt. La Ramée (a drámaszövegben „kötekedő”) ugyancsak kimaradt, őt szövegei nem kötik típusához (a kötekedőhöz, a komikus hagyomány ókori eredetű, majd a vásári színjátékban elterjedt tipo fixo-jához), így a jele-

netbe jó érzékkel beillesztve, Ragotin mondja el Don Juannak, hogy üldözik. Nagyon fontos rendezői átértelmezés a kíséreték (Don Juan, valamint Don Carlos és Don Alonso kíséretének) elhagyása, jóllehet meglepő húzás ez Bagó Bertalantól, hiszen ismeretes (ld. Bereményi Shakespeare királynőjében), hogy a fiatal rendező kedveli a képszerűséget, meiningeni mintára, a tablószerű nagy, csoportos jeleneteket. A kíséreték szerepe Molière-nél ugyanis a drámai alak társadalmi státusát reprezentálja, az, hogy ezzel együtt a színjátékszövegből kikerültek a díszes öltözéket tárgyaló dialógusrészek, általánosan emberivé, társadalmi státustól függetlenné teszi a drámát. Ugyanez a jelleg dominál a Vereczkei Rita tervezte jelmezekben is, a szalagok, csokrok és aranyos díszek helyett a színek közérthető szimbolikája, elsősorban fekete-fehérre épülő dialektikája jellemzi, határozza meg az öltözékeket. A fekete-fehér, világos-sötét bináris oppozícióra épül rá a díszlet is (ugyancsak Vereczkei Rita munkáját dicséri), melynek azonban későbarokk falikútja és klasszicizáló oszlopfői kifelé mutatnak az ahistorizálásból és dominánsan a szerző korát, a XVII. századot idézik. Hasonló a helyzet a Horváth Károly által komponált zenével is, melyet egy, a színpad hátsó részén felül, keresztben húzódó erkélyen ülő, történeti jelmezt vi-



„...a fiatal rendező kedveli a képszerűséget, *meiningeni* mintára, a tablószerű nagy, csoportos jeleneteket...”

selő női vonósnégyes tagjai adnak elő. Általános és konkrét illetően kettőssége, valamint a szín-dialektika kiválóan játszik a filozofikus színdarab alá, melyet az általános társadalmi érvényű barokk etika és a felvilágosodás individuális etikája (gondoljunk később Kantra) közti ellentét szervez. Ez az oka tömeg és egyén különállásának, melyet talán célszerűbb lett volna az alakok színpadi mozgásával is demonstrálni. A morális vonal mellett (az értékek általános és individuális értelmezése), a valóság és látszat problémája (a képmutatás) és a szenvedélyek értelmezésének kérdését veti fel a darab.

Az előadást három sötét ruhás Angyal vezeti be, akik a sötétben, lámpással kezükben az Embert keresik, végül a színdarab végén ők viszik majd magukkal Don Juant a Pokolba. Eztán a nyitóképben Sganarelle, Don Juan szolgája kávéházi asztal mellett kávézva, dohányozva vázolja a szituációt – a zárójelenetben, hasonló színpadképben ugyancsak ő az elveszett bére miatt kesereg – így a cselekményt az Angyalok és Sganarelle mintegy keretbe foglalják. Az első jelenetben\* mondott szövegét, mint fentebb jeleztem, Gusman helyett a nézőknek mondja a szolga. Ebből derül ki, hogy Don Juan egy kolostor falai közül rabolta el Donna Elvirát, akit előbb nőül vett, majd elhagyott. Sganarelle szavai elárulják saját jellemét is. A szolga típusának ugyanis az ókori komédia és aztán a commedia dell'arte két variánsát különítette el: az első az okos, talpraesett ravasz szolga, a cselekmény voltaképpen bonyolítója, aki általában megoldja a konfliktusos drámai helyzetet, míg a másik a buta szolga, akinek rovására mindenféle csínyet elkövetnek, s aki a darab végén hoppon marad. Sganarelle – amint szövegeiben is megmutatkozik – a buta szolga típusába tartozik, nemcsak buta azonban, hanem képmutató is, amint ez a gazdája színre lépésekor rögtön kiderül, hiszen az addig csepült Don Juannal szemben rögtön rendkívül alázatos lesz.

A második jelenetben megjelenik a főalak és kifejti szolgájának a szerelemmel kapcsolatos elgondolását, azaz, hogy nem köti le életét egy nőnek, hanem lehetővé teszi minden szép leány és asszony számára, hogy őt megszerezze. Don Juan tehát voltaképpen a Szépségbe szerelmes, mely minden nőben megvan, ezáltal tehát a művész típusának egyik variánsává válik (az esztétikai tárgy,

hiszen Don Juan számára a nő az, által nyújtható élményt keresi). Ugyanakkor kifejti az erkölccsel kapcsolatos álláspontját is, mely az általános etikai norma totális elvetésére épül. A szituációt illetően pedig kiderül, hogy a fiatal spanyol nemes nemcsak Donna Elvirát szöktette meg, de megölte annak apját, a Parancsnokot is, a gyilkosság alól azonban felmentették, most pedig már újabb csábításon töri a fejét. Úr és szolga dialógusát Donna Elvira belépése zavarja meg, aki magyarázatot kér férjétől annak tettére, Don Juan azonban hidegen elutasítja, hallani sem akar már felőle. Donna Elvira gesztusrendszerével és színpadi mozgásával is (mindenáron közel akar kerülni Juanhoz, át akarja ölelni) az alázatos asszonyi szerelmet jeleníti meg (jelmezének színe ugyancsak erre utal). Emellett ő az egyetlen alak a darabban, aki nem képmutató, példaként szolgál azonban Molière jellemábrázolás-problémájára, hiszen egy jellemvonás határozza meg éthoszáját. Míg Elvira mindent elkövet, hogy testi kontaktust teremtsen a férfivel, Juan szinte menekül előle, együttes mozgásuk ennek megfelelően egyfajta negatív táncként is értelmezhető (általában kortárs dramatikus szövegekben van erre példa). A jelenet végén aztán úr és szolgája falképnél hagyják a lelkileg összetört asszonyt.


A harmadik jelenet voltaképpen interludium (a terminus primär az iskolai színdarab komikus népi közjátékát jelölte – az iskolai színdarab egyébiránt ugyancsak hatott Molière-re -, itt másodlagos értelemben használok). A színen tengerparti strandrészlet látszik, a nézői baloldalon büfésbó-dé, jobbra nyugágyak, mögöttük napernyő. Frici, a matrózpólós parasztleány udvarol jegyesének, Marinak, a büféslánynak. A leány azonban a fiú közeledése helyett inkább a tengerből kimenekített uraságokra kíváncsi (Don Juan és Sganarelle ugyanis az új szerelem nyomában járva hajótörést szenvedtek). Mari és Frici mozgása (a fiú közeledik, a lány elutasít) enyhébb formában, de mintegy rárimel Don Juan és Elvira második jelenetbeli negatív táncára. Kiderül, Frici számára nem is a szerelem maga fontos, inkább a közvélemény ítélete, hogy *mások* lássák, hogy Mari szereti őt – ez a vonás határozza meg jellemét, így voltaképpen ő is képmutató. Miután a fiú távozik, Don Juan és Sganarelle jönnek, és az úr felfigyel Marira. Úgy vizsgálja a leányt (fejtartását, fogát, etc. nézi), mint egy lovat, míg kezét anatómusként veszi

szemügyre – ezáltal igazolva a tézist, miszerint Don Juan számára a nő mindössze esztétikai tárgy, a Szépség hordozója. Természetesen a parasztleányt is feleségül kéri, s miután Mari boldogan mond igent, obszcén szexuális gesztusokkal demonstrálja szerelmét. Ez az obszcenitás egyébiránt végig meghatározója Don Juan gesztusrendszerének (gondoljunk a második jelenet elején Sganarelle nemi szervének megragadására, itt Mari kezének megnyalására, vagy a nyelvjátékra, etc.) és ellentétes a Szépség keresésének esztétikai szerelem-felfogásával – Don Juan képmutatása részint már eme diszkrepancia által megmutatkozik. A leánykérés ugyancsak bevett gesztusokkal, rutinnal, szinte már utálkozva történik, Don Juan rezzenéstelen arccal hazudik – ezáltal igazsághoz való viszonyában abszolút negativitásként van jelen. Mari afeletti örömeiben, hogy nemesi férjet foghat, Sganarelle-t csókolja meg, akiben felbuzog a vágy és törne tovább a leány után, ám az időközben már Don Juannal enyeleg a bódében. A távollétében elhagyott Frici obszcén nyelvjátékuk végére érkezik, igazi balekként, a menyasszonyának szánt virággal kezében. Jó megoldásnak bizonyult, hogy ebben a jelenetben szinte minden kellék játszik: a bódé, Frici evezőlapátja, a virágcsokor, de még a napernyő is (mellyel korábbi nagy igyekezetében Mari saját fejét csukja oda). A fiú arra törekszik, hogy jegyese és annak csábítója közé férkőzzön, melyet Don Juan mindannyiszor meggátol – ez ismét egyfajta hármastáncként értelmezhető -, végül a nemes úr Mari kezével pofozza fel Fricit. A parasztleány mindössze egyszer üt vissza, ezt azonban a békíteni igyekvő Sganarelle kapja. A jelenet Bernadette színre lépésével tetőzik, akinek korábban Don Juan szintén házasságot ajánlott – Mari és Bernadette jellemének meghatározó vonása: voltaképpen szerelem nélkül gazdag férjet akarnak fogni mindenképp, ugyancsak a képmutatás egyik módosulata. A két parasztleány veszekedését vágyuk magas társadalmi státusú tárgyának kell lecsillapítania, úgy, hogy önmagának ellentmondva hol egyik, hol másik újdonsült menyasszonyának tesz ismételt ígéretet (a negáció negációja). Don Juan mozgása a két nő között – Mari a férfi felől a nézői bal, Bernadette a nézői jobb oldalon helyezkedik el – tovább erősíti a táncértelmezés érvényességét. Miután Juan békülésre szólítja fel imádóit, a két nő veszeked-

se leszbikus aktusban oldódik fel, melyet a férfiak (Don Juan, Sganarelle és a megbékített Frici!) napozószékből néznek végig. A homoszexualitás direkt ábrázolása a közönség körében felháborodást keltett és emiatt sokan el is hagyták az előadást, míg mások meg sem nézték azt, elvetve, öncélúnak nevezve ezt a rendezői megoldást. Itt azonban nem erről van szó, a homoszexualitás preferálásáról szó sincs, ezzel ellentétben a szexualitás antik értelmezése kerül előtérbe, miszerint nincs hetero- és homoszexualitás, csak szexualitás van. Az előadásban a leszbikus, illetve maszkulin homoerotikus jeleneteket (utóbbi esetben nyilvánvalóan Don Carlos alakjának ábrázolásáról van szó) Don Juanra kell vonatkoztatni, az ő szexuális vonzereje hat így nőre és férfira egyaránt. A nők enyelgését Ragotin érkezése sem zavarja meg, aki jelenti urának, hogy lovasok üldözik (ez a drámában La Ramée szövege). Don Juan nem esik kétségbe, rövid időre a két leány közé parancsolja, majd elzavarja inasát. Sganarelle-nek felajánlja, hogy cseréljenek ruhát, így legalább ura helyett



Papp Lujza és Ilyés Róbert "kettőse" a tengerparton...



halhat meg, a gyáva szolga azonban elutasítja és megígéri, hogy inkább mindkettőjüknek áruhát kerít.

A negyedik jelenet kezdetén az orvosnak öltözött Sganarelle halottaskocsin tolja be fehér lepellel letakart gazdáját. A szolga jelmeze a *commedia dell'arte* egyik *tipo fixo*-ját a Dottorét idézi: fekete ruhában jelenik meg, azzal a különbséggel, hogy a *Dottore* homlokot és orrot takaró, általában sötét félmaszka helyett itt Sganarelle világos, nagyorru maszkot visel. Kiváló némajátékkal adja elő, hogyan kértek tőle tanácsot különböző bajaikra útközben a környékbeli parasztok és miként segített rajtuk. A doktor-jelenet beiktatása egyébiránt Molière közismert orvos-gyűlöletét idézi. Az olasz vásári színjátékra való utalás rendkívül ötletes rendezői asszociáció, hiszen a francia klasszicista komédia valóban itáliai gyökerekkel rendelkezik. A fehér lepel alól rövid fej-láb játék – mikor Sganarelle behajlítja ura lábát, az felemeli a fejét, ha visszanyomja a fejét, kinyújtja a lábát – után Don Juan kerül elő fehér ágyékkötőben, mely akár újszövetségi metaforaként is interpretálható. Mivel eltévedtek, a városba vezető úttal kapcsolatban egy Koldustól kérnek eligazítást. A Koldus artikulálatlan, makogásszerű beszédét – a drámából ezek a nyelvjátékok hiányoznak, az előadásban a nyelvi performansza problémáját mindig a kompetencia deficitje okozza, gondoljunk a Koldus mellett Donna Elvira szaggatott beszédmódjára – szemléletes gesztusrendszer egészíti ki. Don Juan pénzt ajánl a szerzetesi csuhát viselő alaknak, ha káromkodik, ő azonban képtelennek bizonyul erre, de azt megígéri, hogy átkaiba foglalja a nemes úr nevét. A Koldus után egy fiatalember tűnik fel, akit némajátékban útonállóknak támadnak meg, a közbelépő Don Juan azonban megmenti az idegen ifjú életét. Kiderül, hogy a szőke – némiképp feminin gesztusrendszerű – fiú Don Carlos, Elvira bátyja, aki fivérével, Don Alonsoval húguk csábítójának üldözésére indult. A színre lépő Don Alonso meglepve látja, hogy öccse halálos ellenségük nyakába borul, akivel szemben a fiatalember feltámadt homoerotikus vonzalma meggátolja a bosszúállást. Miután Don Juan ráismer Alonso-ra, kiderül, annak bosszúját valójában nem is annyira húguk elcsábítása, mint inkább egykori szeretőjének elszeregetése élteti a protagonistával szemben (ezzel kapcsolatos szöveg nincs a drámában, csak a színjátékba

lett beemelve). Ezáltal Don Carlos alakjában a nemesség, méltóság, míg Alonso-ban a becsület értéke, a spanyol nemesek legfőbb erénye válik irrelevanttá. A jelenet közben Don Juan a nézői baloldalon levő barokk díszítésű, bibliai motívumot formázó falikútból (szenteltvíztartóból?) megmossa nemi szervét, minősítve ezzel egyrészt a kialakult szituációt, másrészt igazolva saját etikai különállását, cselekvés-szabadságát. A falikút (szenteltvíztartó) és az oszlopok felvetik a játék dereális terének problémáját, mely eszerint a szakrálishoz kapcsolható (templombelső?).

Az ötödik jelenet a meggyilkolt Parancsnok szobránál (a továbbiakban: Szobor) történik, mely nincs jelen a színen, valahol a nézőtéren nincs (nem-van). Ezt a perspektíva is alátámasztja, hiszen, mikor Don Juan és Sganarelle belépnek a Szobrot elkülönítő rácsos kapun, alakjuk megdől, a néző-pontból mintegy fentről mutatkoznak. Ez az optikai játék rendkívül érdekes rendezői megoldás és szinte kiprovokálja azt az értelmezést, hogy a Szobor a nézővel azonos, így a megelevenedett Szobor maga a néző – azzal a különbséggel, hogy a néző nincs tudatában saját, a játékba történő bevonásának, így nem hajtja végre a Don Juan vacsorameghívására válaszoló bólintó gesztust sem. A néző és Szobor azonosítását elveti aztán az a tény, hogy a Szobor hangja a játék terén – így a színpad- és a nézőtéren – kívülről hallatszik. Mielőtt Don Juan belépne a síremlék kapuján (elsőként Sganarelle-t küldi be, majd miután nem hisz neki, megy be maga is), oldalról erős, fehér fény világítja meg a sötétben, mintegy védve a sirt az illetéktelentől, erősítve ezzel a fekete-fehér dialektikáról fentebb mondottakat.

A következő jelenet Don Juan házában játszódik, a szín közepére állított hatalmas ágyon (nyilvánvaló utalás) két párnán, basaként trónol a protagonista, mikor Violette (a drámaszövegben La Violette feminin neve ellenére Don Juan inasaként van jelölve) Vasárnap urat jelenti be. Violette, aki itt szobalány, hangja éles kontrasztja Ragotinénak (a színjátékban ő a tulajdonképpeni inas) – míg a szobalány mély torokhangon beszél, az inas vékony fejhargon -, ezáltal utalva arra, hogy a színjáték világán belül minden alak a látszattól eltérő szerepet játszik. Vasárnap úr, a kereskedő, aki a pénzért jött, mellyel a nemes úr tartozik neki, képtelen behajtani követelését, ebbéli

szándéka megtörik a házigazda szívességén (ld. a székkal való játékot) – mely ugyancsak a képmutatás egyik formája, hiszen arra irányul, hogy Vasárnap úr üres kézzel távozzon. Az udvarias Don Juan kivonulása után a kereskedő számára nem marad más lehetőség, mint a szintén a színen tartózkodó Sganarelle ellen fordulni, a szolgán követelni annak csekélyebb tartozását, majd miután itt is kudarcot vall, Don Juan két párnájával és a számára odakészített székkal távozni. Vasárnap urat követően Don Louis, a főalak apja érkezik, sötét öltözékben, napszemüvegben és tolókcocsiban, mint egy igazi keresztapa. Jöttének oka, fia szemére hányni annak tisztességtelen életét, s felszólítani a javulásra. Hogy Don Louis ugyancsak képmutató, már az is mutatja, hogy a beszélgetés hevében kiszáll a tolókcocsiból, mely ezáltal mindössze a keresztapa-szerep egyik kellékévé degradálódik. Az apa számára már az elég lenne, ha fia – mindenfajta érdembeli, viselkedésbeli változás nélkül – szóban ígérné meg, hogy szakít addigi bűnös életével, így Don Louis-nak, akárcsak Fricinek a faluközösséget illetően, a nemesi, udvari közvélemény a kizárólagos fontosságú. Miután látja, hogy hiába beszél, fenyegetőzve távozik. Közben kitolják az ágyat, s Don Juan a vacsoraasztal terítésére szólítja fel szolgálait, mikor Donna Elvira lép be. A második jelenet ragaszkodó, szerelmes asszonyával ellentétben Elvira ezúttal mezítláb, gyolcsokba takart testtel, kicsavart végtagokkal és levágott hajjal jelenik meg, mely Molière korában a nők esetében az elmebetegséget jelezte, s szaggatott, töredékes beszédmódja (mely rárimel a Kolduséra) is alátámasztja, hogy Donna Elvira megőrült. Felesége szerelmet nem, már csak szánalmat érez férje iránt, s könyörög neki, hogy változtassa meg életét, ne vonja magára az ég haragját. Don Juan azonban hajthatatlan és a bolond asszonnyal kapcsolatban újra csak szexuális vágyat érez, amit obszcén gesztusa (megmarkolja Elvira nemi szervét) és a nő éjszakára való invitálása bizonyít, mire Donna Elvira távozik. A nő ilyenén szerepváltozása ugyancsak a rendező kiváló megoldása (a drámaszövegben instrukcióban sem szerepel Elvira változása, ott lefátyolozott hölgyként jelenik meg), a két variáns kontrasztív megjelenítése a Don Juan iránti szerelem végzetszerűségét mutatja, s ezáltal mintegy előrevetíti a főalak sorsát is.

A hetedik jelenet a vacsoraasztal terítésé-

vel kezdődik, melyre tényérokön fekete és fehér szoborszerű figurák kerülnek ételként. Ezek közül a falánk Sganarelle rögtön befal egyet, melyet aztán ura fenyegetésére – fel akarja vágni a szolgál arcára nőtt ronda hólyagot – kiköp. Közben döngő léptek zaja hallatszik, s a vendég elé küldött szolga halálos rémületben jelenti be urának a Szobrot. Mivel időközben Don Juan a nézőtérnek háttal egy székre ült, mely mögé Sganarelle félelmében elbújik, láthatóvá válnak a Szobor sűrű füstből kibontakozó tagjai. A látvány hatására a nemes úr is megijed, de nyugalmat erőltetve magára borral kínálja vendégét, aki viszonozza a vacsorameghívást, melyet Don Juan elfogad. A Szobor alakjának fragmentaritása (a disjecti membrából azonban nem áll össze egység), a felépítmény fenségességének de-konstrukciója ironikusan interpretálható. Megjegyzésként említem a miskolci előadás analóg Szobor felfogását: ott a hatalmas építményből egy fehér ruhás kisfiú bújt elő.

A meghívást követően – a drámában ez nyilvánvalóan másnap történik – dramaturgiailag megalapozatlanul és a színjátékban is előzmény



Apa "Don Louis" (Farkas Ignác) és fia (Ilyés Róbert)

nélkül Don Louis keresi fel újra fiát. Az apa örül fia változásának (sem a drámaszövegben, sem a színjátékban nincs bevezetve ez a jelenet), s Don Juan képmutatóan megerősíti hitében az öreget, mondván, hogy teljesen más emberré lett. Majd apja távozása után – Don Louis ezúttal nélkülözte a keresztapa-szerepre utaló rekvizitumokat – Sganarelle-nek a képmutatás aktuális divatjáról értekeznek, mire a szolga utoljára is megpróbálkozik ura megtérítésével. A drámaszövegben szerepel itt egy, Don Carlos látogatását tartalmazó jelenet, mely azonban, mint a színjáték szempontjából szükségtelen, kimaradt. A jelenet zárlatát ugyancsak megváltoztatta a rendező, hiszen a hajthatatlan Don Juant a sűrű füsttel megnyíló Pokolba a színjáték alakjai taszítják bele, a protagonistát az Angyalok viszik magukkal.

Ez a vég mintegy alátámasztja Sganarelle zárójelenetbeli szövegét, melyet a nyitójelenet kávéházi asztala mellett mond, ti., hogy Don Juan halála mindenkit kielégített, a záróképbe azonban kevésbé illenek a szolga saját, elvesztett bérét sirató szavai.

A szereplők közül kiemelkedik a Don Juant megformáló Ilyés Róbert játéka, aki egyenesen, mégis sokszínűen jelenítette meg a protagonista összetett jellemét. A drámai alak által már a név formációban predestinált csábítót fáradt rutinnal, a filozófust mély gondolatisággal, az individualistát dacos indulattal játszotta. Szakács László (Sganarelle) saját, kissé harsány játékmódusa kiválóan kiegészítette Ilyést és okot ad a reményre, hogy a páros közös játéka (ezt az időközben bemutatásra került Faust is bizonyítja) sok értékes percet szerez még a színház kedvelőinek. Szakács



“A fekete-fehér, világos-sötét bináris oppozícióra épül rá a díszlet is...”  
A parancsnok látogatása... Don Juan (Ilyés Róbert) és hú szolgája (Szakács László)



alakításának csúcspontja a negyedik jelenet elejének némajátéka volt, míg az előadás végére érezhetően elfáradt, a zárójelenetben már nem tudta az általa megcsinált, egyébként kiváló Sganarelle-figurát hitelessé tenni. Donna Elvira szerepében Táncczos Adrienne nehéz feladatot kapott, hiszen az általa megjelenített drámai alak két variánsát (voltaképpen két szerepet) kellett élettel megtöltenie. Az előadás elején a szerelmes asszonyt mély líraisággal, a bolond nőt pedig lélektanilag realiztikusan játszotta, jóllehet utóbbit (mint a drámaszövegben nem szereplőt) voltaképpen neki kellett megkonstruálnia, munkájának gyümölcse az évad egyik legjobb női alakítása lett. Gábor László (Don Carlos), a Herner Ferike faterjának rendőre után ismét igazolta, hogy epizódszereplőként is lehet jól játszani. Zalányi Gyula (Don Alonso) ugyan kevés lehetőséget kapott, de a rövid jelenetét játékaival értékesebbé tette. Don Louisként Farkas Ignác szerepe sem volt mérhető az Üvegcipő Sipos-ához, mégis rutinnal, markáns gesztusokkal jelenítette meg a főalak apját, két jelenete közül az első sikerült igazán jóra. Pap Lujza az egész évad során sokat dolgozott, igazolta tehetségét, Mari szerepére azonban nem bizonyult igazán jó választásnak. Ez ugyanis nem az a szerep, melyben saját játéktílusá érvényesülni tud, kacér gesztusai az egész har-

madik jelenet során művinek tűntek. Hasonló a helyzet Meisitz Fáni esetében is, az általa megformált Bernadette meglehetősen harsánynak tűnt, különösen Marival való veszekedése, a kibékülésük azonban valódi esztétikai élményt nyújtott. Szegezdi Róbert újfent bizonyította, hogy noha régóta nem kapott igazán megfelelő szerepet, a kisebbeket is jól meg tudja formálni. Frici-figurája a harmadik jelenet legjobb színészi alakítása volt. Igaz ez Kiss Ernőt illetően is (a POSZT-on nem véletlenül választották a legjobb 30 éven aluli színésznek), Vasárnap úrként igazi moličre-i figurát csinált, igazolta, hogy kiválóan játssza az epizódszerepeket. Végül, a fiatalok közül Derecskei Zsolt (Koldus) gesztusrendszerével tűnt ki, Horváth Nóra (Violette) és Trinfuj Mihály (Ragotin) pedig színpadi mozgásukkal. Rajtuk kívül dicséret illeti a zenészeket, akik kiválóan tolmácsolták Horváth Károly zenéjét és hozzájárultak, hogy Bagó Bertalan rendezésében a 2003/2004-es színházi idény újabb jól sikerült előadása jöhessen létre.

\* Jelenet alatt itt a színjátéknak azt az egységét értem, mely a következő színpadkép-változásig tart.

