

az nem kígyó, hanem sok pénz. Hírét veszi ennek az apa, anya és a hűg, de a fiú a mátkájának adja a pénzt, aki őt igazán szereti.

Rendkívül gazdag és archaikus szókincs jellemzi a balladák szövegét, és a rímtelen népdalokkal ellentétben a régi balladák verssorait monoton, rituális énekmondásokat idéző ragrímekkel zárják.

Bari Károly feladatául tűzte ki a cigány szóbeli kultúra legszebb darabjainak válogatását és magyar nyelvre fordítását, aminek maradéktalanul eleget tesz a gyűjteményben. A válogatás azonban csupán híradás a cigány nép gazdag költői hagyományokkal rendelkező kultúrájáról, amely még mindig ismeretlen az olvasó előtt. A kötetet színes fényképek és Bari Károly gazdag színvilágú szövegkísérő rajzai díszítik.

SÁRVARI V. Zsuzsa

KEGYETLENSÉG AZ EGÉSZ VILÁG

Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Gondolat, Budapest, 1985

„Diliház az egész világ, és
dilis benne minden férfi és nő.”
Bereményi Géza: *Halmi*

A világ-metáforák közül Antonin Artaud életében és tevékenységében a világ mint betegség és a világ mint színház analógia a kegyetlenség-metáforában egyesül. Bár a fogalomra csak pályája derekán talál rá, már a kegyetlen színház előképének tekinthető Alfred Jarry Színházban is ott vannak azok a színházi köntöst öltő életfilozófiai és művészetfilozófiai gondolatok, melyek a négy évig működő és 1930-ban föloszlott avantgarde kísérlet után a következő években válnak a kegyetlen színház központi elgondolásaivá. A 16 kötetes Artaud-összesből a Vinkó József szerkesztette könyvben ezt a korai periódust három írás képviseli.

Az Alfred Jarry Színház korszakában Artaud még a francia avantgarde képviselője, illetve közvetlen folytatója, a dada és a szürrealizmus nézeteit azonban messianisztikus elméletté növeszti, „a tiszta színház eszméjével lép fel”. Ekkor e posztulált színházat még nagymértékben a hatás felől rajzolja meg, de már ebben a hatásban is az az univerzalizálás iránti igény van jelen, mint később a kegyetlenség színházáról vallott elképzeléseiben. A színház hozzon létre valóságot, mégpedig olyat, amelyben a nézőt „megrázza és felkavarja az előadás belső dinamikája, mert egész életének szorongásaira, aggodalmaira ismer benne.” A színház legyen több a szónál, legyen „vérbeli mágikus művelet”.

Bár Artaud nem hagyott hátra összefüggő színházelméletet, és nemcsak életének különböző szakaszaiban, de időnként egy-egy írásán belül is egymásnak ellentmondó gondolatokat fogalmaz meg, mégis nyomon követhető cikkeiben, feljegyzéseiben az a vonulat, mely a korai írásoktól

kezdődően egyazon színházeszmény felé vezet. A válogatás gerincét kitevő *A Színház és Hasonmása*-kötetről mondta Jean-Louis Barrault, hogy ez századunk legfontosabb színházról írott műve. Ez az 1938-ban kiadott, röpiratokból, levelekből, kiáltványokból, esszékből álló gyűjtemény tartalmazza a Kegyetlen Színház eszményének körülírást, mely a huszadik század egyik legnagyobb hatású színházról alkotott elképzelésévé vált.

Artaud első gesztusa itt is a tagadás — mint előző színházában, de már jóval nagyobb teret kap a pozitív kifejtés, az új színház sajátosságainak meghatározása, illetve körülírása. Artaud bináris oppozíciókban gondolkodik, s ezek mentén bontakozik ki okfejtése is. Szembeállítja az írói (irodalmi) színházat a rendezőivel, a nyelv színházát a látványéval, a demitologizált huszadik századot a mítoszok korával, a nyugati civilizációt a keleti kultúrával. Artaud szakítani kíván az Európában uralkodó színházeszménnyel, melyet így jellemez: „a reneszánsz óta a pusztán leíró és elbeszélő színházhoz — az anekdotikus realizmushoz vagyunk szoktatva”. Az ő eszményi színházában eltűnik a határ a művészet és az élet között, mert maga a művészet válik léletté. „A színház ott kezdődik, ahol a lehetetlen valósággá válik” — írja. Szakítani kíván a „kis-realista” lélektannal az ábrázolásban, és egyáltalán, az ábrázolással is, mert átélni és átéltté tenni akar.

Címkévé vált kegyetlenség-fogalmában nem egy szado-mazochista aberáció tünetét kell látnunk, hanem a valóság, a lét kegyetlenségének színházi hasonmását. Nem az emberek egymás vagy önmaguk iránti kegyetlenségéről, hanem egy „sokkal iszonyúbb és szükségesebb kegyetlenségről van szó — arról, amelyre a dolgok képesek velünk szemben. Nem vagyunk szabadok. Az ég bármelyik pillanatban a fejünkre szakadhat. A színháznak pedig mindenekelőtt az a dolga, hogy ezt tudassa velünk.” Artaud színháza éppúgy tükröt tart a természetnek, mint Shakespeare-é, a különbség a két tükör és a két természet különbségéből egyaránt adódik. Ez a kegyetlenség azt is jelenti, hogy az előadás nem hagyja érintetlenül, a kívülálló pozíciójában a nézőt, nem a kukucskálás helyzetébe kényszeríti, hanem a játék középpontjába helyezi, egy térbe vonja az előadással, és oly módon avatja részesevé, miként a rítusok celebrálói a tömegeket.

Ez a szertartás a nézőben szunnyadó, elfojtott belső világot célozza meg, „a néző bűnös hajlamai, erotikus rögeszméi, vadsága, lidércnyomásai, utópikus életfelfogása, sőt kannibalizmusa is szabadon felfakadhat, mégpedig nem az illúziók, a fikciók szintjén, hanem az emberi szervezet belsejében.” A hatás tehát itt is éppoly sarkpont, mint az A. J. Színház korszakában, de emellé felsorakozik az előadás apró részletekig menő leírása. Külön szól Artaud a színpadi nyelvről, a hangszerekről, a világitásról, a jelmezekről, a színpad—nézőtér viszonyáról, a díszletről (amelyet száműz), a színészekről.

A Kegyetlen Színház Artaud számára az öngyógyítás közege és eszköze. A civilizáció által beteggé tett társadalom terápiáját kell elvégeznie ennek a színháznak, amely „az egyetlen hely a világon, utolsó kollektív eszköz, amellyel még ma is közvetlenül hathatunk a szervezetre, s még neurozisos, tompa érzékű korunkban is olyan testi hatásokkal bombázhatjuk a tompuló érzékeket, amelyeknek nem tudnak ellenállni”. Ez a kultúrában kialakult rossz közérzet Artaud-t személyes sorsában és színházi elképzeléseiben is a kultúrán és az európai társadalmon kívülre vezeti. Ez az irányulás már a *Színház és Hasonmása* írásaiban is jelen van (például a Bali-szigeti, valamint a keleti és nyugati színházról szóló esszéiben), de személyes sorsában már jóval előbb jelentkezik ez a kívülkterülés: fiatalon kialakuló narkomániájában.

Ezt az európai kultúrában való kilépést példázza a *Mexikó meghódítása* cím alatt közölt négy írás, a könyv harmadik — és egyben utolsó — fejezete. A tarahumarák földjén átélt élmények, az etnográfiai megfigyelések ismét csak színházi következtetésekhez vezetnek, de itt a kifejtés még a korábbiaknál is homályosabb és misztikusabb. A színház születését véli fölfedezni a mexikói indiánok beavatási rítusában, és ő maga is részt kíván venni ebben a ceremóniában. 1936-os mexikói útja után néhány hónappal hazájában is „kívülre” kerül: elmegyógyintézetbe utalják, és 1948-ig (haláláig) ott is marad — élete utolsó két évében önkéntes páciensként.

Hatásának mértékét nehéz volna írásaiból és színházi produkcióiból megmagyarázni. Az élete volt példa az utókor számára. Saját sorsában, önnön létében élte meg mindazt, amit előadásában és cikkeiben artikulálni próbált. Személyében nem a gondolkodót, a teoretikust kell látnunk, hanem az egzisztenciális hőst, aki erről a problémáról így beszélt: „míg mások műalkotásokat kívánnak létrehozni, én semmi mást nem akarok, mint megmutatni a lelkeket... nem tudok egy olyan műalkotást kitálatni, amelyik különbözne az életemtől”.

Artaud törekvései, melyek — mint mondtam — színházi köntösben jelennek meg, messze túlmutatnak a színtér és a nézőtér közege. Artaud maga sem csak színházi emberként tekinthető korunk egyik jelképes figurájának, hanem költőként, kritikusként, a pszichológia, a filozófia, a kábítószer-kultusz és az alternatív életmódok képviselőjeként is. A Kegyetlen Színházban olyan paradoxonokból építkeznek, amelyek lehetlenné teszik elképzeléseinek tényleges valóra váltását. Bár hatása óriási, eszményi színházának autentikus képviselője csak ő egymaga lehet. Mint a kötet élén álló tanulmányában Vinkó József írja: „a Kegyetlen Színháznak ő az egyetlen színésze, rendezője, alanya és tárgya egyszemélyben, s az a színház, melyet ő elképzelt, örökre bezárva marad a testébe. Mert a nyelvet, melyet egész életében keresett, félúton a gesztusok és a szavak között, ezt a nyelvet ezen a napon (a halála napján — M. P.) megtalálta. S ez a nyelv nem volt más, mint őnmaga.”

Artaud úgy élte meg saját sorsában és pszichéjében korának ellentmondásait, hogy egyetemessé tágításuk során a színház közvetítő közegét használta fel. Hatása azért lehet a század legjelentősebb alakjaiéval egyenrangú, mert ő is ugyanazokra a problémákra, életeriésekre reflektál, mint a filozófiában Heidegger, a pszichológiában Freud. A Kegyetlenség Színháza vele volt a legkegyetlenebb, hiszen szükségképpen bele kellett buknia ebbe a messianizmusa révén különösen anakronisztikus vállalkozásba. Életéről a kötet jegyzeteiben további részleteket olvashatunk: irodalmi munkásságát, színházi és filmes tevékenységét is dokumentálja a könyv, és tájékoztat a külföldi és a hazai szakirodalomról, valamint Artaud magyarul is hozzáférhető munkáiról.

P. MÜLLER Péter (Pécs)

A RAJZ ANATÓMIÁJA

Roland Barthes: *Cy Twombly*. Merve Verlag, Berlin, 1983

Roland Barthes Foucault-val együtt vallotta, hogy a tudás területének diszciplínák, művek, szerzők szerinti felosztása és elhatárolása illuzórikus, méltatói rendszerint mégis monumentális csoportosításokkal kezdik róla szóló dolgozataikat. Kötelezően hangot adnak zavaruknak, hogy Barthes mennyire sokoldalú, majd oldalakon keresztül találgatják, mi is volt ő „tulajdonképpen”: irodalomtudós, nyelvész, strukturalista, eszészéista, kritikus, publicista, szemiotikus és így tovább, majd kizárólag önmagukat meglepő fordulattal vonják le a bámulatot következtetést: is-is. Apró darabokra szedik, hogy azután újra összevarrják, mi több, újabban még ez sem elég. Ismét kettévágják, és örömittasan fedezik fel, hogy munkássága nem egységes: a „korai Barthes” nem azonos a „késői Barthes-tal”.

Az efféle műtéteken, úgy látszik, minden jelentős gondolkodónak át kell esni. Most hogy Barthes-ot vagdalják, természetesen összeszorul a szívünk, de „kései részében” magunk is olyan darabkákat találunk, melyek egyúttal nagy örömet is szereznek. Ilyen volt először is a *Világoskamra* című gyönyörű fotóról szóló esszéje, újabban pedig egy kiváló képzőművészeti tárgyú könyvére figyelhetünk fel. A berlini Merve Verlag gondozásában megjelent művében bizonyos értelemben maga Barthes is az anatómus szerepébe kerül, hiszen *Cy Twombly*, a felénk kevésbé ismert amerikai művész rajzainak titkát boncolgatja.

Twomblyról legalább annyit el kell mondanunk, hogy az ötvenes években tűnt fel az amerikai absztrakt expresszionisták — Motherwell, Kline, Olson és Rauschenberg — mellett, de igazából nem sikerült őt a művészettörténészeknek egyetlen irányzatba sem beskatulyáznuk. A