

BÉCSY TAMÁS

## Rítus a színházban

Ruszt József Cenci-ház-rendezése

Voltak korok, amelyek még törődtek (törődhetnek) azzal, hogy a valóságos életben előfordult vagy megtörténhető szörnyűségek, elvetemültségek és aljasságok közül mi való művészi mű témájául, és mi az, ami már kívül esik az ábrázolhatóság körén. Ma úgy gondoljuk, azért is foglalkozhattak ezzel, mert a valóság nem multa felül képzeletüket; vagyis ki lehetett találni, el lehetett gondolni oly nagyfokú aljasságot vagy szörnyűséget, amelynek valódi megtörténését képtelenségnek minősítették. Szegény, naiv korok.

P. B. Shelley *A Cenci-ház* című tragédiáját a XIX. században talán ha egyszer játszották, mert a színházak úgy vélték, szörnyűséges témája sérti a közönség jó ízlését, épp, mert hihetetlen; noha a valóságban megtörtént. Most, Magyarországon először a szegedi Nemzeti Színházban láthatjuk, Ruszt József rendezésében, Böhm György kitűnő dramaturgiai előkészítésében.

Az öreg Cenci gróf minden aljasságot

és – akár mitologikusan, filozofikusan vagy etikailag – minden rosszat kipróbált már. Csak azt nem, hogy megölesse saját fiát, és megerőszakolja lányát. Az előzőtől megmenti a véletlen; távol levő, általa elűzött fiai egy napon, szinte ugyanabban az órában halnak meg, különböző okból és véletlenül. Ám fiai halálában mégsem ártatlan. Ami voltaképp akkor is blaszfémia, ha ateisták vagyunk, előzőleg *imában* kéri Istent, pusztítsa el őket. Mikor bekövetkezik, egy lakoma kellős közepén, féktelen örömmel jelenti be vendégeinek, és *hálát* mond Istennek, amiért meghallgatta imáját. Felességét, gyermekei mostohaanyját éppúgy kínozza lélekben és testben egyaránt, mint lányát, Beatrixot és még életben levő két fiát. S megteszi a legelképezetőbbet: szeretőjévé teszi saját lányát.

Természetes és emberi-e Beatrixnak az az „iszonyú tette” – amelyre ugyan, miként Shelley mondja, ez a „még borzalmasabb indíték ösztönözte” –, hogy bérgyilkosokat fogad föl apja megölésére? Természetes és emberi-e, avagy a Sátánt megidéző elvetemültség, hogy Beatrix a legteljesebben ártatlannak mondja magát a bíróság előtt, és csak a végső összeomlásban vallja be bűnrészességét?

A mű színházi előadása számára nem ezek a legfontosabb kérdések. Hanem az, amit Ruszt József le is írt a műsorfü-

Nemcsák Károly, Fehér Anna és Nádházy Péter Shelley *A Cenci-ház* című darabjának szegedi előadásában





Szalma Tamás és Sipos András a Ruszt József rendezte A Cenci-házban

zetben: „A színház – legyen bármilyen is – sem absztrakt, sem nonfiguratív nem lehet. A színész élő teste, lényének sugárzása, a nézővel megteremtett emberarányú kapcsolata mindig visszautalja a színházat az emberi kapcsolatok realizmusának tonális rendjéhez.” Vagyis: amíg az írott drámában Cenci és Beatrix élő alakként megjelenített lényei, sűrítményei, végül is metaforái az emberi élet legszélő helyzeteinek, addig a színházi előadásban ezeket a – még a III. Richárdhoz viszonyítva is – szélső emberi helyzetekben levő metaforákat hihető jellemként, „hús-vér” alakokként kell megjeleníteni. S ez az alapkérdés: lehet-e?

Shelley már az irodalmi ábrázolásban birkózott ezzel a kérdéssel. „Aki ilyen témákhoz akar nyúlni – írta –, annak fokoznia kell az események eszmei borzalmát, és csökkenteni a tényleges iszonyt úgy, hogy e viharos szenvedések és bűnök költészetében rejlő élvezet csillapíthassa ama erkölcsi eltorzulások látványának a kínját, amelyekből e szenvedések és bűnök származnak.” (P. B. Shelley: *A Cenci-ház*. Fordította **Eörsi István**. Magyar Helikon, 1979. Előszó, 8–9 old.) A téma irodalmi műként való megjelenítéséhez Shelley számára is

a műforma, a prezentálás módja adta meg a lehetőséget; vagyis azt, hogy növelje az eszmei borzalmat és csökkentse a tényleges iszonyt.

Ezt azzal az „egyszerű” megoldással érte el, hogy nem az eseményeket – a fiúgyilkosságokat, a vérfertőzést, a többszöri apagyilkossági kísérleteket, majd nem a megfojtás eseményét s végül nem a bíróság által elrendelt kínvallatást – jeleníti meg, hanem ezeknek a benső világra tett hatását és e hatások bensőben feltámadó környezetét; az ott születő, gomolygó, élő érzéseket, vágyakat, reményeket, retteneteket, kétségbeeséseket és az elhatározásokat. Shelley drámájában Cenci és Beatrix épp ezek és nem tetteik ábrázolása révén válhattak az emberi élet szélső helyzeteinek metaforáivá.

És valódi drámává a téma, ahol minden a kezdeti szituációból bomlik ki. Cenci elhatározása, hogy megröszkolva saját lányát megölje lelkét, hogy élvezetet okozzon a kék is és azon szenvedés látványa is, miszerint „a lélek sósabb könnyet ont Krisztus vérhabos verejtékénél is” – valódi szituációt teremt minden drámabeli alak között. Ettől kezdve nyilván senkinek nem lehet ugyanaz a viszonya sem hozzá, sem senki máséhoz, mint amilyen viszonyokban eddig éltek.

A dráma végül nem Cenciről, hanem a Cenci-házról szól, s elsődlegesen Beatrixról. Így reá különösen érvényes, hogy apja vele kapcsolatos tervének megszületése, majd végrehajtása alapvetően változtatja meg viszonyait. Nemcsak apjához, hanem mostohaanyjához, testvéreire, „szerelméhez” Orsinóhoz, de a főpapokhoz is, beleértve a műben meg sem jelenő pápát. És mivel Shelley nem a tettek sorozatát, hanem azoknak – Cenci elhatározásától kezdve Beatrix, Lucretia (Cenci felesége) és Giacomo (Cenci legidősebb fia) elítélésétől – a különböző alakok belsejében kiváltott hatásait és a hatások benső környezetét jeleníti meg, tulajdonképpen ezek a benső tartalmak kerülnek egymással viszonyba.

Ebben a drámában – Lukács György terminusával – emberek közötti megtörténések tehát nem a valóságos tettek válnak, hanem a benső világ nyelvi objektívációi. Mivel itt nem a tényleges megtörténések a megtörténések, hanem hatásaik nyelvi objektívációi, azok, amik elsődlegesek (a tettek), háttérbe szorulóvalán másodlagosakká válnak, s amik másodlagosak (a hatásaik), előtérbe kerülve elsődlegesekké válnak. Ezáltal valójában csökken a tényleges iszony, s növekszik az eszmei borzalom.

\*

Ruszt József a szegedi Nemzeti Színházban a Színház- és Filmművészeti Főiskola IV. A osztályának vizsgaelőadásaként rendezte meg *A Cenci-házat*. Munkáját már csak azon „apróság” miatt is igen nagy elismeréssel és különös örömmel fogadhatjuk, hogy minden részlete precízen kidolgozott. Nincs itt semmi lazaság és „művészinek” kinézni akaró lezserség. Minden színész akkor szólal meg, amikor kell, nem egy másodperccel előbb és nem egy másodperccel (vagy többel) később; amikor valaki bejön, éppen akkor érkezik helyére és pontosan úgy, amikor és ahogyan éppen kell stb. stb. Vagyis nincsenek „lyukak” és üres, értelmetlen pillanatok.

Igaz, ezen precizitás és pontosság nélkül nem jelenhetne meg a rendező által választott műforma, a színpadi események rítusként való megformálása. Ám láttunk már kísérleteket a rítusforma megvalósítására, ahol éppen ezeket az „apróságokat”, vagyis e műformához szervesen tartozó mozzanatokat hanyagolták el.

A rítus megjelenését szolgálja a kitűnő díszlet, amely Csikós Attila munkája, valamint a Schäffer Judit tervezte re-mek kosztümök.

Fekete körfüggönnyel körülvéve folyik az előadás, s ehhez a fekete alaptónushoz – amely itt egyébként sem mai divatból van jelen – pontosan és gyönyörűen illő színek járulnak; vér- és borvörös, valamint óarany színű palástok, amelyek nem gyűröttek, nem piszkosak, és nem érzik rajtuk az izzadságszag. A ruhák azokat a pasztellszíneket vonultatják föl, amelyek a fekete-vörös és óarany alaptónushoz a legjobban ille-nek látványként is, jelentésként is.

A színházkritika egyik legnagyobb nehézsége, hogy a modern díszletnek vagy elemeinek szavakkal történő leírása éppoly lehetetlen, mint a színészi gesztusoké, testi megnyilvánulásoké. (Azok a rendezők és színészek, akik ennek leírását hiányolják – mert szerintük csak ezáltal *színházkritika* a színházkritika –, csak egyszer kíséreljék meg szavakkal leírni egyetlen helyzet gesztusait, testi megnyilvánulásait.) Az előadás egésze fölött ugyanis voltaképp szavakkal leírhatatlan ezüstös színű díszletlem-lebeg és csukódik-nyílódik, amely egyszerre hasonlít pókhálóra és felnagyított póklábakra, valamint nagy tengeri kagylóvázára, amelyet kimosott a tenger, és csak a váz maradt meg (még akkor is, ha a valóságban ilyen kagylóváz nem létezhet), és még sok más, hasonlóan kinéző dologra. Alatta, a játéktér közepén a nézők felé enyhén lejtő, alacsony dobogó áll, sűrű rácsosztal a tetején, amely alól a megfelelő pillanatokban – csak így mondhatjuk – „megszólal” a fény, s ekkor az emelvény különös, hátborzongató, de látványban gyönyörű különteret alkot az egész téren belül. Háttul, a mélyben jobb és bal oldalon, valamint elől jobb oldalon három (tehát nem négy, hogy szimmetrikus legyen) nagy gyertyatartó látható, amelynek kovácsoltvas-szerű állványzata indához hasonló, s remekül illeszkedik a fent lebegő, pókháló-szerű díszletlemhez. Az emelvény előtt két fekvő hasáb alakú, feketével bevont dobogó van, amelyek oldalirányba szét-húzhatók, hogy egyszer akár az emelvény, akár az előtte megmaradó tér szűkké és bezártságot keltővé legyen, és hogy másszor – kihúzva – az egész teret a gyertyatartókig tágítsa.

Láttunk már előadásokat, amelyek látványbeli környezete az itt láthatóhoz hasonlóan absztrakt volt, de amelyen

belül a látványtól teljesen elütő jellegű naturalis színjátás folyt. Persze kiáltó össze-nem-illőségben. (Nem jó értelmű ellentétben!)

\*

Ruszt József rendezéseit általában is a rítus fogalmával szokták összekapcsolni.

Természetes, hogy nem lehet minden drámát vagy – ha jobban tetszik – minden életanyagot rítusként prezentálni. Ha hiszünk abban, hogy minden lényeg a neki való formával bontakozik ki úgy, hogy a forma lényegként is jelenik meg – akkor nem hihetjük, hogy bármily lényeg bármily formával kibontakozhat.

A rítus mindig a valóságos élet eseményeinek az egyéni, egyszeri esetlegességektől megtisztított formában való megismétlése. Ehhez az eredeti, vallásos világképben – amelyből kinőtt – speciális cél járult: az istenségnek az emberek által már eredetileg is megismételt cselekvéssorozatának újra és újra, és teljesen pontos megismétlésevel biztosítani erejének újbóli megjelenését. A vallásos világkép eltűnésével ez a cél elveszett, de megmaradt az egyszerűségektől, az esetlegességektől megtisztított és megismétlésként megjelenő cselekvéssor. Ha egy esemény sor az egyszerűségektől megtisztult, voltaképp – filozófiai értelmű – általánossá válik, s ezt nevezzük rítusnak. Ha a rítus nem az egyszeri, egyedi cselekvéssort állítja elénk, akkor csak „másodlagos” cselekvéssort jeleníthet meg; az eredetihez való viszonyában. Mivel a színházban nem a valódi életet látjuk, hanem az életet műalkotásvilágként, vagyis az életet egy műalkotásban megjelenő másodlagossággként – innen ered az a tévképzet, hogy a színházban voltaképp minden esemény sor rítussá válhat. Márpedig ez nem lehetséges minden esetben, ha hitelesen kívánjuk az esemény sorokat megjeleníteni. A színházi előadásban csak azt a cselekvéssort lehet rítussá, másodlagossá tenni, ami eredeti formájában is másodlagos. Ha egy esemény sor eredeti formájában (akár drámabeli bemutatásában, akár a valóságos életben) eredeti, egyszeri cselekvéssorként jelenik meg, de színházi esemény-sorként rítusszerűen, akkor a másodlagosság *megkettőzése* mindenképpen meghamisítása az eredeti cselekvéssor jellegének. A színház kétségkívül mindig, még a lehető legnaturalisabb megjelenési formában is – megismételt cselekvéssor. Azonban ha ezt a megjelenítés műformája által még egyszer megismé-

teltté teszik, vagyis a megismételtséget megkettőzik, nem az eredetit – a drámát vagy az életanyagot – kettőzik meg, hanem az ab ovo megismételtséggé meg-jelenő színházi cselekvéssort. Az ilyen esetben érzett zavar azért támad fel, mert a színházi esemény sor megkettőzése életidegenséget eredményez.

\*

Mindezeket azért kellett előrebocsátanunk, hogy egyértelműbbé váljon, Ruszt József rendezése miért kiváló munka. *A Cenci-ház*, ahogyan utaltunk rá, nagyon is tudatosan nem Cenci tetteit, nem a bérgyilkossági kísérleteket, nem a megfojtást és a kivallatást, hanem ezeknek a bensőben kiváltott hatásait, vagyis a másodlagosságokat állítja előtérbe, és ezek nyelvi objektivációját teszi emberek közötti megtörténéseként elsődlegessé. Shelley drámája végeredményében nem rítus, de erősen közelít hozzá, épp mért a másodlagosságokat metaforákban érzéketi meg. Mindezek miatt, ha színházi műalkotás alapjává teszik, a rítusként való műformában való prezentáció önként kínálkozik. Ugyanakkor a rítus mint műforma biztosítja azt, hogy a jelemek nem jelenetnek meg, de elénk állhat „a viharos szenvedések és bűnök” költészete és az ebben rejlő élvezet. Ezzel a színházi előadásban megjelenik eme életanyag színházi bemutatásának legadekvátabb módja, amely ugyanazt biztosítja, amit a Shelley által megvalósított műforma: csökken a tényleges iszony, és növekszik az eszmei borzalom. Ruszt József tehát megtalálta ennek a drámának, pontosabban ezen életanyag színházi műalkotásként való megjelenítésének a legadekvátabb műformáját.

Az előadás elején, azután megfelelő pontjain, majd a végén az összes szereplő felvonul a Cenci-ház borzalmait jelölő, de ezeket gyönyörű látványköltészettel magasztosító, vörös alapon sötétfoltos palástokban. E felvonulásokban mindenki egyforma, hiszen a műben mindenki bűnös, csak a szörnyűségeknek vannak fokozatai. E felvonulás jelzi, hogy másodlagos, megismételt cselekvéssort fogunk látni. Ez a „bemutakozás” színészi-zinpadai eszközökkel megteremtett prologusként is értelmeződik, amelyben az alapesztusokkal utalnak a későbbi bűnökre. Megjelenik itt a későbbiekben Cenci bűnét, a bérgyilkosságot és a pápa erkölcssten ítéletét egyaránt jelként hordozó és megmutató

óarany színű palást is. A szereplők sora a sötét háttérből jön előre, gyönyörű mozgással közelítenek felénk, majd meg-  
lebbentve köpenyeik alját, jobbra és bal-  
ra elfordulnak, hogy a felvonulás harmadik alkalmával hirtelenül és váratlanul elénk tárják a főalakokat.

Jellemző azonban, hogy a színházi rítusformával élénk lehetett állítani azt a jelenetet, amelyet drámában, dialógusokban lehetetlenség „elviselhető” módon megírni: a vérfertőzés jelenetét. Ruszt József rendezői tudatosságát és stílusérzékét bizonyítja, hogy itt – és az ugyancsak megjelenített megfojtásban – nyoma sem volt a „kegyetlen színház” honi színpadokon jobbára *csak* borzalmakká alakult „rítusának”. Semmi egyénit, egyszerű nem láthattunk, a helyzetnek még az „általános formáját” is rítusszerűen elabsztrahálták. A már említett lejtőn, alulról történő megvilágításban volt látható a jelenet, pontosan ott és sok mozzanatában majdnem ugyanúgy, ahol és ahogyan később Beatrixban az apagyilkosság gondolata megszületik, és ahogyan a megfojtás bekövetkezik. (Az előadásban Mozart- és Sztravinszkij-zene váltakozik, kitűnően és a fő jeleneteket pompásan „átítatva”.)

Ahogyan utaltunk rá, Ruszt József az előadás indításával, majd a következetesen végigvitt rítusformával kizárja annak a lehetőségét, hogy *A Cenci-báz* alakjait „hús-vér” jellemként tekinthes-  
sük. Vagyis kizárja itt azt a lehetetlent, amit egyébként mindig, minden esetben kívánni szeretünk vagy kívánni akarunk,

Csakhogyan ebben az esetben lehetetlen lenne, hogy jellemként hitelesnek fogadjuk el azt a Cencit, aki fia halálát Istentől imában kéri, halálukon örvendezik és azt megköszöni Istennek; aki leányát azért teszi magáévá, hogy a tett borzalma felcsigázza kéjvágyát, s hogy lássa a lélek halálát, Krisztus vérhabos verejtékénél is sósabb könnyeit. Nem lehet jellemként hitelesnek elfogadnunk azt a Cencit, aki ugyancsak Istent kéri, hogy ha leánya „jó célra lett”, s benne „oly erény virul”, amely „megteremtheti az élet békéjét”, akkor az Isten mérge-  
zeze meg, lepjék el leprafoltok, az ég cső-  
ze rá „mocsaras permet parázs-csöpp-  
jeit”, míg föl nem hólyagzik, mint egy varangy; s ha gyermeke lesz, az legyen „undok kőpmása”, legyen torz és gonosz. Lehet-e hiteles jellem az ilyen apa és ember? Nyilván csak az lehet, amit önmagáról mond: „Talán nem is ember –

gonosz szellem vagyok, valami rég elfelejtett világ sérelmeit kell megtorolnom itt.” Ugyanakkor teljesen lehetetlen lenne hitelesen jellemként elfogadnunk azt a Beatrixot, aki „iszonyú tette”, apagyilkosságra fogad föl bérgyilkosokat, de akiben – Shelley szerint – „együtt lakozik az erő és a szelídség anélkül, hogy tönkretennék egymást”, s aki – ifjú testvére, Bernardo szerint – „csukott szirmú virág”, s aki – idősebb testvére, Giacomo szerint – „egyedül vagy tiszta ebben a sötét világban”. Nos, a szörnyűséges, sátáni érzésű Cencit és a végtelen szélsőségekből összetett Beatrixot Shelley is csak az emberi lehetőségek szélső helyein levő metaforákká tehetette; méghozzá úgy, hogy benső világukat nemcsak metaforákban festette le, de alakjaik egészét metaforákká tette.

Az előzőeket úgy is mondhattuk volna: Ruszt József kizárta, hogy színészi jellemeket játsszanak el. Gondolom, az előadás nézői közül többen mint alapvető hiányosságot érzékelik és értékelik azt a tényt, hogy a színészek meg sem kísérlék ezeket az alakokat jellemként élénk állítani. Nos, ahogyan igyekeztünk kifejtetni, az erre vonatkozó, egyébként jogos igény ebben az esetben teljesen alaptalan és maradéktalanul jogtalan is; noha szokásos nézői reflexeink alapján érthető.

Ugyanez a probléma egy másik, de immáron jogos szempontból is megfogalmazható. Ha nem kapunk ettől az előadástól hiteles emberi jellemeket és az ezek révén érvényre jutó társadalmi mondanivalót, akkor mit kapunk? Megítélésünk szerint pontosan azt, amit a drámától: metaforákat. A színészek a *szöveget jelentik meg*, és ezzel – hogy parafrazáljuk Shelley szavait – szemléletessé váltak az érzések, a remények és félelmek, bizakodások és kétségek; megjelentek különféle érdekek, szenvedélyek és nézetek, amelyek egymásra és egymással hatottak; és mindezekkel bepillantást kaptunk az emberi szív néhány leg-sötétebb és legtitkosabb barlangjába. Vagyis nem „hús-vér” és konkrét jellemű emberek érzései, reményei stb. jelentek meg, hanem a szöveg érzéki megjelenítésével az emberi szív bizonyos végső lehetőségeinek általános szinten levő metaforái.

Az is elképzelhető, hogy néhányan ezt a megoldást azzal magyarázzák, hogy a gyakorlatlan, nyers, a főiskolát éppen most végzett színészek képtel-

nek ezeket a jellemeket megformálni, hát ezért tűnik úgy, hogy itt szándékos a jellemmegformálás kizárása, vagy ha tudatos, hát épp a színészi gyakorlatlanságból eredő, cleve látható kudarc ennek az oka. A magunk részéről nem hisszük, hogy a világon bármely színész képes lehetne Cencit és Beatrixot „hús-vér” jellemként megformálni.

Mindazonáltal a színészek kora és a megjelenített „szív-mélységek” – vagyis metaforák – valamiféle antinómiát hozdoznak; ám ez elsősorban Cencire, illetve megjelenítőjére, Szalma Tamásra vonatkozik. Shelley – pirulva írjuk le a dicséretet – tökéletesen tudta, hogy Cenci tettehez három életkor lehetséges jellemzői együttesen szükségesek: „a gyors ifjúság elszántága”, „a férfikor konok szándéka” és „a vénség hűvös, sanda aljassága”. Ez utóbbi az alapvetően fontos benső tartalom, mert nem kétséges, hogy ily feneketlen szörnyűségeket a vénség egyik lehetséges alapjellemezője eredményezhet; míg a másik két életkor lehetséges jellemzői a végrehajtáshoz kívántatnak. A magunk részéről ugyan nem hisszük, hogy egy művész (akár író, akár színész) csak olyan dolgot tud hitelesen megjeleníteni, amely valamilyen módon konkrét tapasztalatként is él benne. Mégis, a jelen esetre vonatkozóan úgy érezzük, hogy a „Cenci-metafora” megjelenítéséhez jóval nagyobb fokú *emberi megéretttség* kívántatik, amely képes megérzékelni és megérzékelteni, hogy a vénség idejére hogyan és miként gyűlhet össze ily nagyfokú, hűvös és sanda aljasság.

Ennek hiánya megmutatkozik Szalma Tamás alakításában. Ő is a szöveget jeleníti meg, vagyis nem Cenci jellemét akarja, de sajnos nem a Cenci-metaforát, hanem a „Cenci-retorikát”. Vagyis az ő szövegei a metafora-megjelenítés helyett retorikává alakulnak. Erről három színészi eszköz fölöttébb gyakori megjelenése árulkodik. Az első a magyar színpadokon oly gyakori, hogy épp gyakorisága miatt már szinte észrevétlenné váló közhelybeszédtónus: a hosszabb szövegeket fölerősítve-lehalkítva-fölerősítve-lehalkítva és így tovább adja elő, ami a retorikusság ékes bizonyossága. De ugyancsak ezt teszi nyilvánvalóvá két gyakori gesztusa: igen sok szöveget mond oldalra kitárt karokkal, fölfelé fordított tenyérrel, és ugyancsak igen sok szöveget mond a partnerra mereven kinyújtott karral és reá szegeződő mutatójával, amelyek a retorikusság benső ál-

lapotának testi velejárói. (Gondoljunk számtalan Kossuth-szobor gesztusára.)

Fehér Anna ugyanakkor azért teremti meg hitelesen a Beatrix-metaphorát, mert a szöveget nemcsak a maga szépségében, de metafora mivoltában jeleníti meg. Így ő sem próbálja az eleve lehetetlent, Beatrix összetettségét jellemeket megmutató színészi játékeszközökkel elénk állítani, hanem a színész számára mégiscsak éppoly jelentős és fontos eszközzel, a beszéddel, a szöveg érzéki megjelenítésével teszi érzékletessé a Beatrix-metaphorát.

\*

Azonban az a kérdés, hogy mit kapunk ma, mit kap a ma embere az előadástól, még lényegében válaszra vár. Az előbbiekből kitűnhetett, hogy a jellemek nem is válhattak maivá, hiszen nem is látunk egyéniségeket. Egy előadás amúgy sem úgy válik maivá, ha azt mutatja meg: ez és ez a jellem miként él ma. Ez oly naiv szemlélet, amely érzésben és vágyban élhet követelményként, de épp a történetiség igazsága miatt nem vehető komolyan. Egy régi világ és jellem mában történő megmutatása akkor közöl társadalmi jelentéseket a ma embernek, ha nem megmutatja, hogy ez miként él a mai világban, hanem ha pontosan utal a mában is élő voltára és/vagy lehetőségére. (Ha megmutatja, miként él, vagy ha utal rá – igen nagy különbség.)

Egy régi történet mához szóló mondanivalójának kifejezésére más lehetőségek is vannak. Ha csak jellemeket keresztül lenne erre lehetőség, Ruszt József rendezése általában sem közölné sokat. Természetesen nem azért, mintha ma nem lenne elképzelhető, hogy a szív mélyén összegyűlnek a hűvös és sanda aljasságok, avagy mintha – és pláne! – nem találhatnánk oly ifjújü vágyakat, amelyek az atyák elpusztítására irányulnának. Pusztán ezek azért nem mondanak ma sokat, mert – mint minden ezen a módon való megmutatás esetében – csak oly magas absztrakciós szinten köthető össze a régi tartalom és megjelenési forma az újjal, a mi világunkban is megvalósulóval, ahol már közhelyé válik. A jelen esetben is csak ez a közhely lehetne így a közlés: ma is vannak leányaikat megerősökölő apák és apjukat elpusztítani vágyódó gyermekek. A történetiség igazsága az adott jellemek tartalmát és megnyilvánulási formáját annyira az adott korhoz köti, hogy a mához szóló mondanivalót a



Jelenet A Cenci-ház rituális előadásából

jellemek azonosságának megmutatásán keresztül csak közhelyként lehet érvényre juttatni.

Ruszt József rendezésének egésze, annak műformája hordoz mához szóló mondanivalót.

Egy műformában megjelenő világképet vagy közlést általában nem szoktunk sem észrevenni, sem meglétét elismerni. Azt szoktuk gondolni-érezni, hogy a tartalom csak nyilvánuljon meg a maga „tisztességes helyén”, a szoros értelemben vett tartalomban. Holott a modern irodalom mindhárom műnemében találunk olyan jelentős műveket, amelyek éppen formájukban vagy formájuk által közlik a mondanivalót.

Milyen tartalmakat közöl az előadás műformája? Azt, hogy a benső világnak vannak olyan részei, az emberi szív néhány legsötétebb és legtitkosabb barlangjában, amelyeknek színházi előadásban történő megmutatása és megismeretése hitelesen lehetséges a ritusformában megjelenített, megismételt cselekvéssorokat bemutató metaforákként (és nem jellemeikként) érzékivé tett alakokkal. Amivel tulajdonképpen azt mondja, amit tényszerűen megvalósít; vagyis az emberi szív szélső helyzeteinek színházi előadásban lehetséges megismerési módját prezentálja mondanivalóként. Nem azt tehát, hogy mit jelentenek a háttérben maradt elsődleges tettek, hanem azt, hogy miként prezentálható a szív mélységeinek metaforákban való megismerési módja egy színházi műformán keresztül. Az, hogy ezen a módon is megvalósítható a színházban az emberi szív megismerése – egyértelműen tudatosítja a megismerésnek ezt a színházi lehetőségét és útját. Vagyis az előadás nem tudatos vagy alig tudatos megismerési lehetőséget a tudatosság szintjére emel – ami voltaképp minden műalkotás egyik közlése –, s ez az előadás legfőbb közlé-

se. Am ezzel ugyanakkor a műforma közlése önmaga tartalmainak megmutatására irányul, eredményében önmaga megmutatásává válik. Más szemszögből: ez a közlés a színház világára vonatkozik és nem a társadalomra.

Ez a tény az értékelés szintjén kétségkívül csökkenti az előadás társadalmi jelentőségét, de kétségkívül növeli színházi jelentőségét azáltal, hogy a műforma önmagát mint az emberi benső világ színházban való megmutatásának és megismertetésének egyik lehetőségét közli, tartalomként. A mához, hozzánk, nekünk ez szól – s ez mondanivalóként, közlésként egyszerre sok és kevés.

Látható, írásunkban a sokra tettük a hangsúlyt, épp mert ez a tartalmas műforma itt oly pontos és oly – jó értelemben – megragadó és élvezetes, és mert általában is fontosnak és jelentősnek tartjuk ezt a műformát. Ugyanakkor az előadással a maga közvetlenebb társadalmiságát, társadalmi igényét is kapcsolatba hozó nézőben a közlés, a mondanivaló ilyen jellegű kevés volta hiányérzetet hagy, s ezt is meg kell említenünk. Abban az őszinte reményben és nagyfokú vágyban, hogy ez a remekül kidolgozott műforma egyszer majd nem önmagát prezentálja mint közlést, hanem lényeges társadalmi tartalmakat. Csak ne maradjon egyetlen alkalom és „kísérlet”, mint oly sok kitűnő lehetőséget felvillantó magyar művészi munka.

*Sbelley: A Cenci-ház (szegedi Nemzeti Színház)*

*Fordította: Eörsi István. Dramaturg: Böhm György. Rendező: Ruszt József. Jelműz: Schäffer Judit m. v. Díszlet: Csikós Attila. Szcenikus: Bischof Sándor. Maszke: Mánik László. A rendező munkatársa: Benedek Gyula f. h.*

*Szereplők: Szalma Tamás, Lesznek Tibor, Lipcsei Tibor, Sipos András, Balikó Tamás, Nemesák Károly, Nádházi Péter, Bieder Éva, Horváth Zsuzsa, Fehér Anna.*