

Színház, 1981/1.

játékszín

BÉCSY TAMÁS

Rítus a színházban

Ruszt József Cenci-ház-rendezése

Voltak korok, amelyek még törődtek (törődhettek) 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 múlta felül képzeletüket; vagyis ki lehetett találni, el lehetett gondolni oly nagyfokú aljasságot vagy szörnyűséget, amelynek valódi megtörténését képtelenségnek minősítették. Szegény, naiv korok.

I'. B. Shelley *A Cenci-há* című tragédiáját a XIX. században talán ha egy-szer 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 fiait, és megerőszkolja lányát. Az előzőtől megmenti a véletlen; távol le-vő, általa elűzött fiai egy napon, szinte ugyanabban az órában halnak meg, különböző okból és véletlenül. Am 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 *halát* mond Istennek, amiért meghallgatta imáját. Feleségét, gyermekei mostohaanyját éppúgy kínozza lélekben és testben egyaránt, mint lányát, Beatrixot és még életben levő két fiát. S megteszi a legelképezetöbbit: 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 megölésé-re? 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-

zetben: „A színház - legyen bármilyen is - sem absztrakt, sem nonfiguratív nem lehet. A színész élő teste, lényének sugárzása, a nézővel megteremtett emberárányú kapcsolata mindig visszautalja a színházat az emberi kapcsolatok realizmusának tonális rendjéhez.” Vagyis: amíg az írott drámában Cenci és Beatrix élő alakként megjelentetett lényei, sűrítmenyei, végül is metaforái az emberi élet legszélső helyzeteinek, addig a színházi előadásban ezeket a -- még a 111. 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 csillapíthatóssa ama erkölcsi eltörzások látványának a kínját, amelyekből e szenvedések és bűnök származnak.” (P. B. Shelley: *A Cenci-ház*. Fordította Eörsi István. Magyar Helikon, 1979. El - szó, 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 kiváttatást 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.

Es valódi drámává a téma, ahol minden a kezdeti szituációból bomlik ki. Cenci elhatározása, hogy megerőszkolva saját lányát megölje lelkét, hogy élvezetet okozzon a kéj 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 máshoz, mint amilyen viszonyok ban 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, testvérehez, „szerelméhez” Orsinóhoz, de a főpapokhoz is, beleértve a műben meg sem jelenő pápát. Es mivel Shelley nem a tettek sorozatát, hanem azoknak - Cenci elhatározásától kezdve Beatrix, Lucretia (Cenci felesége) és Giacomo (Cenci legidősebb fia) elíteltetéséig - a különböző alakok belsejében kiváltott hatását 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 szorulván másodlagosakká válnak, s amik másodlagosak (a hatásaik), előtérbe kerül-vén 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 vizsgálóelőadásaként 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 „művészinék” kinézni akaró lezerség. 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 pillanatot.

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

A ritus megjelenését szolgálja a kitűnő díszlet, amely Csikós Attila munkája, valamint a Schaffer Judit tervezte remek 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 palás-tok, amelyek nem gyűrűttek, nem piszkosak, és nem érzik rajtuk az izsádgás-szag. A ruhák azokat a pasztellszíneket vonultatják föl, amelyek a fekete-vörös és óarany alaptónushoz a legjobb illenék 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 kísérleljék meg szavakkal leírni egyetlen helyzet gesztusait, testi megnyilvánulásait.) Az előadás egésze fölött ugyanis voltaképp szavakkal leírhatatlan ezüstös színű díszletlem lebeg és csukódik-nyílik, amely egy-szerre 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 létezik), és még sok más, hasonlóan kinéző dolagra. Alatta, a játéktér közepén a nézők felé enyhén lejtő, alacsony dobogó áll, sűrű rácsozattal a tetején, amely alól a megfelelő pillanatokban - csak így mondhatjuk „megszóval” a fény, s ekkor az elemény különös, hát borzongató, de látványnak gyönyörű különteret alkot az egész téren belül. Háttal, a mélyben jobb és bal oldalon, valamint elől jobb oldalon három (tehát nem négy, hogy szimmetrikus legyen) nagy gyertyatartó látható, amelyek kovácsoltvas-szerű állványzata indához hasonló, s remekül illeszkedik a fent lebegő, pókháló-szerű díszletlemhez. Az elemény előtt két fekvő hasáb alakú, feketével bevont dobogó van, amelyek oldalirányba szét-húzhatók, hogy egyszer akár az elemény, akár az előtte megmaradó tőr szűkké és bezártágot keltővé legyen., és hogy másszor kihúzva - az egész teret a gyertyatartókig tágtassa.

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

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

Ruszt József rendezéseit általában is a ritus fogalmával szokták összekapcsolni.

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

A ritus 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 cselekvéssorának újra és újra, és teljesen pontos megismétlésevel biztosítani erejének újbóli megjelenését. A vallásos világkép eltűnésével ez a cél elveszett, de megmaradt az egyszerű, egyedi cselekvéssortól megtisztított és megismétlésként megjelenő cselekvéssor.

Ha egy esemény az egyszerűségektől megtisztul, voltaképp - filozófiai értelmű általánosság válik, s ezt nevezünk ritusnak. I la a ritus nem az egyszerű, egyedi cselekvéssort állítja elének, 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 másodlagosságként innen ered az a tévképzet, hogy a színházban voltaképp minden esemény sor ritusává válhat. Márpedig ez nem lehetséges minden esetben, ha hitelesen kívánjuk az esemény sorokat megjeleníteni. A színházi előadásban csak azt a cselekvéssort lehet ritusává, másodlagossá tenni, ami eredeti formájában is másodlagos. Ha egy esemény eredeti formájában (akár drámabeli bemutatásában, akár a valóságos életben) eredeti, egyszeri cselekvéssorként jelenik meg, de színházi esemény-sorként rituszzerűen, 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 megjelenítési műformáját által még egyszer megismé-

telték teszik, vagyis a megismétléstől megkettőzik, nem az eredeti a drámát vagy az életanyagot kettőzik meg, hanem az ab ovo megismétlésekként meg-jelenő színházi cselekvéssort. Az ilyen esetben érzett zavar azért támad fel, mert a színházi esemény sor megkettőzése életidegenséget eredményez.

Mіндеzek azért kellett előrebocsátanunk, hogy egyértelműbbé váljon, Ruszt József rendezése miért kiváló munka. A Cenci-ház, ahogyan utaltunk rá, nagyon is tudatosan nem Centi tetteit, nem a bérnyilkossági kísérleteket, nem a megfojtást és a kiváratást, hanem ezeknek a bensőben kiváltott hatását, vagyis a másodlagosságokat állítja előtérbe, és ezek nyelvi objektivációját teszi emberek közötti, megtörténeisékként elsődlegessé. Shelley drámája végeredményében nem ritus, de erősen közelít hozzá, épp mert a másodlagosságokat metaforákban érzékül meg. Mindezek miatt, ha színházi műalkotás alapjává tesszük, a ritusként való műformában való, prezentáció ön-ként kínálkozik. Ugyanakkor a ritus mint műforma biztosítja azt, hogy a jellemek nem jelenhetnek meg, de élénk állhat „a viharos szenvedések és bűnök” költészeté és ez ebben rejli élvezet. Ezzel a színházi előadásban megjelenik emc életanyag színházi bemutatásának legadekvátabb módja, amely ugyanazt biztosítja, amit a Shelley által megvalósított műforma: eszökken a tényleges iszony, és növekszik az eszmei borzalom. Ruszt József tehát megtalálta ennek a drámának, pontosabban ezen életanyag szín-házi műalkotásként való megjelenítésé-nek a legadekvátabb műformáját.

Az előadás elején, azután megfelelő pontjain, majd a végén az összes szereplő felvonul a Cenci-ház borzalmait jelölő, de ezeket gyönyörű látványkeltőzzetté magasztosító., vörös alapon sötétfoltos palástoltban, felvonulásokban mindenki egyforma, hiszen a műben mindenki bűnös, csak a szörnyűségeknek vannak fokozatai. E, felvonulás jelzi, hogy másodlagos, megismételt cselekvéssort fogunk látni. Ezt, a „bemutatkozás” színész-színpadai eszközökkel megteremtett prológusként is értelmeződik, amelyben az alapesztusokkal utalnak a későbbi bűnökre. Megjelenik itt a későbbiekben Cenci bűnei, a bérnyilkosság és a pápa erkölcstelen ítéletét egyaránt jelként hordozó és megmutató

őarány színű palást is. A szereplők sora a sötét háttérből jön előre, gyönyörű mozgással közelítenek felénk, majd meglebentve 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, dialógus-sokban lehetetlenültség „elviselhető” módon megírni: a vérfertőzés jelenetét. Ruszt József rendezői tudatosságát és stílusérzékét bizonyítja, hogy itt – és az ugyancsak megjelentett megfójtásban – nyoma sem volt a „kegyetlen színház” honi színpadokon jobbára csak. borzalmakká alakult „rítusának”. Semmi egyénit, egyszerűt nem láthattunk, a helyzet-nek még az „általános formáját” is rítuszerűen 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 megfójtás be-következik. (Az előadásban Mozart- és Sztravinszkij-zene váltakozik, kiütően és a fő jeleneteket pompásan „átitatva”).

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

Csakhogy ebben az esetben lehetetlen lenne, hogy jellemként hitelesnek fogadjuk el azt a Cencit, aki fiai halálát Istenől imában kéri, halálukon örvezdik és azt megköszöni Halalnak; 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 Istenet kéri, hogy ha leánya „jó céra lett”, s benne „oly erény virul”, amely „megteremtheti az élet békejét”, akkor az Isten megérze meg, lepjék el leprafoltok, az ég csöze rá „mocaras permet parázs-csöppjeit”, míg föl nem hólyagzik, mint egy varangy; s ha gyermeke lesz, az legyen „undok képmása”, 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 sércelmek kell megtorolnom itt.” Ugyanakkor teljesen lehetetlen len-nie hitelesen jellemként elfogadnunk azt a Beatrixot, aki „iszonyú tettere”, apagyilkosságra fogad föl bérgyilkosokat, de akiben - Shelley szerint - „együtt lakozik az erő és a szélsőség 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, sátni érzésű Cencit és a végtelen szélsőségekből összetett Beatrixot Shelley is csak az emberi lehetőségek szélső helyein levő metaforákká te-hette; méghozzá úgy, hogy benső vilá-gukat nemcsak metaforákban festette le, de alakjaik egészét metaforákká tette.

Az előzőeket úgy is mondhattuk volna: Ruszt József kizárta, hogy színészei jellemeket játsszanak el. Gondolom, az előadás nézői közül többen mint alap-ve-tő 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, egyéb-ként jogos igény ebben az esetben teljesen alaptalan és maradóktalanul jótalan is; noha szokásos nézői reflexink alapján érthető.

Ugyanez a probléma egy másik, de immáron jogos szempontból is megfogalmazható. I la nem kapunk ettől az elő-adástól hiteles emberi jellemeket és az ezek révén érvényre jutó társadalmi mondanivalót, akkor mit kapunk? Meg-ítélésünk szerint pontosan azt, amit a drámától: metaforákat. A színészek a *szövegjel* jelentik meg, és ezzel - hogy paraf-razáljuk Shelley szavait - szemléletessé váltak az érzések, a remények és félelmek, bizakodások és kétségek; megjelennek különféle érdekek, szenvedélyek és nézetek, amelyek egymásra és egymással hatottak; és mindezzel bepillantást kaptunk az emberi szív néhány leg-sötétebb és legtitkosabb barlangjába. Vagyis nem „hús-vér” és konkrét jellemű emberek érzelsei, reményei stb. jelentek meg, hanem a szöveg érzelmi 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 színészei> képtele-

nek ezeket a jellemeket megformálni, hát ezért tűnik úgy, hogy itt szándékos a jellemmegformálás kizárása, vagy ha tudatos, hát épp a színészi gyakorlat lánsgából eredő, eleve 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 hordoznak; ám ez elsősorban Cencire, illetve megjelenítőjére, Szalma Tamásra vonatkozik. Shelley - pirulva írjuk le a dicséretet - tőkéletesen tudta, hogy Cenci tetéhez három életkor lehetséges jellemzői együttesen szükségesek: „a gyors ifjúság elszántága”, „a férfikor konok szándéka” és „a venség hűvös, sanda aljassága”. Ez utóbbi az alapvetően fontos benső tartalom, mert nem kétséges, hogy ily feneketlen szörnyűségeket a venség egyik lehetséges alapjellemzője eredményezhet; míg a másik két élet-kor lehetséges jellemzői a végrehajtás-hoz kívántának. A magunk részéről ugyan nem hisszük, hogy egy művész (akár író, akár színész) csak olyan dolgot tud hitelesen megjeleníteni, amely valamilyen módon konkrét tapasztalat-ként is él benne. Mégis, a jelen esetre vonatkozóan úgy éreztük, hogy a „Cenci-metafora” megjelenítéséhez jóval nagyobb fokú *emberi megértés*g kívánta-tik, amely képes megérzkelni és megérzkelteni, hogy a venség 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 észrevétlenül váló közhelybeszédötönus: 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 kitért karokkal, fölfelé fordított tenyérrrel, és ugyancsak igen sok szöveget mond a partnerre mereven kinyújtott karral és reá szegeződő mutatóujjal, amelyek a retorikusság benső ál-

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

Fehér Anna ugyanakkor azért teremti meg hitelesen a Beatrix-metáforát, mert a szöveget nemcsak a maga szépségében, de metafora mivoltában jeleníti meg. Így ő sem próbálja az elve lehetetlent, Beatrix összetettségét jellemeket meg-mutató színészi játékeszközökkel elénk állítani, hanem a színész számára mégis-csak éppoly jelentős és fontos esz-közzel, a beszéddel, a szöveg érzéki megjelenítésével teszi érzékletessé a Beatrix-metáforát.

Azonban az a kérdés, hogy mit kapunk ma, mit kap a ma embere az elő-adástól, még lényegében válaszra vár. Az előbbiekből kitűnhetett, hogy a jellemnek nem is válhattak maivá, hiszen nem is látunk egyéniségeket. Egy elő-adás amúgy sem úgy válik maivá, ha azt mutatja meg: ez és ez a jellem miként *ii* ma. Ez oly naiv szemlélet, amely érzés-ben és vágyban élhet követtelményként, de épp a történetiség igazsága miatt nem vehető komolyan. Egy régi világ és jellem mában történő megmutatása akkor közel társadalmi jelentéseket a ma emberének, ha nem megmutatja, hogy ez mi-ként 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 jellemeken 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 ifjúl 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 meg-jelenési forma az újjal, a mi világunkban is megvalósulóval, ahol már köz-hellyé válik. A jelen esetben is csak ez a közhely lehetne így a közlés: ma is vannak leányaikat megerőszkoló 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 mondanivaló a

jellemek azonosságának megmutatásán keresztül csak közhelyként lehet *irány* re juttatni.

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

Egy műformában megjelenő világgépet vagy közlést általában nem szoktunk sem észrevenni, sem meglétét elismerni. Azt szoktuk gondolni-érezni, hogy a tartalom csak nyilvánuljon meg a maga „szíztességes 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 tartalmak közül az előadás műformája? Azt, hogy a benső világ-nak vannak olyan részei, az emberi szív néhány legsötétebb és legtitkosabb barlangjában, amelyeknek színházi előadás-ban történő megmutatása és megismer-tetése hitelesen lehetséges a ritusformában megjelenített, megismételt cselekvéssorokat bemutató metaforák ként (és nem jellemként) érzékivé tett alakokkal. Amivel tulajdonképpen azt mondja, amit ténszerűen megvalósít; vagyis az emberi szív szélső helyzetekéinek színházi előadásban lehetséges megismerési mód-ját prezentálja mondanivalóként. Nem azt tehát, hogy mit jelentenek a háttér-ben maradt elsődleges tettek, hanem azt, hogy miként prezentálható a szív mélysegeinek metaforákban való megismerési módja egy színházi műformán keresztül. Az, hogy ezen a módon is meg-valósítható a színházban az emberi szív megismerése - egyértelműen tudatosít-ja a megismerésnek ezt a színházi lehetőségét és útját. Vagyis az előadás nem tudatos vagy alig tudatos megismerési lehetőséget a tudatosság szintjére emel ami valóképp minden műalkotás egyik közlése, s ez az előadás legfőbb közlé-

se. Am ezzel ugyanakkor a műforma köz-lése önmaga tartalmainak megmutatására irányul, eredményében önmaga meg-mutatásává válik. Más szemszögből: ez a közlés a színház világarra vonatkozik és nem a társadalomra.

Ez a tény az értékelés szintjén kétség-kívül csökkentti 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 köz-li, 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 mű-forma 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 hiány-érzetet 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, ha-nem lényeges társadalmi tartalmakat. Csak ne maradjon egyetlen alkalom és -kísérlet, mint oly sok kitűnő lehetőséget felvillantó magyar művészi munka.

*Shelley: A Cenci-ház (szegedi Nemzeti Szín-ház)
Fordította: Eörsi István. Dramatuz: Böhm György. Rendező: Ruszt József. Jel-mez: Seháfler Judit m. v. Díszlet: Csikós Attila. Szenekus: Bischof Sándor. Maszk: Mánik László. A rendező munkatársa: Benedek Gyula f. h.*

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