

az ország egyik legintelligensebb és finom ízlésű, értelmes közönsége. Műérzéke is oly magasra emelkedett, mint a művelt fővárosok közönségei a külföldön...” Annak tehát, hogy Szabadkán évről évre folyamatosan tartanak színházi előadásokat, megvan a hatása — kialakul egy művelt színházi közönség. Persze, a folyamat nem töretlen: lelkiismeretes, színvonalas társulatot gyakran szedett-vedett társulat vált föl, és a következő hivatástudó igazgató ugyan megszenvedhet, mire ismét közönséget teremt magának. A naplója, levelei, persze, tele vannak ilyenkor panasszal, a közönségre vonatkozó lesújtó sorokkal. A dokumentumok között viszont nagyon sok érdekes vonatkozásra is bukkanhatunk: Egressy Gábor emlékirataiban például, amelyben a többi között a szabadkai színház jó „hallásáról”, akusztikájáról lelkendezik, arról olvashatunk, hogy 1857-ben a város egy színházpártoló társaságot szándékozik létrehozni — az ember akaratlanul is a mai Színházi Közösségre gondol... Mindenesetre ez is egy bizonyítéka annak, hogy tartós igény formálódott az állandó színházi estek iránt... De sorolhatnánk a könyv példáit vég nélkül, ehelyett inkább csak annyit: Gerold gyűjteménye (amely alapos kutatómunka és hozzáértő feldolgozás eredménye) kiválóan használható, tanulságos forrásanyag, amely — az emlékiratok megszépítő, javító szándékát vagy az egyéni érzelmekből fakadó szubjektív ítéleteket ellenőrizve — méltó dokumentumait képezheti egy esetleges jugoszláviai magyar színház-történetnek. Végezetül: az Előszóra, valamint a könyv szabadkai bemutatóján elhangzottakra hivatkozva, érdeklődéssel várjuk a levéltári dokumentumokat bemutató második, illetve a sajtóban megjelent színházi vonatkozású cikkeket begyűjtő harmadik kötet mielőbbi megjelenését. Hogy késedelem nélkül elkezdődhessen az újabb kori színház-történeti anyag feldolgozása is...

KARTAG Nándor

## A MODERN SZÍNHÁZ: VILÁGNÉZET

Mirjana Miočinović: *Surovo pozorište*. Prosveta, Beograd, 1976

Minden rossz forrása, a fejlődés szabadságának legfőbb akadálya: a naturalizmus. Ez a kiindulópontja, alaptétele Mirjana Miočinovićnak a kegyetlen színházról mint századunk, tehát a modern színházról született elméletek egyik legfontosabbjáról írt könyvében. Az a szerteágazó erjedési folyamat, amely a huszadik század művészetét, kivált pedig a század első néhány évtizedét jellemzi, valóban a naturalizmus — illetve talán valóságghűség, valóságutánczás — reakciójára vezethető vissza. Így volt ez a színjátszásban is, ahol a megújulás hírnökei, legjelentősebb kí-

sérlevezői Gordon Craig, Adolphe Appia és Vsevolod Mejerhold. Mindhárman a színházas gyakorlatok felől ismerték fel a változás szükségességét, kezdeményezték a színház megújítását. Hármójuk kísérletét Miočinić fontos kiindulópontként vizsgálja, de hangsúlyozza, hogy mindegyikük csupán részújdonssággal szolgált, gazdagította a modern színházi formanyelvet, s a szintézis az őket követő, eredményeiket felhasználó Antonin Artaud érdeme. Illetve a huszadik századi korszerű színházas, színházelmélet két szintetizáló egyénisége közül az egyik Artaud. (A másik Brecht). Vele, elméletét tartalmazó írásaival foglalkozik érdekes és módszerbelileg kifogástalan könyvében Mirjana Miočinić.

Artaud, akit elsősorban a kegyetlen színházról vallott nézetei alapján napjainkban is elég gyakran idéznek, kinek ma is számos híve, követője van, elsősorban legenda, mégpedig homályosnak mondott elvei és elméjéig hatalmasodó betegsége folytán. Könyvünk írója tehát elsődleges feladatának tekintette, hogy demitizálja Artaud-t és elméletét, nyomtalanul hangsúlyozva, hogy színházelmélete koherens rendszert alkot. Miután ezt leszögezte, kezdi meg valóban izgalmas oknyomozó útját a modern színházművészet egyik vitathatatlanul fontos vonulatának bemutatására. Figyelembe veszi az európai színházi hagyományt a naturalizmustól errefelé, megkeresve és megmutatva ennek lényegi vonásait. Akárcsak az Artaud előtti három legjelentősebbnek tartott újító, Craig, Appia és Mejerhold munkássága, elmélete és gyakorlata esetében. Ha közös ismérveket keresünk a három rendező újító törekvései között, akkor egyrészt az irodalom színházi egyeduralma, elsősege elleni tiltakozást, másrészt viszont a részletek aprólékosságától való szabadulást, menekülést kell említeni. Craig, ahogy Miočinić írja, a vizuális leírás helyett a vizuális befolyásolást hirdette, a tárgyak és az állapotok esetében nem a leírást, hanem a jelzést tartotta fontosabbnak, számára a vizuális jelek összességének nem a cselekvés légkörét, helyszínét kell megteremtenie, hanem a mű alap gondolatát kell kifejeznie. Ezt kell hogy szolgálja a díszlet, a világítás és a jelmez, amelyre egyaránt jellemző, bizonyos stilizáltság. A Craig-féle stilizáció a lényeges elemek kiválasztásával és a fölöslegesek kiiktatásával jön létre, „megszabadítva így a színházat a naturalista utánpótlástól, s egyúttal megnyitva előtte az univerzális felé vezető utat”. Hasonló szelektációs folyamaton alapult Appia és Mejerhold újítása is. Appia számára ebben a művészi kiválasztási folyamatban, amely egyfelől a természetből, a valóságból, másfelől pedig a színházban felhasználható valamennyi művészetből választja ki a lényegeset, elsődlegessé a mozgás, a mozdulat válik. Igencsak közel jár ehhez az elmélethez Mejerhold, aki szerint a színész — ez akrobata, zsonglőr, bohóc és énekes egyszemélyben —, illetve a játék a színház legfontosabb eleme.

Ahogy a három kiemelt Artaud-előd reformer elméletének és gyakorlatának legjellemzőbb vonásait kereste meg Mirjana Miočinić, ugyanúgy

erre törekszik a századdal jelentkező irányzatok, a szimbolizmus, az expresszionizmus, a futurizmus és a dadaizmus vizsgálatakor is, miközben mindig kifejezetten ügyel arra, hogy ezeken belül elsősorban a sajátos dramaturgiai és színházi tendenciákat mutassa ki. Külön erénye vizsgálódásainak, hogy jóérzéssel figyel az újra, és hogy éberén keresi az összefüggéseket, a rendszert. Ennek eredményeként jut el addig a felismerésig, hogy a század húszas éveinek végére kialakul az a két fundamentális elmélet, amelyek látszólag nagyon különböznek egymástól, de amelyek valójában egy töről fakadnak: a piscatori—brechti politikus-epikus színház és az Artaud elméletében kikristályosodó rituális-drámai színház. Mindkettő a naturalizmus elleni tiltakozás és a néző korszerűség-igényének szükséges következménye, de más-más utat választanak, mindkettő lényegi vonása, hogy elválasztja a fontost a haszontalantól, a lényegest a lényegtelenről, a tipikust az egyénitől, mindkettő modellt terem, amelyből nem iktatják ki a természet, a valóság nyomait, de amely a nézőnek nem a valósággal, hanem a valóság víziójával való szembesülés lehetőségét kínálja.

Ilyen megfigyeléseken és törvényszerűségeken nyugvó előzményvizsgálat, melyhez szervesen hozzátartozik még a francia színházi állapotok vázolása, a színház és a kultúra kapcsolata, a Nyugat kultúrájának csődje, ennek a kultúrának és Artaud viszonyának, valamint Artaud és a nyugati színház viszonyának a vizsgálata — bizonyítván, hogy Miočinović valóban mennyire alaposan és körültekintően járja körül, szemléli minden oldalról tárgyát — után jut el Artaud-nak a kegyetlen színházról kialakított elméletéig, az elméletrendszerét képező írások taglalásáig.

Hogy Artaud véleménye nem éppen kedvező a kor nyugati színházáról, az már ennyiből, főképp pedig színházreformáló törekvéséből egyenesen következik. Ahogy egy helyütt írja: „Az a színház, amely a rendezést és a színpadi megvalósítást, azaz mindazt, ami benne specifikusan színházi, aláveti a szövegnek, az ostobák, hülyék, perverzek, iskolamesterek, szatócsok, anti-költők és pozitivisták — azaz a nyugatiak színháza.” Vagy ahogy a francia színházról írja: „amíg a színház nem tud megszabadulni a nyilvánosház légkörétől, nem tudja magát túltenni a kihágási bíró előtti szeánsz érdekességén”, elmarad a német és az orosz színjátszásban lejátszódott reformok, törekvések mögött. Ennek alapján véli — helyesen — Mirjana Miočinović, hogy az új színház kérdése mindenekelőtt a formanyelv kérdése. Csak így távolodhat el a színjátszás a valóság mímelésének bénító, fejlődést, önállósulást gátló hatásától. Miočinović jól ismeri fel az artaud-i törekvés lényegét, amely a *Színház és hasonmása* című könyvében — ennek szerb nyelvű kiadása éppen Miočinović fordításában jelent meg — levő írásokban érhető nyomon, de amely éppen alaptétele tekintetében legalább annyira problematikus, mint amennyire frappáns: „... ha a színház az élet hasonmása, akkor

az élet az igazi színház hasonmása is". Ezen a ponton válik az Artaud-féle elmélet és tiltakozás támadhatóvá. Nem a szándékban, a gesztusban keresendő az artaud-i rendszer gyenge pontja, hanem az elmélet megfogalmazásában. Hiába igyekezik a könyv szerzője érvekkel megmagyarázni, hogy a „színháznak a másik valósággá kell lennie, hogy ily módon lássuk, mennyiben, miben különbözik a mindennapi valóságtól, amelyet bemutat. A színház valósága szemben áll a mindennapok valótlanásával. Lévén tehát, hogy nem a tárgy (a valóság) mímélése, hanem a modell figurációja (nyilván: alakváltozata, variánsa) a célja, a különbség, amely így jelentkezik, megmutatkozik a két világ, a színpadon és a rajta kívül létező világ között s az utóbbi átalakulásához vezet. A színház tehát nem azonosul a néző világával, hanem arra kényszeríti a nézőt, hogy ő azonosuljon vele, a színházzal, mint valami különbözővel, mással, másneművel”.

A magyarázat áll, talán még elfogadható is lehetne, jöllehet hiányzik belőle némi kritikus viszonyulás, mégsem oldja fel azt az ellentmondást, amely az Artaud-szövegek olvasásakor megnyilatkozik, hatalmába keríti az olvasót. Igazat kell adni annak a kritikusnak, aki Miočinović könyvéről írva úgy próbálta érzékeltetni a vállalt feladat nagyságát, hogy Artaud elméletét logikai közlésrendszer helyett inkább költeményszerű látomásnak minősítette. Mirjana Miočinović igyekezete, hogy értelmezze Artaud elméletét, valóban a versmagyarázó vállalkozásához hasonlítható. Inkább a részletek megragadásában és megvilágításában mutatkozik találónak és igaznak, mint az egész értelmezésében.

A részletek vizsgálata közül különösen érdekesnek látszik az, amely a színház szerepéről, társadalmi helyéről, a néző helyéről a színházban, valamint az Artaud értelmezte színház és a kapcsolt elemek (irodalom, drámai cselekvés, játéktér, díszlet, hang, világítás, színek, mozgás, színész, rendezők) viszonyát taglalja. S ezekben az elemzésekben mutatkozik meg legjobban a könyv írójának jó színházi érzékre valló elemzőkészsége, színházi alaposága.

Artaud szerint a színház mindenekelőtt az a tér, ahol a megjelenítés és az átélés folyamata mind a színész, mind pedig a néző részéről lejátszódik, tehát egy mítikus esemény. A néző viszont a színház útján megismerkedik a világgal és az étellel, nem a realiztikus világgal és étellel, hanem ennek modellé formált kivonatával, a színház segítségével megfejtí a világ és önmaga (az ember) titkait, de nem semleges olvasó módjára, hanem résztvevőként is azonosul a színházzal. A színháznak Artaud szerint szakítania kell a szó — tehát az irodalom — diktatúrájával, minden alkotó elemének azt a célt kell szolgálnia, hogy kifejezésre jusson, még hozzá a leghatásosabb formában, a drámai cselekmény. A játéktérnek alkalmazkodnia keli a megjelenítés dinamikájához és folyamatához, de anélkül, hogy hagyományos módon teremtené illúziót, s ezért nem ajánlatos az eddigi gyakorlat szerint elválasztani a játék- és

nézőteret. Hogy a közönség fogékonyságát, érzékenységét mindjobban az előadás alkotórészévé tegyék, a játékeretet körszerűen körülfogó nézőtérre van szükség. (Csak zárójelben említem meg, hogy a manapság modernnek tartott Grotowski- vagy Barba-féle színház, kísérleti vállalkozás többek között e nézőtérre vonatkozó Artaud-féle elképzeléseket is magáévá tette.) A díszlete is újszerű jelentést kap, jelértékűvé válik, akárcsak a hang, a világítás, a színek, a jelmez és a mozgás, az utóbbin Artaud elsősorban a színészt érti. Ezek után talán kissé meglepő, hogy a rendezőről alkotott elképzelése Artaud-nak lényegében nem különbözik a klasszikus rendezőszeménnyel, -szereptől. Lévén, hogy a rendezés nem más, mint a jelekből szerveződő (forma)nyelv, a rendező az, aki személyében, munkájában egyesíti, összefogja a szálakat, aki irányít. Ezek után fölöttébb érdekes arról hallani, milyen műveket tart alkalmasnak Artaud a kegyetlen színház megjelenítésére. Meglepően szűk az „előadható” művek köre. Ismeretlen XVI. századi szerző tragédiája: Gyilkosok a ködben (évekkel ezelőtt ezt játszotta a BITEF-en a New York-i La Mamma társulat!), Erzsébet-kori drámák, romantikus melodramák, Büchner Woyzeckje, valamint a biblia meg a kabala, a zsidó misztikus tan részletei, a kékszakáll-történetek és De Sade egyik-másik „meséje”. A választott művek közül az egyik erénye, hogy teljes mértékben megfelel az időszerű zaklatott idegállapotnak (Gyilkosok a ködben), a romantikus melodramáké, hogy hihetetlenül aktivizálni tudják a nézőt, mégpedig poézisükkel (!), a bibliával és a kabalával a kegyetlenség metafizikai és látványos jellegét lehet bizonyítani, Büchner műve annak bizonyítékául szolgálhat, hogyan tud reagálni az ember a saját elveire, a kékszakállú és De Sade történetei viszont allegorikus jellegük miatt, és azért érdekesek, mert új ötleteket szolgáltatnak az erotikáról és a kegyetlenségről.

A „repertoár” önmagában darabjaival, érveivel, koncepciójával eléggé beszédes ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen, Artaud-nál az elmélet szebb, mint az elképzelhető gyakorlat. (Ezt a könyv nem nyomatékosítja!) S nyilván semmiféle biztos műsorreceptet sem kínál a színházaknak, s ilyen értelemben megújító, reformáló hatása talán sohasem lehetett és nem is lehet. Ha az artaud-i elmélet hatását kutatjuk, akkor ezt inkább abban fogjuk megtalálni, hogy a színháznak afféle rituális erőt szánt, amely az alkotás és a befogadás egységét, rítusát, mágiáját tételezi fel, afféle stressz-állapotot képzelt el. Nem holmi élvezet, megelégedés, lelkesedés az, amit a színháznak ki kell váltania ahhoz, hogy színház legyen a fogalom artaud-i értelmében, hanem félelmet, zaklatottságot, bűntudat és veszélyeztetettség érzését kell keltenie, mégpedig nem a cselekménnyel, hanem az egész színpadi mechanizmus erőteljes nyomásával.

S itt, ezen a ponton találkozunk ismét Artaud és Brecht, mindketten a közönségre gyakorolt hatást tartják sorsdöntőnek. Ezenkívül természetesen közös a két elméletben, hogy mindkettő a színház forradalmasítását

tűzte ki céljául, ahogy az is közös a brechti és az artaud-i színházeszményben, hogy egyikük sem tekinti pusztá szórakozásnak, kellemes időtöltésnek a színházat. Ugyanakkor lényegesen elválasztja az egyik teóriát a másiktól, hogy a Brecht szerint a színházat szociális célzatosság kell hogy jellemezze, míg Artaud éppen ezt támadja leghevesebben. Pontosán ismeri fel a könyv írója a különbségeket, amikor ezt írja: „Artaud a világ ontológiai státusának megváltoztathatóságában hisz, gondolva, hogy ezáltal szükségszerűen következik be a társadalmi státus változása is, míg Brecht, marxista szemléletével és a materializmus tanaival felvértezve, fordított irányba halad: a társadalmi státus megváltozásával reméli — Marx képlete szerint — elérhetőnek a világ ontológiai státusának a megváltozását.”

A Brecht—Artaud párhuzammal sokkal bőségebb összevetési lehetőséget, az egyezések nagyobb választékát kínálja Artaud és az ötvenes évek drámaíróinak, illetve a hatvanas évek nagy rendezőinek az összehasonlítása. Artaud mind az említett évtized drámaíróira, mind pedig a nyugati színházat fémjelző, a drámaírókat felváltó rendezőkre valóban jelentős hatással volt. Tény, állapítja meg helyesen Miočinović, hogy Ionescók és Beckették megújulási kísérlete épp arról az oldalról indul, amelyet Artaud a legkevésbé tartott fontosnak, a szöveg felől, de mivel ez a megújulási kísérlet nem korlátozódott csupán a drámai szöveg reformjára, hanem egyszersmind egy egész színházi irányzatot is fémjelzett, színházi modellt teremtett, találkozik az Artaud-féle egységes színházeszménnyel. Sokkal közvetlenebb az a hatás, amit Artaud a hatvanas évek rendezőire gyakorolt. Jean-Louis Barrault a *Színház és hasonmását* Arisztotelész, Corneille, Hugo és Craig munkáival a legjelentősebb elméleti műnek tartja. S ezt a jelentőséget támasztja alá a rendezők legjobbjainak Artaud felé fordulása is. Brook, a már megszűnt Living Theatre vezetői, Beck és Malina, valamint a pszichodinamikus vagy pszichofizikai színház legismertebb rendezői, Grotowski és Barba rendezéseiben ismerhetők fel leginkább az artaud-i elmélet nyomai. S hogy valóban — minden ellentmondásossága ellenére is — van bizonyos, szintetizáló jellege az artaud-i elméletnek, mutathatja épp ez a hatvanas években annyira erőteljessé vált hatás, követőinek jelentős száma. Miočinović — azt hiszem, igen helyesen, az artaud-i színházmodellert tartva szem előtt — még tovább, egészen a happeningig vezeti a hatást, lévén, hogy ez is hasonló kollektív élményt, alkotó/befogadó közös szerepet szán a nézőnek, mint Artaud elmélete. S hogy valóban elsősorban elméletről van szó, amit a színház megújulásának mérhetetlenül nagy óhaja váltott ki Artaud-ból, bizonyítja, hogy ez az elmélet mindeddig nem nyert teljes alkalmazást a gyakorlatban, csak egy-egy tételét, részét váltották Artaud követői a színházi gyakorlat tallérjaira. Peter Brook, aki *Az üres tér* című könyvében prófétának nevezi Artaud-t, így látja szándékát és jelentőségét: „A ‚Szent’ Színház keresése során Artaud a végsőig akart

elmenni: a színházat szent földdé akarta avatni; azt akarta, hogy olyan elhivatott színészek és rendezők szolgálják a színházat, akik önmagukból kegyetlen színpadi metaforák végtelen sorát képesek megteremteni, s az emberi lényeg olyan erőteljes, közvetlen, robbanásszerű megnyilatkozásait készítik elő, hogy egyszerűen lehetlenné válna visszatérni az anekdota és a csevegés színházához.” Hasonló végkövetkeztetésre jut Mirjana Miočinović is, amikor a könyv záradékában arról ír, hogy Artaud tulajdonképpen a naturalizmust követő reakciók sorába tartozik, annak a színházi vonulatnak a lényeges része, amely hármassá törekszik: „egy konstruktívra (a színházi anyag, elemek megújítására), egy destruktívra (a színházi hagyomány rombolására) és egy provokatívra, a szó legtagább értelmében, amely a két előbbi következménye (rábírni a nézőt, hogy változtassa meg — inkább azt mondanám: vizsgálja felül — saját világnézetét és művészi felfogását).”

Ilyen értelemben — a színház, az igazi és modern színház mint világnézet megmutatásaképp — szolgál jó ügyet ez az érdekes, okos, jól felépített könyv, melynek szinte egyetlen hibája, hogy kevesebb benne a kritikus szemlélet, mint amennyit a választott tárgy, Antonin Artaud színházelméleti írásai, rendszere igényel. Ennek viszont az lehet a magyarázata, hogy Mirjana Miočinović elsősorban az elmélet felől vizsgálja tárgyát, a színházi gyakorlat felől szemlélve sokkal szembetűnőbb lenne, mint ahogy az Artaud-t követő rendezők vallomásaiból tudjuk is, a teória fogyatékosága.

*GEROLD László*

## K É P Z Ő M Ű V É S Z E T

### SZILÁGYI GÁBOR FESTÉSZETÉNEK 25 ÉVE

Mind gyakrabban ismétlődik az eset, hogy pályatársaink megtett útját kell felmérnünk. Nemrégiben még csak képzőművészeti életünk nagy öregjeinek retrospektíváit készítettük elő, ma pedig, íme, saját korosztályunk is beért, s eljött az ideje, hogy visszapillantsunk az immár negyed évszázados művészi pályákra.

Ezek a legújabb jubilánsok háború előtti nemzedék ugyan, gyermekkorukra is a háború ütötte bélyegét, de művészi kibontakozásuk már önigazgatási társadalmunk fejlődésével esik egybe, pontosabban együtt nőttek, erősödtek és értek be.

Szilágyi Gábor tárlata a szabadkai Városi Múzeumban és az újvidéki Matica srpska Képtárában, 1977. január—március.