

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 alakjával 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, esztéta, 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

figurációt gyorsan elhagyva, egy rendkívül tömör, lényegre törő grafikai jelírást alakított ki, mely első látásra gyerekesnek tűnik, ugyanakkor egy mélységes, de megfogalmazhatatlannak tűnő ironia érődik belőle. Számomra ő mindig is azok közé a művészek közé tartozott, akikről első látásra ki kell mondani, hogy zseniálisak, de úgy gondoltam, nem lehet, és talán nem is szabad róluk beszélni.

Az ember jól teszi, ha ilyen kérdésekben nem magából indul ki, mert íme, Barthes egész könyvet tudott írni erről a teljesen magába záruló, olcsó vonatkozásoktól mentes életműről. S tette ezt anélkül, hogy megértette volna annak érzékeny belső szövetét és műfaji egyediségét. A könyv két nagy esszéből áll: az első inkább megfigyelő jellegű, óvatosan tapogatózó jegyzetfűzér, a második pedig részben megismétli az elsőben fölmerült gondolatokat, részben lendületesen továbbfejleszti azokat. Barthes azokból a szavakból indul ki, melyeket Twombly képei előtt használni szokás: rajz, firka, gyerekes, ákom-bákom, ügyetlen — majd ezeket konfrontáltatja magukkal a képekkel. Kimutatja például, hogy Twombly „firkái” csak első látásra tűnnek gyerekesnek: „a gyermekrajzokat — írja — az az eltökélt szándék határozza meg, hogy elérjék a felnőtték kódrendszerét”, ezért az ő rajzaik mindig kemények. Ezzel szemben Twombly e kódrendszer elfelejtését gyakorolja és e visszafelé vezető úton nemcsak hogy puhább képi világot teremt, hanem olyan kérdéseket feszeget, mint például a vonal és a betű viszonya, valamint a céltalan festői jelírás és a kultúrába ágyazott fogalmi írás kapcsolata. Barthes még tovább bővíti a kérdéskört és lényegében mindkét esszéjét a keleti és a nyugati érzékenység laza, de tanulságos összehasonlítására építi. Twombly erre valóban kitűnő alap, hiszen spontán rajzba billenő kézírásával több szálon is a keleti kalligráfiához kötődik. Barthes központi kategóriája egyrészt a keleti *ma* fogalma, ami Japánban a közbülső intervallum megnevezésére szolgál és a kanti térfogalommal szemben nem a megismerés előfeltétele, hanem következménye, másrészt, a latin *rarum*, ami szaggatottságot, szétszórtságot jelent. Ezek a fogalmak képezik az alapot Twombly tereinek elemzésekor, az alkotó aktus leírásához a satori-élmény az analógia, az egész könyv mottója pedig a Tao Te Kingből való.

Jelentős meglepetés számomra, hogy Barthes ebben a könyvében teljesen meg tudott szabadulni korábbi bonyolult szemiotikai és strukturalista apparátusától. Ezeket itt egyrészt a legkülönfélébb területekről kölcsönzött fogalmak, másrészt mindentől független, abszolút személyes meglátások helyettesítik. Hajszálpontosan fogalmazza meg például a festékcsurgatás lényegét, amikor azt írja, hogy „amikor festéket csurgatok, tudom, hogy mit csinálok, de nem tudom, hogy mit produkálok”. Itt még elszólásnak tűnik az egyes szám első személyben történő fogalmazás, de pár oldallal később kiderül, hogy mégsem az. Barthes a

művészeti írótól teljesen szokatlan dolgot művelt: miután maximálisan kimerítette a fogalmi leírhatóság területét, beismerte, hogy Twombly gesztusainak titkát leírni nem, csak megtapasztalni lehet. Elkezdett rajzolni Twombly modorában, hogy legalább önmaga számára bizonyítsa, amit szavakkal nem tud: ezek a gesztusok utánozhatatlanok. Első és, sajnos, utolsó képzőművészeti könyve olyan bámulatos vizuális érzékenységről tanúskodik, hogy a műfajon belül minden idők legjobbjai között kell számon tartanunk, rajzainak közreadását pedig nagy bizalommal várjuk.

SEBŐK Zoltán

S Z Í N H Á Z

BITEF-SÉTA

A klasszikusok újszerű tolmácsolása, maivá értelmezése — alternatív csoportok társadalmilag-politikailag elkötelezett, extrém előadásai — és képzőművészeti ihletésű, társadalmilag nem angazsált, absztrakt előadások képezik az elmúlt két évtized fő avantgard színházi törekvéseit, nyilatkozta Jovan Ćirilov, a Bitef művészeti vezetője, kinek ismeretei, véleménye mint színházi világotudós és mint a nemzetközi fesztiváli műsor összeállítója, messzemenően megbízhatónak tekinthető. Valóban ezek a fő színházi tendenciák, melyek mellől természetszerűen nem hiányoznak az egyes vonulatokat kísérő árnyalatok sem, mint a színházon kívüli játékhelyek és az ezekhez való alkalmazkodás, a szimultanizmus, a teatralizmus újbóli felfedezése, vagy a műveken belüli hangsúlyok át-helyezésének különféle módozatai, hogy csak az idej, sorrendben 19. Bitef-re is jellemző klasszikus drámák újabb kori tolmácsolásának néhány változatát említsem.

Nem véletlenül került tehát szalagcímként az ez évi műsor fölé a *klasszikusok és antiklasszikusok* megjelölés, ami értendő klasszikus művek és ezek hagyományellenes megjelenítéseként, de úgy is, mint régi és új művek, hagyományos és korszerű formák szembeállítására. Ravasz megjelölés, mert nemcsak igazolja a régebbi szövegek újszerű tolmácsolását, hanem szükség esetén megvédhet az avantgard törekvések zászlaja alá nem vonható hagyományos előadások miatti vádaktól is.

Tény azonban, hogy a műsor nagyrészt valóban klasszikus drámákat átértelmező megjelenítéséből állt össze, azzal hogy a La Mama társulat Beckett-előadása a Living Színházból alapítóként és vezetőként ismert Julian Beck halála miatt elmaradt, s az ellenklasszicizmus frontja így lényegében egyetlen előadásra, Ivo Svetina *A szép és a szörnyeteg* ljubljana-i megjelenítésére korlátozódott, mivel a londoni, a heidelbergi