

DARIDA VERONIKA

A KEGYETLENSÉG KÍSÉRTÉSE

A Cenci-ház története: Shelley, Stendhal és Artaud nyomán, illetve a k2 bemutatója apropóján

Mi közünk lehet *A Cenci-ház* véres és kegyetlen tragédiájához? Hogyan szólíthat meg minket ez a vérfertőzésről, gyermek- és apagyilkosságról szóló romantikus rémtörténet? Mitől válthat ki mélyebb és megrendítőbb hatást, mint a bulvár-médiából szüntelenül ránk zúduló katasztrófasztorik? Kell-e aktualizálnunk, korunk képére formálnunk ezt a régi históriát, vagy épp ellenkezőleg, meg kell őriznünk távolságában, különösségében, idegenségében?

Ehhez hasonló kérdések már Shelley, Stendhal vagy Artaud fejében is megfordulhattak, amikor a Cenci-család 1599-es, hamar legendává vált krónikájának a feldolgozásába kezdtek. Vajon őket milyen cél ösztönözte? Mi jelentette számukra a kihívást és a kockázatot, amikor ehhez az alap-témához nyúltak, majd saját ember- és világvégük szerint alakították át? Sikerült vajon ezekkel a személyes interpretációkkal elérniük és megszólítani az akkori közönséget? Végül, ám nem utolsósorban arra is rá kell kérdeznünk, hogy a három változat – egy könyvdráma, egy irodalmi krónika és egy színpadi adaptáció – közül melyik állta ki leginkább az idő próbáját.

„A Cenci család története valóban rendkívül félelmetes és szörnyű: ha képzelőerő nélkül hoznák színpadra, a hatás elviselhetetlen lenne”¹ – állítja Shelley ötfelvonásos darabjához írt, 1819-es előszavában. Itt azt is hangsúlyozza, mintegy a későbbi rendezéseket szem előtt tartva, hogy annak, aki ilyen témához akar hozzányúlni, „fokoznia kell az események eszményi borzalmát, és csökkentenie a tényleges iszonyt”. Ezek a gondolatok mintegy megelőlegezik Artaud a *Kegyetlen Színházról* alkotott koncepcióját, mely szerint „a kegyetlenség nem, vagy legalábbis nem kizárólag szadizmust és vért jelent”², hanem létezik egy olyan tudati kegyetlenség is, mely sokkal inkább a tisztánlátással rokon. Ez az eszme pedig Shelley számára sem volt ismeretlen, legalábbis nagyon hasonló törekvésről árulkodnak sorai, melyek szerint „a legmagasabb rendű dráma erkölcsi célja az, hogy az emberi szívet rokonszenvei és ellenszenvei segítségével megtanítsa saját ismeretére”. Vagyis *A Cenci-ház* nagy formátumú hőseiben, akik bűneikkel, szenvedélyeikkel, fanatikus rajongásukkal és vallási megszállottságukkal elsősorban olyan megközelíthetetlennek tűn-

nek, saját elfojtott vágyaink, titkos természetünk tükörképére ismerhetünk.

Bő egy évtizeddel később a Civitavecchiában francia konzulként dolgozó Stendhalt szintén a XVI–XVII. században még elevenen élő „olasz szenvedély” izgatja, amikor a korabeli históriák gyűjtésébe, kijegyzetelésébe, átdolgozásába fog. Álnéven publikált *Olasz krónikáiban* nagyregényei fő témái bukkannak fel: a hatalom- és becsvágy, a féktelenség, az ateizmus. Az 1837-es *Cenci családban*³ Francesco Cenci olyan, akár egy kései, de sokkal embertelenebb Don Juan. Stendhalt azonban az ő alakjánál sokkal inkább inspirálja Beatrice Cenci, akit Guido Reni portréja nyomán képzel el. Ezen a festményen egy fehér ruhát és turbánt viselő, éteri tisztaságú gyermeklányt láthatunk, amint az üresség felé haladva mintegy utoljára visszafordítja felénk mélabús tekintetét. Stendhal ugyanakkor azt is részletesen leírja, hogy milyen megalázásokat kell Beatricének az apjától elszenvednie, aki meztelenül sétál vele, az anyja ágyába fekteti, és amikor a lány nem akar a vágyának engedelmessé válni, véresre veri. Stendhal egyébként kegyetlenebb Shelleynél, akinek darabjában a kéjenc apát a bérgyilkosok csak megfojtják; nála ugyanis kalapáccsal szöveget vernek Cenci fejébe és torkába, majd Beatrice ezeket az árulkodó bűnjeleket kiszedi, és anyja segítségével a kertbe rejti a tetemet (még a hullaszállításához használt lepedőt megfestő vérre is talál másnap mentséget: azt mondja, hogy az ő menstruációs vére). Habár későbbi letartóztatása és kihallgatása során minden védekezése eredménytelen lesz, és nagy tömeg előtt, nyilvánosan kivégzik, még halálában is megőrizi méltóságát, ártatlanságát, megejtő szépségét.

Mind Shelley, mind Stendhal számára nyilvánvaló, hogy a Cenci-család tragédiájának egyetlen főszereplője lehet: a meggyalázott, és jogos bosszút álló Beatrice. Artaud színpadi adaptációja ebben a tekintetben mindkét felhasznált forrástól eltér: itt ugyanis Cenci és Beatrice egyforma súlyú főszereplők. Az 1935-ben a Folies Wagramban bemutatott *Cenciek* Artaud egyetlen színpadi rendezése, valamint a *Kegyetlen Színház* ugyancsak egyetlen megvalósult eseménye. Az eszmék már készen állnak, konkrét megfogalmazást nyertek Artaud kiáltványaiban és leveleiben, már csak a gyakorlat próbája hiányzik. Artaud pontosan tudja, hogy olyan színházat akar, mely nem pusztá szövegshínház, és ebben nem

1 Percy Bysshe SHELLEY, *A Cenci-ház*, ford. EÖRSI István, Budapest: Magyar Helikon, 1979.

2 Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, szerk. VINKÓ József, ford. BETLEN János, Budapest: Gondolat, 1985.

3 In STENDHAL, *Művei 5, Elbeszélések*, ford. BENYHE János (Budapest: Magyar Helikon, 1968), 138–170.



Boros Anna és Domokos Zsolt. Fotó: Véner Orsolya

áll Shelley eredeti elképzeléseitől távol, aki műve előszavában azt írta: „e darab írása közben nagy gonddal kerültem annak alkalmazását, amit közönségesen puszta költészetnek neveznek”. A költő ugyanis tisztán látta, hogy drámaíróként másként kell a nyelvvel bánnia, hiszen „a drámai alkotásban a költői képeknek és a szenvedélyeknek át kell hatniuk egymást, és az előbbieket pusztán az utóbbi teljes kifejtésére és megvilágítására szabad felhasználni”.

Így Shelley talán még azzal is egyetértett volna, hogy Artaud a szövege révén egy olyan nyelvhez akar visszatérni, mely „félúton van a gesztus és gondolat közt”.⁴

A Kegyetlen Színház, manifesztumai szerint, elsősorban nem irodalmi műveket, hanem témákat keres. A *Cenci-ház* olyan alapmotívumokat nyújt számára, mint a vérfertőzés, az erőszak, a káosz, a metafizikai anarchia. Leginkább az előadás beharangozó szövegeiből kaphatunk képet Artaud szerzői és rendezői törekvéseiről.⁵ Ezek szerint a *Cenciek* nem más irodalmi művek imitációjára, hanem a természeti mozgások, így elsősorban a gravitáció megjelenítésére vállalkozik. A nehézkedési erő mozgat itt minden szereplőt, akik mintha folyamatos zuhanásban lennének, egy spirális pálya körül keringve. Továbbá a színpadi alakok sem tekinthetők valós embereknek, sokkal inkább olyan létezőknek, akikre a természeti erők és csapások ugyanúgy hatnak, mint az állatokra, a növényekre vagy akár a kőzetekre. A felsőbb erőknek való kiszolgáltatottságban mutatkozik meg a metafizikai kegyetlenség fogalma: „Nem vagyunk szabadok. Az ég bármelyik pillanatban a fejünkre szakadhat. A színháznak pedig az a dolga, hogy ezt tudatosítsa velünk”.⁶

A darab fő témája tehát a determináció és az ellene lázadó szabadság örök küzdelme. Cenci alakja attól heroikus, hogy az emberi mivolt határait feszegeti. Mindent meg akar

tapasztalni: a legszélsőségesebb szenvedélyeket és a legelkézelhetlenebb bűnöket; épp ezért minden szavával és tétével folyamatosan provokál. Ezek egyben az üres ég felé intézett kihívások is, hiszen Cencit az izgatja, hogy milyen válasz érkezik a legembertelenebb és a legszentségtörőbb cselekedetekre. Ki lesz az vajon, aki válaszol? Mindazonáltal kérdéses marad, hogy miként vallhatja magát a legnagyobb bűnösnek az az ateista, aki nem hisz semmilyen isteni büntetésben vagy igazságszolgáltatásban. Túl jón és rosszon, az amoralitás terepén, milyen jelentéssel bírhat a tragikus bűn fogalma?

A *Cenciek* olyan, akár egy ősi mítosz, mely a sötét, kozmikus erők harcát tárja elénk. Ebben a csatában az Apa maga a destruktív erő, a puszta rombolás. Ugyanígy a többi alak is láthatatlan erőknek ad látható formát, ezért gesztusaik fontosabbak, mint kimondott szavaik. Az Apával egyenértékű erőt egyedül a Lány képvisel. Kettejük harcában mutatkozik meg az, amit a színházban Végzetnek nevezhetünk, és amely a végző mozgó elv. Artaud alaptézisét idézve: „A kegyetlenségben rendszerint ott rejlik valamiféle felsőbbrendű determinizmus, amelynek alá van vetve a hóhér is, és szükség esetén készen kell állnia rá, hogy maga is elszenvedje. A kegyetlenség mindenekelőtt tisztánlátást jelent, szigorú irányítást, a szükség-szerűség elfogadását. Nincs kegyetlenség tudat és módszeres tudatosság nélkül”.⁷

Artaud Cencije olyan tudatos szörnyeteg, aki pontosan megtervezi minden lépését; Beatrice viszont szintén nem teljesen ártatlan, hiszen átlát saját nemzójén, tisztában van annak bűnös vágyaival. Artaud adaptációjának legerősebb jelenete a lakoma (mely a szerzői utasítások szerint egy barbár kánai menyegzőre emlékeztet), melynek során Cenci diadalittasan bejelenti fiai halálát, majd vérük gyanánt (eucharisztikus gesztusként) bort iszik egy serlegből. Látványos nagyjelenete után távozásra szólítja fel vendégeit, akik hipnotizáltan, mintha fantomokkal csatáznának, üvöltve menekülnek; mígnem az

4 „A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány)”, in ARTAUD, *A könyörtelen...*, 147–160, 147.

5 Antonin ARTAUD, *Œuvres*, éd. Evelyne GROSSMAN, Paris: Gallimard, 2004.

6 „Elég a remekművekből!”, in ARTAUD, *A könyörtelen...*, 133–142, 139.

7 „Levelek a kegyetlenségről”, in ARTAUD, *A könyörtelen...*, 161–164, 162.

üres teremben az apa és lánya magára marad. Szemtől szembe kerülnek, állják egymás tekintetét. Egy pillanatra a gyertyák lángja fellobban, majd nagyrészüket kiég. Hirtelen csend lesz. Cenci egész gyengéden közelít Beatricéhez, szelíden, megrendülten, szinte alázatosan szólítja a nevén. A lány azonban hevesen és vadul elhúzódik tőle, amivel újra felszítja a dühét. Cenci másodszor is inni kér, Beatrice egy hatalmas kehelyben bort hoz neki, de miközben újból elhárítja az apja érintését, már mindent megért. Ekkor már minden eldőlt, így a következő felvonás elején (Shelley körülírásai helyett) a lány egyetlen mondatban közölheti, hogy „a legrosszabb bekövetkezett”.

Artaud rendezői koncepciója kapcsán természetesen arról sem feledkezhetünk meg, hogy magának írta Cenci szerepét. Ennek furcsa következménye, hogy a harmadik felvonás végén szinte halhatatlanná válik: miután a vérben ázó bérgyilkosok már beszámoltak a haláláról, a díszlet tetején mintegy kísértétként még egyszer feltűnik, ökölbe szorított kezét a szemére szorítja, támoanyag... majd lehull a függöny. Talán színpadi szereplésének végéből is adódik, hogy Artaud ezután siet lezárni a darabot: az utolsó két felvonást összevonja, és mindössze három jelenetbe sűríti. Ezek közül a legerősebb az utolsó börtönkép, melyben Beatrice egy kerékhez (a sors kerekéhez vagy egy elnyomó rendszer fogaskerekéhez) kötözve forog, mintegy utalva a kínvallatás és a kerékbetörés kínjaira. Ekkor már ő is nyíltan elszakad Istenétől, magára marad, vállalva a tragikus hősök magányát és némaságát. Egyedül attól retteg, hogy halála egyetlen revelációja az lesz, mennyire hasonlít az apjára.

Artaud rendezését a ránk maradt kevés dokumentum alapján nehéz objektíven megítélni.⁸ Az biztos, hogy a „totális színház” eszméje mozgatta, és a korban szokatlan színpadi eszközöket alkalmazott. A felhasznált zaj- és zörejenét (hangzúgással és nagyüzemi lármával, mely a nézőket mintegy hangkulisszaként vette körül) Roger Désormière készítette, a díszleteket és a jelmezeket pedig Balthus tervezte. A látványvilág egyszerre utalt egy képzeletbeli reneszánsz világra és egy örökmozgó börtöngépezetre; a jelmezeken kirajzolódtak az emberi szervek, az élő szereplők mellett óriásbábok is szerepeltek. Artaud arra törekedett, hogy a komplex látvány-, fény- és hanghatás a néző egész szervezetére, minden érzékére és teljes idegrendszerére felkavaróan hasson. Az előadás ugyanakkor hamar (tizenhét este után) lekerült a műsorról, ami, hiába is tagadnánk, csúfos bukás.

A *Cenci-ház* előadástörténetéhez azonban hozzátartozik, hogy a színházi babonák szerint ez egy elátkozott darab, melynek szinte minden bemutatója (legalábbis részleges) kudarc. Ez alól a magyarországi színpadra állítások sem kivételek. Az Artaud-féle adaptációnak (habár létezik magyar fordítása) jelentős bemutatója itthon még nem volt, a Shelley-féle változatnak is csak két rendezését emelhetjük ki. Az egyik Ruszt József 1980-as szegedi bemutatója a Színház és Filmművészeti Főiskola végzős hallgatóival.⁹ Ruszt a tőle megszokott módon, valamint az artaud-i törekvésekhez is híven rituális színházat rendezett. Már az előadás legelején felvonultatta összes szereplőjét, akik alapgesztusaikkal mintegy előrevetítették későbbi bűneiket (ez a processzió a darab során többször is megismétlődött). A szertartásos színházi

Mi? A Cenci-ház – romantikus rémdráma

Hol? Stúdió K Színház

Kik? Boros Anna, Borsányi Dániel, Domokos Zsolt, Horváth Szabolcs, Piti Emőke, Viktor Balázs / Dramaturgok: Mikó Csaba, Fábrián Péter, Benkó Bence / Rendező: Alföldi Róbert

forma elvetette a lélektani realista megközelítés lehetőségét: a szereplők az emberi szenvedélyek metaforáivá váltak egy szimbolikus térben (melyben a vörös, az óarany és a fekete színek domináltak), mely felett egy pókhálószerű, beazonosíthatatlan, enigmatikus díszletelem lebegett.

A másik színpadra állítás egy egészen friss kísérlet, a k2 Színház Alföldi Róbert által rendezett bemutatója, melynek a Stúdió K adott helyet. A „romantikus rémdrámát” egyetlen részben, mindössze hat szereplővel (és néhány néző bevonásával) játsszák. A dramaturgia (Mikó Csaba, Benkó Bence és Fábrián Péter munkája) lényegi elemeire redukálja a cselekményt és a szöveget. Alföldi pedig, ahogy ezt már több rendezésében kipróbálta, profanizálja és hétköznapivá teszi a tragédiát: egy családi asztal körül játszódó kispolgári drámát látunk. Ebben az előadásban az anya szerepe megnő, ő is szenvedő áldozata lesz a mindennapos abúzusnak. Ugyanakkor Cenci és Beatrice erőviszonya kevésbé kidolgozott, tisztázatlanabb a hierarchikus felállás, csak a darab második felére derül ki, hogy ez valójában Beatrice felnövési-, lázadás- és függetlenedéstörténete. Az első képekben még reszkető és gyámoltalan lányból az utolsó jelenetekre bátor és öntudatos, a saját igazáért harcoló nő lesz – még akkor is, ha a végső pillanatban legyőzi a halálfélelem, és a tragikus hősök csendes kitartása helyett sikoltozva és vergődve viszik el hóhérai.

A *Cenci-ház* új bemutatója azonban nem ad választ arra az alapkérdésünkre, hogy mi közünk lehet mindehhez. Továbbra is – Artaud szigorú és jogos kórkritikáját idézve – csak „néhány báb magánéletébe” kapunk bepillantást, de ez az előadás nem csigázza fel sem az idegrendszerünket, sem a szívünket. Pedig ma is éppolyan érvényesek Artaud követelményei, melyekről nem lenne szabad lemondanunk, ha nem csupán jól megcsinált és szórakoztató színházra vágyunk, hanem valódi, „húsba vágó”, tudatos és tisztánlátó, kegyetlen színházra. Ez persze sokkal komolyabb, lényegi kihívást jelent, mert nem engedi megkerülni az „érintettség” kérdését (a színházi alkotóknak tökéletesen tisztában kell lenniük azzal, hogy mi közük van a színpadra állított történethez, hogy az saját, valós történetük lehessen).

A Kegyetlen Színház kockázatát azonban érdemes vállalni, ha szellemileg¹⁰ és zsigerileg egyaránt ható színházra törekszünk. Legalább igény szintjén nem érhetjük be kevesebbel (vagyis látszatkegyetlenséggel, üres megbotránkoztatással), ha egyetértünk azzal, hogy „szorongató, katasztrófákkal teli korunkban mind sürgősebb az olyan színház, amely nem marad el az események mögött, amely mély visszhangot vált ki belőlünk, s amelynek rezgései úrrá lesznek a kor bizonytalanságán”.¹¹

8 Egy korábbi rekonstrukció kísérletünket l. DARIDA Veronika: *Színház-utópiák*, Budapest: Kijárat, 2010.

9 Az előadásról l. NÁNYAI István, *Ruszt József*, Budapest: L'Harmattan, 2014; valamint BÉCSY Tamás, „Ritus a színházban”, *Színház XIV*, 1. sz. (1981).

10 „A szellem szempontjából a kegyetlenség annyi mint szigor, következetesség és kiméletlen eltökéltség, visszavonhatatlan, abszolút elszántság.” ARTAUD, *A könyörtelen...*, 161.

11 „Színház és kegyetlenség”, in ARTAUD, *A könyörtelen...*, 143–146, 143.