

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Antonin Artaud és a Kegyetlenség Színháza

A 20. század második felének színházi kezdeményezéseire Brecht, azaz „az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikája” (Brecht 1969, 158) mellett a Kegyetlenség Színháza, pontosabban Artaud munkássága tette a legnagyobb hatást. E szerzteágazó *œuvre*, amely nem redukálható semmiféle technikára vagy esztétikára, alig néhány megvalósult rendezést tartalmaz – ezért a színházcsinálásra, illetve a filmkészítésre tett törekvések kudarcaként is értelmezhető –, termékenységében azonban nem a praxis látható megnyilvánulásaiiban rejlik, hanem a teória láthatatlan, az Artaud tekintélyes számú színházi írását olvasók képzetének mozgásba lendítésére képes erejében. A *Théâtre de la Cruauté* fölött köröző szövegek a 20. század legradikálisabb, teatrális elképzelését implikálják, egyben – tartózkodva a színház elméletbe internalásától – „*megingatták* a nyugat történetének *egésztét*” (Derrida 1994, 5). Nem intézményként tárgyalják a színházat, hanem aktivitásként: „veszélyes és szörnyű cselekedetként” (Artaud 2004, 1544), amely komplex és kérlelhetetlen folyamatában Artaud számára elválaszthatatlan a létezésről, az írástól, a rajzolástól stb., s áthatja annak tudata, hogy „nincs azon világ alatt és fölött semmi, amelyben élek, csak az Igazság, amely rettentő kegyetlen. Ennyi.” (Uo. 816) Az említett írások nem alkotnak zárt rendszert – a kései textuális konglomeráció pedig, mint a recepciótörténet mutatja, alig szorítható az értelmezés abroncsába –, hiszen miközben meghúzzák a szüntelenül az esztétika és a szisztéma felé törő teória határait, egyben fölrik is azokat. Nem argumentálnak, csupán állítanak, mint az evokált színház, amelynek hatását főként az írásmód érzékelteti. Meghökkenítő tételekkel állnak elő, amelyeket bizonyítás helyett drámai/költői erővel cizellálnak – a vízió koherenciájáról az intenzitására helyezvén a hangsúlyt –, hogy megrázkódtassák az olvasó gondolkodását. A szükségyszerűség

tapasztalatának írásba foglalását célzó kísérletben, amelynek hiábavalósága is többször reflexió tárgya lesz, a gondolatok logikájának kidomborítását felváltja a képek logikájának fölfedése. Ez pedig éppúgy megakasztja a diszkurzivitást, mint az embereknek a Bali-szigeti táncosokban Artaud által látni vélt Hasonmásaihoz rendelt „második jelmezének”, amelyeket „kardélre hány[na]k, s ettől] e ruhadarabok úgy festenek, mint megannyi röptében felszúrt pillangó” (1985, 120).

Artaud írásainak működését tehát a színház határozza meg, amelyet „a tér költészete” formál (Uo. 97), a szövegeit pedig – mint írásai egyik legfrissebb gyűjteményének szerkesztője konstatálja –, költészetéhez hasonlóan a „jelek elrendezése” (*mise en scène des signes*). „A nyelv újra élővé válik, a papíron elterülő jelek színházzá”, és „az olvasó egy mozgásban lévő olvasat *színészévé*” lesz (*le lecteur est aussi l'acteur d'une lecture en mouvement*). (Artaud 2004, 10 és 11) E mozgás határátlépések sorozatára kényszerít – amely Artaud biográfiáján is megannyi nyomot hagyott, ráadásul kikezdte az író, rendező, színész, vokális előadó, teoretikus, képzőművész, utazó stb. elkülöníthető szerepeit –, és a ránk maradt, egy-egy gesztusnak szánt szövegekkel, illetve a velük egyenértékű, az írást folyvást alakító akciókkal való együttes eljátszást motíválja. Elvégre Artaud élet-műve egyetlen nagyszabású, de töredékesen maradt/hagyott, és az egység igényéről lemondó alkotásnak is tekinthető, amely lépten-nyomon meglepi kutatóját a dokumentumok alapján megképződő lényének sokoldalú és írásainak – e lény mindent átható temperamentuma ellenére is – sokhangú voltával. Ami arra figyelmeztet, hogy Artaud élete, konkrétan a róla szóló tanulmányokban rendre *Ursachen* módjára kezelt, négy évesen átélt aghyártagyulladás, a pszichiátriai intézetekben töltött öt plusz kilenc év, vagy az életen át tartó kábítószer függőség sem

magyarázza Artaud élet-művét, amely kellőképpen delphoinak bizonyult ahhoz, hogy később a legkülönbözőbb művészeti, színházi és szociális mozgalmak merítsenek belőle. A mesterséges paradicsomokra áhítózó beatgeneráció éppúgy felkapta, mint a Jelenlét mítoszát kergető, performansz- és happening-orientált törekvések, valamint az őrület társadalmi konstrukcióját firtató gondolkodók. A szellem birodalmába kalauzoló, a halál megismerését segítő „mérgek mérhetetlen használhatóságáról” és „felsőbbrendű méltóságáról” író Artaud (1999, 9, 10) persze azt is állította, hogy mérhetetlen kint jelentenek számára az így előidézett hallucinációk, amelyekből „emberfőlötti erőfeszítést jelent fölébredni” (Anais Nint idézi: Hayman 1977, 89). Ráadásul sohasem vágyott arra a „teljességre”, amelyre a Kegyetlenség Színházát pacifista pszichoterápiába fordítottok: a fragmentáltságot nem legyőzendő állapotnak vélte, hanem az őrülethez hasonló fegyvernek, amely a társadalom elnyomó mechanizmusai ellen szegezhető. Amit tehát jellegzetesen „artaud-i” kvalitásként szokás kiemelni, óhatatlanul is éppoly fragmentált és fogyatékos, mint Artaud szerint minden írás, színház és lét.

A töredezettségre Artaud a líra révén bukkant – később megtagadott első kötete (Vö. Artaud 2004, 19) 1923-ban jelent meg *Égi trikirakjáték* címmel –, amely korai munkásságának fő, aztán szinte teljesen negligált terepe lett, és az elmondhatatlan gyötrelmek elmondása stimulálta. A *La Nouvelle Revue Française* szerkesztőjével, Jacques Rivière-rel 1923–1924 során folytatott levelezése, amely versei közlésének elutasítása körül bontakozott ki, a romantikus tradíciót követve „az élet sikolyaként”, közvetlenül „a lélek kitéphetetlen anyagából” származóként aposztrofálta a műveit (Uo. 79), töredékes voltukat pedig a nyelv krízise miatt elháríthatatlanként állította. A szavak általi kifejezés, sőt a szavakba foglalt tapasztalat elégtelenségének érzete a szürrealizmus felé terelte, amelyet „a világ és a gondolkodás azon rendszereként” értelmezett, amellyel „mindig is éltem” (Artaud 1976-, 1: 112), s amelynek francia mozgalmával főleg a tapasztalatságot értelmező racionális sémának az alkotófolyamatból történő száműzése rokonította. Artaudt azonban nem az automatikus írás gyakorlata, inkább a közlés médiumává válás elve és a hűsbavágó nyelv megteremtése foglalkoztatta, amellyel új irányt igyekezett szabni az André Breton vezette csoport tevékenységének. S jöllehet „a szürrealista magatartás negatív magatartás volt” (Artaud 1999,

217), mégis a körrel való sűrűlódáshoz vezetett az Artaud által túlzott vehemenciával folytatott támadássorozat nemcsak a polgári, hanem mindenféle társadalom és vallás testületei ellen, az európai egyetemektől kezdve a buddhista iskoláig. Továbbá a forradalom terepének megítélésében a kommunista párt felé orientáló Bretonnal szembeni ellentét: a politikai helyett a fiziológiai (a testi-lelki) revolúció követelése azt eredményezte, hogy 1926-ban, kétévnyi tagság után kizárták a mozgalomból – pedig, mint 23 évvel később megjegyzi, „a kommunizmus / ... / még nem jogosít fel arra, hogy / HÜLYÉK legyünk” (2004, 1607). Ebben az is közrejátszott, hogy Bretonék gyanúval szemlélték Artaud színészi ténykedését különféle színházakban és filmekben – a polgári kultúra leginkább megvetésre méltónak vélt szféráiban –, amely az 1920-as évek második felére „föülülrta” irodalmi munkásságát. A színház persze ekkor még csak a sikeres filmszínészé válás gyakorlóléhelyül szolgált, és a Charles Dullin társulatánál 1921-től eltöltött négy év alatt legfeljebb olyan nagyságrendű szerepeket kínált, mint Basilio *Az élet álom* című Calderón-darabban. Játékának élénksége, az alaknak kizárólag a test révén, villanásszerű élességgel történő megragadása ekkor még többnyire erőszakosnak hatott, mégis nagyban hozzájárult a fizikális expresszivitás kutatásához, amelynek eredményét egy évtizeddel később írt, *Az érzelmi testkultúra* című szövege példázza. Továbbá illet az olyan előadásokhoz, mint Szophoklész *Antigonéjának* Jean Cocteau-féle adaptációja, amelynek harminc percbé sűrített, Dullin rendezte verziójában, Gabrielle Chanel jelmezeiben és Pablo Picassónak az ég kékjét idéző vásznakból, valamint a vulkanikus kőzetek vöröset idéző kartonból összeállított díszletében (Vö. Artaud 1999, 267) Artaud Teiresziászt játszotta. Az a huszonegy film, amelyben 1924–1935 között fellépett, szintén csak kis szerepekben nyújtotta a megmutakozás lehetőségét, még ha olyan jelentős kísérleti alkotások voltak is köztük, mint az Abel Gance rendezte *Napóleon* (1927) és a Carl Dreyer-féle, „a Brüsszeli 12” közé választott *Jeanne d’Arc kinszenvedése* (1928). Az előbbi, amely Marat szerepével látta el, az egyszerre három vászonra vetített képekben négy órán keresztül lüktető energia, és az alakok testi-lelki állapotának szakadatlan változását érzékeltetni igyekvő kameramozgás – például a Marseillaise-t éneklő tömeg felhevültségét egy férfi mellkasára erősített felvevőgép – által kellett feltűnést. Az utóbbi, csak közelképekből álló

film pedig, amelyben Artaud Massieu atyát játszotta, ennek teljes ellentétéként a smink nélküli, szinte eszköztelennek ható szereplők fizikális megjelenésének átütő emocionális erejére fókuszált a *passion* totális kiemelése céljából. E filmszerepek – az említett két némafilmnek a hitelességet történő hajhászása ellenére épp – a nem lélektani megalapozottságú, már-már dehumanizált alakformálás elvének kialakításához járultak hozzá (Vö. Innes 1993, 81), hiszen a kifejezett érzelem és a kifejezés módja fölébe nőtt a feltételezhető motivációnak, szándéknak, oknak, s a realizmus felől (nyilván nem véletlenül) hiteltelennek hatott. A mimika, a gesztus és a mozgás felnagyított erejét, a fizikális magnetikusságot Artaud változtatás nélkül kívánta átplántálni a színházba, s mint *A Cenci-ház* (1935) előadásáról fennmaradt fényképek jól mutatják, a színész vizuális retorikája, annak minden kliséje és archetípusa a metafizikus alakformálás összetevője próbált lenni.

Noha Artaud párhuzamosan foglalkozott a filmmel és a színházzal, jó ideig az előbbit tartotta a *par excellence* művészeti formának, amely – ha eszközeinek „színessége majd kellő arányban keveredik el a benne lévő tartalommal” – képes lesz „messze maga mögött hagy[ni] a színházat, melyet az emlékek lomtárába rakhatunk. Mert a színház ma már árulás.” (Artaud 1999, 74) Artaud ideálja persze a némafilm lett, hogy kiküszöbölje a szavakon keresztül történő kommunikációnak a költészet gyötrelmessége révén megtapasztalt defektusait, s lehetővé tegye a „tisztán vizuális helyzeteken alapuló” alkotást, ahol „a szemünknek szóló sokkhatásból eredne, a figyelő tekintet szubsztanciájából merítene a dráma, nem pedig diszkurzív természetű lélektani körülírásokból” (Uo. 52). Az eszményi film tehát nem tükröz, nem mesél, nem pszichologizál, még csak nem is „az írott nyelvvel egyenértékű vizuális nyelvet” igyekszik találni, „mert az csak rossz tolmácsolás lenne”, hanem sutba vágja a nyelv lényegét, és olyan síkra tereli a cselekményt, ahol „szinte ösztönös módon hat az agyra”. (Uo.) Az Artaud által fetiszizált direkt hatás fő eszköze a vágás, amely megeleveníti az élettelen, és „elemi átlenyegülést” idéz elő: a néző a fizikai világ képeit látja, de olyan ritmusban, hogy azok már nem keltik a realitás érzetét. Ami így keletkezik, az maga a „szervetlen nyelv” – a húsz évvel később elgondolt „szervetlen test” (*corps sans organes*) előképe –, amely „ozmotikusan és mindenfajta szóbeli áttételezés nélkül megrázza a lelket” (Uo. 53). E szempontból a hangosfilm, legalábbis ahogyan művelni kezdték,

nonszensz, hiszen „a kimondott szavak” nem újabb „képeket keltenek életre benne” (Uo. 65), hanem „egy-egy kép jelentésének [...] illusztrálását” végzik (Uo. 84). Mivel a látható mozgóképi alkotások meg sem közelítették „a szó tágabb és filozofikusabb értelmében vett *költői* filmek” (Uo. 73) eszményét, Artaud elfordult a mozitól, s 1933-ban már a filmművészet koravenségére panaszkodva nem csak azt rójta fel neki, hogy „nem hatol az élet centrumába, hogy a formákból csupán a külső burkot őrzi meg”. Hanem azt is, hogy „ellentmond minden újrakezdésnek és minden ismétlésnek, ami pedig egyik legfőbb feltétele a mágikus cselekvésnek és az érzékenység felsebzésének. Az életet nem lehet újracsinálni.” (Uo. 83–84) A létező filmek, főként a hangosfilm ellentétének vélt „totális színjáték” (Artaud 1985, 157) mellett az irodalom és a *cinéma* utáni elkötelezettség tehát épp annak belátásából fakadt, hogy a mozgókép csak „töredékes, [...] rétegzett és dermedt birtokbavétele” a valóságnak (Artaud 1999, 85). Sőt „csupán a lehetőségek költészete”: nem tőle „kell várnunk, hogy visszaadja nekünk az ember és az élet mítoszait” (Uo.).

A filmbéli alakításoknak és a tiszta (mégsem absztrakt) film ideájának Artaud színházi elképzeléseire tett hatását jól mutatják a filmforgatókönyvei és a színházi szcenáriumai közötti átfedések, amelyek egyben a dráma és a dramatikus szöveg mibenlétének kérdését is implikálják. Elvégre egyikben sem jelenetek leírásai és/vagy dialógusok sorakoznak egymás után, hanem a szövegeket prózanyelvi költészetté formáló, „a dolgok túlzó nominalizmusának összes agyremét” (Uo. 36) mozgásba lendítő szövegek tolnak egymásra. Például az olyan forgatókönyvek, mint *A kagyló és a lelkesz* izolálják az összetevőiket, és „szinte animális életet” (Uo. 75) kölcsönözve a bennük felmerülő dolgoknak, önálló képekké növesztik a részleteket. (Ez volt egyébként az egyetlen forgatókönyv, amelyből film készült: 1927-ben Germaine Dulac jóvoltából. Artaud sem a forgatás, sem a vágás munkálataiban nem vett részt, és a kész alkotást látva azzal vádolta meg a rendezőnőt, hogy csupán egy álom képeit ábrázolta, holott a szöveg az álom működését igyekezett adekvát filmes nyelvvé formálni.) Azaz megpróbálnak elszakítani a tárgyak „szokványos jelentésétől” (Uo.), és minden szimbolikus értelmezhetőség nélkül, a pusztá konfrontáció révén hatni. A kép feszül képnek dinamikáját nem akasztja meg a beszéd, hiszen például a hangosfilmnek gondolt *A mészáros lázadása* (1930) forgatókönyvében a

mondandó elszigetelt szavakká és mondatokká redukálódik, s gesztikus értéket nyer, azaz további képek olyan katalizátoraiává válik, mint a némafilmek inzertjei. „A mézárasmester komoran s jóváhagyólag bólogat, majd kiteríti a kis nőt, mint ha fel akarná trancsírozni, aztán hirtelen nem bírja tovább, felgyűri ingujját, szóra nyitja száját, miközben helyette hangszórón keresztül felerősített hang szólal meg:

A kép megszakad mialatt beszél.

**Épp elég húst daraboltam fel
anélkül, hogy ettem volna belőle.**

Körülötte már nincs senki. Egy patkányraj látható, amint a csarnok egyik sarkába menekül.” (Uo. 69) Sőt a mondandó ki is emelődik a szöveg folyamából: a hangok elválasztódnak a forrásuktól, sőt „feliratokká” lesznek, hiszen a lap közepére kerülnek és bekereteződnek, Artaud előszava szerint pedig „ugyanúgy a térben helyezkednek el itt, mint a tárgyak. És ha szabad azt mondanom, vizuális szinten kell *elfogadnunk* őket.” (Uo. 65) Ily módon a forgatókönyvek írásmódja szétzúzza a linearitást, a folyamat mögött fölsejlt értelmet, az individualitást – *A tizennyolc másodpercben* (1924–25) „két figura egyé olvad a vásznon” (Uo. 46) –, a valóság tapasztalatát, a színházi szcenáriumok pedig hasonló eljárásokkal élnek. Maximálisan felnagyítják az elemeket és az alakokat, hogy azon „siralmas antropomorfizmussal” (Uo. 292) ellentétes hatást érjenek el, amely a mítoszok földre rántásából fakad: abból, hogy „az ember leráncigálja a Természetet a saját méreteihez” (Uo. 348). Halmozzák a már-már önálló életre kelő érzelmek extrém kifejezési formáinak leírásait, és az emberen túli dimenziókba emelnek minden eseményt. Ráhagyatkoznak a textuálisra, hogy konkrét jelentéssel bíró képekre és elszeparálható formai egységekre nem osztható, jóllehet tipográfiailag nem teljesen homogén szövegfolyamokban, „olyan darabokban” öltötenek testet, „amelyeknek az élet lényegi közvetítőinek kell lenniük” (Uo. 227). Elvégre, mint egyik legkorábbi színházi tárgyú írásában, *A diszlet fejlődésében* (1924) Artaud kifejti: „újra kell tanulni a misztikus létezés, legalábbis egy bizonyos módon, alkalmazkodva a szöveghez, megfedkezve magunkról, *feledve a színházat, várni és rögzíteni a képeket*, amik meztelen, természetes és kifejező énünkől születnek, és amely képeken végig kell menni” (Uo. 228 – kiemelés tőlem).

Ilyen szövegfolyam volt a Kegyetlenség Színházának első előadásaként beharangozott *Mexikó meghódítását* vázoló szinopszis (1934), amely az akkoriban aligha megkérdőjelezett kolonializmust, illetve Európa és a katolikus vallás fensőbb rendű voltát kezdte ki, vagy épp *A vérsugar*, amely a tér, az idő, a jellem és a cselekmény drámaelméleti kategóriáit. Az abszolútum akarásaként felfogott, a vérfertőzés tabuját is ledöntő szerelmet feszegető, 1925-ös dramatikusszöveg ugyan dialógusokat és instrukciókat tartalmaz, mégsem sokkal tagoltabb, mint például *A mézárós lázadása*. Sőt filmszerű képek sorában váltakoztatja a figurák alakját és méretét, a történések tempóját – az összevissza cikázástól a „hányingert keltő lassúságig” (Artaud 1993, 60) – és a távlatokat, két összeütköző csillagtól három skorpióig, és apokaliptikus vízióban tárja föl a létezésen ejtett (a darab címében implikált) hatalmas sebet, amelyet az isteni genitália okoz. Elvégre a szexualitással telített leírások és megnyilatkozások egybeolvása megerősíti azt az értelmezést, hogy a lét inszeminátora valójában erőszakot tesz az emberi létezésen, és deflorálja a világot (Vö. Kékesi Kun 2000, 126–132). A vágás, a montázs átalakító erejétől „tolongó, toporzékoló, nekilödő, durva képek”, amelyek „a szellem legsőbb rétegeiben nyüzsgönek” (Artaud 1999, 83) éppoly konkrétak, egyben éppoly különleges dimenziókat feltárók igyekeznek lenni, mint – Dulac alkotása mellett a szürrealista mozi másik remekében – Luis Buñuel *Az andalúziai kutya* (1928) című filmjében a szemgolyó átmetésése. Ez pedig az általában drámaként citált szöveget ugyanabba a térbe vonja, ahol – csak egy-egy példát kiemelve – *A kagyló és a lelkész*, illetve a *Mexikó meghódítása* helyezkedik el. Továbbá a betegség kitörését érzéki szemléletességgel taglaló, elméleti szöveggént hivatkozott *Színház és pestis* (1934), valamint az elbeszélés-ként olvasott *Héloise és Abélard* (1925). Ami jól mutatja, hogy Artaud ugyan korai munkásságában a művészet különállónak tartott területein mozgott, s ez alapján az írásait külön csoportokba szokás rendezni, a határokat azonban éppúgy áthágta, mint végképp kategorizálhatatlan, immár minden megszgyén átburjánzó, nemcsak szóképeket kumuláló, hanem szavakat (betűsorokat) és képeket (rajzokat) egymásba futtató kései szövegeiben.

Az 1926–30 között a színházteremtés felé forduló, de a lapos, ismerős hasonmásoktól irtózó Artaud nem kísérletezett a mozgókép olyan szin-padi alkalmazásával, mint (az általa is ismert) Pis-

cator vagy Mejerhold rendezései, ellenben aktívan kezdte használni azokat a filmes eljárásokat, amelyek a világot alternatív realitással képesek változtatni. S noha írásai hemzsegnek a kora színházát ostromozó kijelentésektől, azt is megmutatják, mennyire ismerte, s milyen sokat merített belőle: nem értelmezhető tehát teljesen külön utakon járó zseniként, hiszen sok szállal kötődik szűkebben a 20. század első felének, tágabban a modernitásnak a kultúrájához. Ezen belül azokhoz a törekvésekhez, ahol a rendezés nem merült ki (mint szerinte Jacques Copeau-nál) „a szöveg felöltöztetésében” (Uo. 288), illetve a színház nem „különös, naturalista gépezetként” működött, „amelyet azért hoztak létre, hogy elhallgattassa mindazt, ami képzeletbeli, mert nem létezik” (Artaud 2004, 1517). E felfogás a Franciaországban vezető szerephe került „négyek kartelljének” alkotói (Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëff és Gaston Baty) közül leginkább a Baty-éhoz állt közel, aki tagadta, hogy a rendező feladata a drámaíró (alkotásának) szolgálata volna, és a *théâtre intégral* eszményéből következően a szöveg nem is jelentett többet előadásai egyik összetevőjénél. Artaud persze – *A vérsugár* Kuplerosnójéhez hasonlóan, aki „beleharap az Isten csuklójába” (1993, 61) – hallatlan vehemenciával támadta a „teologikus”, a szerző-teremtő „gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmát” reprezentáló színpad egész szerkezetét, amelyet érintetlenül hagyott minden korábbi színházi forradalom (Derrida 1994, 5). A reprezentáció totalitása, a valóság önmagára záródó szimulációja ellenében (például Craighez és Mejerholdhoz hasonlóan) olyan színházat favorizált, amely nem pusztán illusztrál egy diskurzust, azaz „nem díszíti a szöveget, a verbális szöveget, a logoszt” (Uo. 6). Nem reprezentál egy önmagán kívüli (máshol és időben előtte lévő) jelenlétet, hanem „olyan tapasztalatot” kínál, „amely létrehozza saját terét”, és ezt „semmilyen beszéd nem tud[ja] összesűriteni vagy megérteni” (Uo. 7).

Artaud persze – túllendülve kora más, szintén az imitáció destrukcióját célzó törekvésein – ennél tovább is lépett, a teljes preszencia ideája felé, írásaiban mégis kimutatható egy jól körülhatárolhatóan avantgárd színházfelfogás, amelyet a fokozott értékvesztés tudata táplált. A művészet és erkölcs semmivé málló értékeinek (Vö. Artaud 1985, 50), a minden eresztékében recsegő-ropogó, omlani készülő életnek (Uo. 65) az érzete – a rájuk tett utalások Artaud számos írásának első paragrafusát for-

málják – hívta elő annak vágyát, hogy „összhangot terem[sen] a színház fogalma és korunk legégetőbb sorskérdései között” (Uo. 53). Hasonlóan Brechthez, aki ez idő tájt szintén a korról „adekvát” dramatikusan és színházi formában mibenlétét firtatta, Artaud sem vélte összeegyeztethetőnek az első világháborút követő évtized (elsősorban szellemi) viszonyait a jó fél évszázados múltra visszatekintő realista-naturalista tendenciákat, és mind az esz-közhasználat, mind a tapasztalatlanság tekintetében „lentebb” kívánt náluk menni, latra vetve „mélyebb életünk egy szeletét” (Uo. 49). A darabok előadása helyett proponált cél – „hogyan kivetítsük az anyagi valóságba mindazt, ami a szellem eldugott, sötét zugaiban rejtőzik” (Uo. 51) – a színház irodalomtalanításának ekkor már közkeletű elgondolásából fakadt: felszabadítani az előadást a „drámaíróknak is nevezett kígyóember-féleségek” uralma alól (Uo. 103). Mindez persze nem a dramatikusan szöveg száműzését jelentette, csupán „a szó kizárólagos diktatúrájának” megdöntését (Uo. 98–99), ahogy a klasszikusokkal szembeni – az *Elég a remekművekből!* (1933) követeléséhez vezető – elégedetlenség sem a velük való teljes leszámolást, hanem mai hatékonyságuk kérdőre vonását. A remekművek fő problémája a rögzültség, „mégpedig olyan formákban, amelyek nem felelnek meg a mai idők igényeinek” (Uo. 134), azaz „a dikció, a gesztusok, a színpadi ritmus” beléjük írt „közvetlenül emberi és cselekvő értékének” (Uo. 167 – kiemelés tőlem) szavakká szilárdulása. Ezért „Shakespeare és mi közénk egyfajta testi hidat kell beiktatni” (Artaud 1999, 228): a klasszikus szövegeknek (annak vélt értelmének, értelmezhetőségének) vezérlő szerepét csökkenteni, s inkább a fizikális megértést serkenteni, amelyet Artaud szerint nem lehet jelentéssé párolni, ezért a mozgásban nem „valamiféle láthatatlan vagy titkos nyelv látható rendszere keresendő” (1985, 51). A klasszikusokat a cselekvés értékével bíró színházhoz igazító előadás „pszichológiai alapja pedig az, hogy egy látott és elménkben képszerűen rekonstruált gesztus egyenértékű a megtett gesztussal” (1999, 306). „Az életünket játsszuk el a színpadon” (1985, 49) maximája tehát korántsem az „érzéki csalódásra”, nem a tettekre/mímelésre vonatkoztatja az eljátszást, a fennálló színházzal való szakítás pedig első lépésben „a hamis díszlet és jelmez”, vagyis az utánzó, szemfényvesztő környezet és „az üres ágálás” (Uo. 48), vagyis a játék mesterkéltisége és mesterségessége elutasítása révén történik. A scenográfia valósá-

tételének sürgetése (Uo. 60) abból az – Appiág visszavezethető – felismerésből származik, hogy „a színpad olyan konkrét fizikai tér, amely megköveteli, hogy betöltsék, és a maga konkrét nyelvén szólaltassák meg” (Uo. 96). A korszak más kimagasló színházi alkotóihoz hasonlóan Artaud is kialakította „a tér újfajta felfogását”, amely – feltételezhetően az 1920–30-as évek fordulóján Berlinben, a kortárs német és orosz törekvésekkel együtt megismert – Gropius totális színházára hajazva nem szeparálja el a nézőket és a játszókat, s „minden lehetséges szinten, mélységben és magasságban egyaránt hiánytalanul” betölti a teret (Uo. 184). Azt korrigálandó, hogy Nyugaton „háttérbe szorul mindaz, ami igazán színházi, vagyis mindaz, ami nem a szóbeliségnek [...] engedelmessé válik” (Uo. 95), a pantomimtól a bábukig éppúgy felhasználja a legkülönbözőbb eszközöket, mint a Moholy-Nagy László által a történelmi színházzal szembevetett totális színház. Egy „tisztán szcenikai kifejezőmód fejlesztési lehetőségein alapuló színház fogalma” (Artaud 1999, 234) csakúgy, mint Craiget, Artaud-t is a rendezés kiemelésére ösztökölte, amely „sokkal inkább kimeríti a színház fogalmát, mint az írott és elmondott színdarab” (1985, 99). Sőt a *mise en scène*-t azonosította a színház önálló nyelvével (Uo. 127), és alkalmazását a szerző és rendező dualitását feloldó „egyetlen Alkotó” (Uo. 152) hatáskörébe utalta. A Platónnal kezdődő európai metafizika tradíciójához Derrida szerint csatlakozó Artaud – aki még a nagyra becsült Jean-Louis Barrault-val is azért utasította el 1935-ben a kooperációt, mert nem akarta, hogy egy előadásban „akárcsak egyetlen szemvillanás is legyen”, amely nem az övé (2004, 651) – tehát nem a drámát a színpadra fordító/adaptáló mesteremberként fogta fel a rendezőt, hanem „afféle demiurgoszként” (1985, 174). Mindez persze reakció volt arra a frusztrációra, amelyet legelső, a drámaíró Roger Vitrac-kal és az irodalmi lapszerkesztő Robert Aronnal közösen jegyzett színházi vállalkozása okozott.

Az 1926–1930 között létezőként kezelt, de bemutatókat csak 1927–1929 között tartó Alfred Jarry Színház működés- és előadásmódját tekintve az intézményesült polgári illúziószínház ellentéte kívánt lenni, s minden akciója a dramatikus szöveg tiszteletének, a produkció egységének és a valóság szimulálásának tagadását célozta. A színház 1926-os kiáltványában Artaud a rendőri razzia metaforájával írta le az eszményi előadást, amely – Brechtnek az utcai jelenetről adott, a szemléltetést kiemelő

elemzésétől homlokegyenest eltérően – magával az eseménnyel, annak megrázó látványával akarja konfrontálni nézőjét, egy „hús-vér valóság” meg tapasztalását kínálva számára (Uo. 47). Noha a vállalkozás még korántsem olyan elvek mentén szerveződött, mint amelyek később a Kegyetlenség Színházat meghatározták, annak ideája már megjelent azon követelés kéréseivel, hogy „valóságot hozjunk létre, és egy sosem látott világ törjön be a színpadra. A színháznak az a dolga, hogy ezt a tisztavirág-életű, de igaz, ezt a már-már valódi világot elhozza nekünk. Vagy ez lesz belőle, vagy ha nem, hát megleszünk színház nélkül is.” (Uo. 48) A megvalósítás azonban messze elmaradt ettől – ahogy Artaud egyik konkrét terve sem közelítette meg az írsaiban és a különböző beszámolók tanúsága szerint a személyiségében rejlő kivételes (vonz)erőt –, és szűk körű botrányok sorozatává változtatta az Alfred Jarry Színház produkcióit. Amely nem úgy tevékenykedett, mint a kereskedelmi színházak, de még csak úgy sem, mint a Théâtre Libre: három év leforgása alatt mindössze négy bemutatót, illetve azokból még négy előadást tartott alkalomszerűen. Társulat nélkül, minden bemutatóhoz más színészeket felkérve és termeket bérelve, szűkös anyagi lehetőségek közepette volt kénytelen működni, s be kellett érnie a részpróbák minimális számával, illetve egy jelmezösszpróbával, bár az utolsó bemutató esetében már arra sem nyílt lehetőség. A (jelen esetben kényszerű) spontaneitás a dadaisták akcióit idézte, s noha az improvizálás a hagyományos dramaturgiát szétfejtő erőként jelentkezett, önmagában nem volt cél, hiszen a rendezőként ténykedő Artaud inkább a hatások pontos kikalkulálását tartotta (volna) szem előtt. Egyik színészének visszaemlékezése szerint Artaud „nagyon gondosan igyekezett fixálni” mindazt, amit „a tudatalattija sügött neki”, és „a belső utazása feltárt előtte” (Idézi: Innes 1993, 64), nem bízván a véletlenre a helyénvalónak vélt kifejezésformák megtalálását. A tudatalatti fölértékelése a szürrealizmus erőteljes befolyását tette láthatóvá az Alfred Jarry Színház előadásaiban – Artaud ekkor még csupán a mozgalom képviselőitől távolodott el –, amelyeket az álom és a hallucináció nyomán igyekeztek megszervezni, elvégre nemcsak a néző „gondolkodása, hanem az érzékei és a teste is a tét” (Uo. 49). A nyugati kultúrában fetiszált tudatossággal a lélek mélyrétegét, a logikával pedig az irracionalitást állították szembe, amelyet Artaud szisztematikusan kiaknázandónak vélt, ráadásul

Freudtól eltérően az álmodást túlviszte a személyesség határára: nem individualisnak, és nem megfejtésre várónak fogta fel. (Amint rodezi elzárása idején orvosának írja, nem ismerte ugyan a pszichoanalízis pápáinak írásait, ám ezt kompenzálta a középkori zsidó misztikusok írásaiból megismert Kabbala. Vö. Hayman 1977, 80.) A tudatalattitól való eltávolodás csak az 1920-as évek legvégére történt meg, hogy a fizikai valóság immár ne mutathasson túl önmagán egy másik dimenzió felé – és a szimbolikusságtól irtózó Artaud által leggyakrabban használt jelző ezt követően a *concret* legyen –, hanem saját mélységeit tárja fel végletes erővel.

Jóllehet az Alfred Jarry Színház több bemutatót is hirdetett az 1926–1927-es évadra – egytől egyig dramatikus szövegek színrevitelét, köztük Jarry két darabját, Artaud *A vérsugár* és Cyril Tournour *A bosszúálló tragédiája* című Jakab-kori művét –, csupán egyetlen előadás valósult meg 1927 júniusában, amelyet a következő napon megismételtek. A három egyfelvonásos ugyan egy kiáltvány jellegű, csak tervezett, de meg nem írt darab helyett került színre, mégis megerősítette a színházalapítók óhaját, hogy „elpusztuljon az összes irodalmi és művészeti felfogás, lélektani konvenció és mozgáskultúra” (Artaud 1985, 53). Artaud *A kozmás has, avagy a bolond anya* című zenés bohózata, amelynek szcenáriuma nem maradt fenn, látomászerű képek sorozatát kínálta a pantomim elemeinek aktív alkalmazásával, s a minimális számú verbális megnyilatkozás olyan heves hangsúlyozásával, hogy a mondatok nem csupán értelmetlenné, de már-már érthetatlenné is váltak. A kontextusukból kiragadottnak tűnt mondatok és szókapcsolatok az intenzív mozgás olyan katalizátoraiként funkcionáltak, mint az Artaud-féle hangosfilm-forgatókönyvekben a beszéd elemei, bár az előadás nem a színház és a film egymásra vonatkoztatásával kísérletezett, inkább ezek „ellentétét gúnyolta ki” (Uo.), főként a hollywoodi filmek fantáziavilágát megtestesítő nőalak bizarr viselkedésén keresztül. Az erotikát és a humort is kiaknázó rendezés az átvitt értelem akarását tette neveltség tárgyává, amennyiben halmozta a konvencionális szimbolikus formákat, ám a történekek értelmezését ellehetetlenítette a kombinációjuk által. A mindent átható iróniát végül egy vontatott temetési menet tetőzte be – miután a Királynő durván átlépett férje tetemén a felszarvazott férjekre tett csipős megjegyzéssel –, amelyet pislákoló gyertyák fényénél, atavisztikus zenére lejtett tánc kísért. Nagyobb sikert aratott

azonban Vitrac-tól *A szerelem rejtelmek*, amely a színpadi akciók lépten-nyomon megdöbbenő jellegét a történekek helyszíneinek szimultán megjelenítésével, továbbá ismert politikusoknak (például Mussolini vagy Lloyd George), sőt a darab írójának szereplőként való megidézésével is fokozta. A két évvel későbbi reflexió szerint „a színház történetében ekkor játszottak el első ízben valóságos álmodást a színpadon” (Uo.), amely kijelentésben nem is annyira az álom, mint inkább annak jelzője hívja fel magára a figyelmet, főként annak ismeretében, hogy a színpadra valós tárgyakat állítottak, de szokatlan elrendezésben. Az eljárás jól mutatta a rendezés azon célját, hogy ne absztrahálva, deformálva vagy torzítva – tehát a Bauhaus jellegű előadásmódtól távol kerülve – jelenítse meg a dolgokat és a figurákat, de ne is egy az egyben, hanem a szelektív fölerősítés által. Némely kézzelfogható elemet változatlanul hagyva, másokat felnagyítva (szinte rájuk zoomolva) olyan hatást érjen el, amely hallucinációszerű, miközben (kisebb-nagyobb formában ugyan, de) minden részlet valóságos. (Strindberg *Kisértészonátájához*, amely végül nem került bemutatásra, Artaud szabadon álló, háromdimenziós házak sorát kissé megtört perspektívában láttató díszletet képzelt el, nem naturalista hűséggel, de reprezentatív karakterrel. Bizonyos elemek, például egy virágcserep vagy szökőkút eltűlése és e fókuszpontok megvilágítása által azonban a valószerűtlenség érzetét kívánta felkelteni, s olyan szürrealizmust teremteni, amely nem az anyagi világtól elszakadt víziókkal szolgál, hanem új mintába rendezi a „valóság” összetevőit. Vö. Innes 1993, 73–74. A színház negyedik bemutatóját, a *Viktor* első felvonását megörökítő fényképen is posztamens méretű torta látszik a tonettszékekkel körbevett ebédlőasztalon, rajta kilenc szál templomi gyertyával.) A realiztikust és a teátralist utköztető előadás persze az előbbi halálával ért véget, amikor az egyik „nézőt” lövés érte a színpadról. A Vitrac darabját záró pajkos gyermekieség (a valójában Robert Aront takaró) Max Robur *Golya papa* című darabjában, Guillaume Apollinaire *Teiresziász emlői* című drámájának sajátos átíratában kulminált, amely „előre megfontolt szándékkal egyedül a provokáció célját szolgálta” (Uo.).

Provokálni próbált a második, 1928 januárjában tartott előadás is, amelynek nyitányaként levetítették Vsevolod Pudovkin Gorkij regényéből készült, *Az anya* (1926) című, Franciaországban betiltott filmjét, „elsősorban a benne foglalt gondola-

tok miatt, [...] végül pedig azért, hogy tiltakozzék a cenzúra ellen” (Uo. 54). A polgári berendezkedés elleni protestálás – tehát nem a marxizmus propagálása – a katolikus szellemiségtől áthatott drámákat író, épp Washingtonban nagykövetként fungáló Paul Claudel *Délforduló* című drámája utolsó felvonásának színrevitelében folytatódott. Ez a bemutatónak a szerző általi elutasítását semmibe véve azt a „törvényt” érvényesítette, hogy „a kinyomtatott mű mindenkié” (Uo.). A barokkos tirádáit kiforgató, a lelki küzdelmet álságos nonszenszként leleplező előadás a paródia modalitásával támadta a Claudelt pártfogoló társadalmat. A szándékot nem is sejtő, és az előadás megzavarására érkező szürrealisták emiatt elálltak a rendbontástól, miután Artaud egy spontán beszólásban „aljas árulónak” bélyegezte a szerzőt. A gesztusszínházi jelleget – esztétikai értékek teremtése helyett valaminek a demonstrálását – még inkább kidomborította az *Álomjáték* 1928 júniusi bemutatója, amelyet egy héttel később megismételtek, s amelyben Artaud a Teológia szerepét játszotta. A rendezés meglepő módon jelenítette meg az álmod, amennyiben a sejtetésről, a homályosságról, az atmoszférakusságról a kézzelfoghatóságra helyezte a hangsúlyt, s üres, fekete kulisszaszínpadon, a rávetülő képeknek helyet adó fehér vászon előtt játszatta a történéseket, jóformán csak két, a mennybemenetelhez használt, az elvontságot a szó szerintiséggel konfrontáló létra társaságában. A színrevitel kopársága, az arccokat borító fehér festék és a színészi eszközök visszafogása persze még nem adott volna okot a botrányra, ám az ezúttal is feltűnt szürrealisták bekiabálásait hallva Artaud kénytelen volt az előadást félbeszakítva kinyilatkoztatni: „Strindberg ugyanolyan lázadó, mint Jarry, Lautréamont, Breton vagy jómagam. Ezt a darabot azért mutatjuk be, mert okádás Strindberg hazája, minden haza, minden társadalom ellen!” (Uo. 256–257) Noha e megjegyzéssel Artaud a szürrealisták oldalára állt, és a nézőtérben ülő párizsi svéd kolónia mintegy másfélszáz tagja azonnal kivonult, jó hétezer frank deficitet hagyva hátra, Breton mégis megtiltotta a második előadást. Mivel Artaud és társai figyelmen kívül hagyták a tiltást, a szürrealisták újabb botrányt keltenek, amelynek immár a rendőrség vetett véget, sokakat (köztük Breton is) letartóztatva, persze még így is csak megmosolyogtatóan szolid – igaz, nem szándékolt – verziójával szolgálva a színház kiáltványában leírt rendőri akciónak. „Húsba vágó játék” (Uo. 49) helyett habzó, bár a blóddli nevetés-

re fakasztó ereje miatt – például a női főszereplőnek minden megszólalását szellentése kísérte – jórészt hatástalanná tett, a polgári értékekkel szembeni gyűlölet formálta a *Viktor, avagy a gyermekuralom* 1928 decemberi előadását, amelyet még kétszer játszottak. Vitrac darabja a „családot vette célba, annak is a következő fő jellemvonásait: a házasságtörést, a vérfertőzést, az anyagcserét mint fő beszédtemát, a feneketlen dühöt, a szürrealista költészetet, a hazafiságot, az örületet, a szégyent és a halált” (Uo. 54), a rendezés pedig mindezt megtoldotta az illúziószínház kukucskáló jellegével. A proscénium fölött ugyanis üres keretek lógtak, virtuális „negyedik falat” formázva, ezáltal pedig egy természetesnek vett, de valójában mesterséges konvenciót tudatosítva, és szinte szó szerint a *voyeur* pozíciójába kényszerítve a nézőket. A valós (nem festett) elemek persze túlságosan is valósnak hatottak, hiszen kiszakításra kerültek a kontextusukból, mint például a Brecht-féle *A nevelő* előadásában az egyes épületrészek, de attól eltérően itt a figyelem előtérbe toltak. Jóllehet az Alfred Jarry Színház utolsó bemutatója éppúgy megírt, befejezett dramaturgikus szövegen alapult, mint a többi, Artaud a textust önmagában „szegényesnek” tartotta, ezért szükségesnek vélte, hogy „felcícomáz[za] kiáltásokkal és grimaszokkal, amelyeknek természetesen van értelmük, csak nem a disznóknak” (2004, 282). A szöveg „értelmét” tehát Artaud elválaszthatatlannak tartotta az előadástól, amelynek száma nem tudott úgy megsokszorozódni, mint az 1930 elején közzétett, *Az Alfred Jarry Színház és osztályrésze: a közellenszenv* című röpiratot illusztráló kilenc fotómontázsban látható figurák, akik egy üres doboz belsejére emlékeztető háttér előtt, művészi székletet idéző keretben az egymással szembeni brutalitás különféle formáit láttatták. A néhol összemertnek tűnő, itt-ott fejüket, lábukat veszített vagy épp nyakukra tekert kötélre feszült alakok ironikus reflexióját kínálták a vállalkozásban résztvevők együttműködésének, a színházat életben tartani igyekvő, ténylegesen azonban inkább lezáró broszúra pedig ismét csak a korai avantgárd akciókhoz közelített, végképp enigmatikussá téve azon „lélektani megrendülés” mibenlétét, „amely a szív legtitikosabb mozgatórugóit mezteleníti le” (Uo. 52).

Az 1926-os kiáltványban deklarált cél tehát az Alfred Jarry Színház fennállásának pár éve alatt mindvégig magasroptú gondolat, megvalósításának módja pedig felderítetlen maradt, amely csak fo-

kozta Artaud kiábrándulását a színházból, bár új lehetőséget villantott fel előtte az 1931 júliusában, a párizsi gyarmati kiállításon látott Bali-szigeti táncosok előadása. Jóllehet Artaud már 1922-ben látott keletről érkezett táncosokat, konkrétan kambodzsaiakat a Marseille-i gyarmati kiállításon, azok akkor elenyésző hatást tettek rá, ezek viszont olyat, amely élete végéig megmaradt, és a „cselekvő természetfölötti” (Uo. 103) színházának képzetét táplálta. (1947-ben még levelet is akart írni a balinézeknek, amelyről a 246. jegyzetfüzetében fennmaradt szövegtöredékek tanúskodnak.) A reveláció annak volt köszönhető, hogy Artaud az előadásban felismerni vélte mindazt, amit az Alfred Jarry Színház – tehát nemcsak a produkciói – elérni kívánt, ráadásul az adekvát eszközökkel együtt. A *Bali-szigeti színházról* szóló írása, pontosabban annak első fele, a kiegészítő bekezdések egymásra torlódó halmaza nélkül, 1931 októberében meg is jelent, és a legkorábbi szöveg lett később összegyűjtött színházi írásai között, amely a Kegyetlenség Színházaként a köztudatba került gondolatokért inspirálta, s a *logoszra* és a reprezentációra hagyatkozással szembeni ellenállás stratégiájának feltárására irányult. A *gamelán* zenekar kísérte produkció, amelyben Bali sokféle táncformája közül (a lapokban megjelent fotók alapján) *legong* és (Artaud írásai alapján) *barong* is szerepelhetett, táncelőadás lévén redukálta a szóbeli megnyilatkozást, és kiemelte a mozgást, amely Artaud-t a „gesztusok metafizikáját” megvalósító (Uo. 114), ezáltal a szó hatalmát és a ráépülő világrend egészét megroppantó színház elgondolására motíválta. Amint azonban Grotowski rávilágított, Artaud „rendkívül szuggesztív és fantáziadús leírása valójában egyetlen nagy félreértés” volt, mert a fizikán túli erőket idéző gesztusoknak látta „az előadás ama tényezőit, amelyek egészen más, sokkal egyszerűbb, [...] elemi szinten működtek. Ami Artaud számára »titokzatos« és »kozmi­kus« volt, a Bali színházban egyszerűen konkrét jelentéssel rendelkezett, konkrét színházi kifejezés volt.” (Grotowski 1999, 42) Azaz egy bizonyos dolog kifejezése, amelyet Bali lakosai tudtak, hiszen táncaik „nyelvet” a jeleknek a táncosok és nézőik által is ismert „ábécéje” alkotta. (Artaud többször használja a *signe* szót, de nem annak tudományát anticipálva, sokkal inkább a hieroglifák, ideo- és piktogrammák szinonimájaként értett jelek metafizikát proponálva.) Bármennyire gyűlölte Artaud az európai színházat/kultúrát, európai nézőként nem ismerte e „nyelvet”, és misztifikálta

a Bali-szigeti előadást, mert látomászerűnek, önkéntelennek vélte azokat a mozdulatokat, amelyek korántsem voltak azok. Artaud persze nem a keleti színház *connaissanceur*ként reagált az előadásra, hanem fogékony laikusként, s nem arról írt, amit látott, hanem amit (keleti színházként) látni akart (nemcsak keleten). Azaz nem értelmezni kívánt egy ősi színházat, hanem újat teremteni, amelyhez segítségül hívta mindazt, ami megvilágosodásszerűen hatott rá, elvégre a Bali-szigeti színház olyan volt számára, mint „látóknak az üveggyölyő”: „előhívott belőle egy egészen más, potenciális előadást, ami ott szunnyadt benne” (Uo.). Artaud pedig olyan színházat vélt látni, amely életet teremt, és nem utánoz, ezt pedig „fölösleges [...] valamilyen logikai, értekező nyelvre lefordítani” (1985, 112). E vélekedése miatt nem is adta szisztematikus leírását az előadásnak – úgyhogy az olvasó nem tudja meg, mit látott, csak azt, hogy mit látott bele –, csupán megkapó erejű jellegzetességeket emelt ki belőle. Például egy ujjat, amellyel egy szótáncos a homloka közepére bök, hogy abban felfedezze a „harmadik” (Uo. 121) vagy „küklöpsz-szemét”, mintegy „a szellem belső szemét” (Uo. 124), amelyet máshol „az indiai metafizikában a tobozmiriggyel” összefüggésbe hozott ponttal, sőt a Comédie Française-ben látott színész, Eduard De Max egyik mozdulatával kapcsolt össze (Artaud 1999, 262). Az „élő és mozgó hieroglifáknak” (Artaud 1985, 119), az „életre kelt báboknak” „az elszabadult tudatalatti önmozgásának ritmusát követő” (Uo. 112) táncát pedig olyan képekbe sűrítette, amelyek rendre túlmennek az emberi dimenzióján, s ennek oka az, hogy a fellépők eltáncolják a táncot, mint őseik évszázadok óta mindig, de úgy, mintha a tánc mozgatná a testüket. Az ebben rejlő misztikum érzete vezetett ahhoz a következtetéshez, hogy a Bali-szigeti színházban „a rendező diadalmaskodik: teremtőereje *elsöpri a szavakat*” (Uo. 111), mégsem ő az előadás eredője, mert az erők nem belőle fakadnak, de sámán módjára segít elszabadítani őket. Emiatt válhatott a kontextusából kiszakított, az egzotikus ingerkeltés céljával szervezett vendégszereplés, amelyet a kevés recenziens egyike sem emelt ki túlságosan, Artaud számára olyanná, amely „egyszeriben eredeti formájába helyezte vissza a színházat, megmutatta, mi az önálló és tiszta színjátszás” (Uo.).

A Kegyetlenség Színházának persze csak egyik forrását jelentette a távol-keleti színjátszás. A filozófiai és vallási hipotézisekkel telített, ellentmondásoktól sem mentes gondolkör éppúgy merített

a kortárs kultúrákritikából, mint (többek között) a teremtési mítoszokból, a gnosztikus tanításból, az animista hitből, az alkímiából, a mágiából. Alapját pedig annak a forradalomnak az elképzelése adta, amelyet Artaud nem a társadalmi, hanem az egyéni létezés szintjére vetített, mert az emberi problémák gyökerét a szociális berendezkedés visszasságainál mélyebben rejltőnek látta: noha az Alfred Jarry Színház folyvást a fennálló rendet támadta, valójában a nézők „teljes létét” kívánta megszólítani (Uo. 49). E metafizikai lázadás nagyrészt az életre „a reneszánsz által ráhagyott hamis ideák” (Artaud 1999, 218) ellen irányult volna, amelyek közül Artaud a „logocentrizmust, a racionalizmust és az individualizmust emel[te] ki” (Fischer-Lichte 2001, 592). A nyugati kultúra e három bénító tényezőjétől egyfajta „eredetmítosz” kialakítása révén, a beszéd és a csönd, az értelem és az örület, az egyén és a közösség dialektikája mögé hatolva próbált megszabadulni, s a színházat vissza akarta vezetni a pre-logikus, pre-racionális, pre-individualisztikus alapjaihoz. Artaud számára e fiktív eredetet a rítus és a mágia, azaz – ha az európai kultúrkörben maradunk – a görög poliszdemokráciában intézményesült színház előtti tevékenységek jelentették, elvégre „az igazi színház Aiszkhülosz előtt volt, / Aiszkhülosznál / már betagozódott, belehalt egy állítólag meszerű valóságba” (2004, 1519). A színházi és a kulturális reform igényét tehát szorosan összekapcsolta, főleg azon vélelem fényében, hogy a kultúra fogalmát Európában elszakították az élettől, és panteonná alacsonyították, amelynek eredménye: „a kultúra bálványimádása, mint ahogy a bálványimádó vallások is panteonba zárják isteneiket” (1985, 68). Artaud a kultúra európai felfogásában csupán a társadalom azon szűk szeletének világlátását, értékrendjét vélte felsejleni, amely épp azért, mert „van” kultúrája, fensőbb rendűnek tartja magát, és minél gyorsabban változik az élet, annál vehemensebben védi azt, amely persze így megdermed, holttá válik. Ezzel szegezte szembe azt a felfogást, amely a kultúrát tiltakozásnak tekinti az ellen, hogy „erőnek erejével elzárják a világtól”, s úgy tűntessék fel, mintha „az egyik oldalon állna [ő], a másikon pedig az élet” (Uo.). Artaud tehát úgy értelmezte a kultúrát, mint az antropológusok és szociológusok az 1950-es évek után: „az élet finom átáramlása[ként] az ember éber szervezetébe” (1999, 311), „az élet megértésének és gyakorlásának kifinomult eszközeként” (1985, 68). S mivel a nyugati művészetfelfogásban az erő és a szellem

szétválasztását látta, amely „a szellemet arra készíti, hogy önnön hevének szemlélője legyen” (Uo. 69), az igazi kultúrát, amely csupa hév és erő, összeegyeztethetetlennek vélte a művészettel. „A mi művészetfelfogásunk élettelen és szenttelen. Az igazi kultúráké mágiikus, szilajul önző, vagyis szenvedélyes.” (Uo.) „Organikus kultúrában”, amely „csak a térben tanulható meg”, mert „a négy égtáj felé néz” (1999, 221), nincs is szükség a művészet autonóm szférájára, hiszen az élet egészét átítja, s nem szorul írásbeliségre az, ami Európában elszigetelődik. Az itteni megkövült kultúrafelfogás kiszikasztja még a színházat is, mert egyetlen nyelvre korlátozza azt, ami „minden nyelvet felhasznál” (1985, 70–71), de ha a színházat újra azzá tesszük, ami az autentikus kultúrákban, akkor az lesz, aminek lennie kell: „vérbeli mágiikus művelet” (Uo. 52).

E nagyszabású vállalkozás első etapa lett volna a színház már említett irodalomtalanítása, amely legalább annyira az avantgárd törekvések ellenében, mint azokkal összhangban került elgondolásra, hiszen a színház jó három évtizeddel korábban, Georg Fuchs által meghirdetett „újraterálasztását” Artaud „szörnyűséges új kiáltásként” értelmezte (1999, 226), mondván „mi európaiak a csömörig jöllaktunk már a Gordon Craig-fele stilizációval” (Uo. 293). Ehelyett a színháznak az élethez, sőt az életbe való visszavezetését szorgalmazta, de nem a naturalizmus nyomán haladva, hanem misztikus-metafizikus értelemben: „aki színházat akar létrehozni, aki fel akarja támasztani a színházat, annak át kell törnie a nyelvet, hogy megérinthesse az életet” (1985, 71). Artaud különválasztotta a lét és az élet fogalmait, hiszen „a re-prezentáló ismétlés másik neve: a Lét. [...] a Lét az örök ismétlés kulcsszava, Isten és a Halál győzelme az Élet Felett” (Derrida 1994, 11–12). Ellenben az élet egyszeri és megismételhetetlen, a Nietzsche által fikcionált, a *principium individuationis* által generált mindenféle megosztottságot fölemészítő dionüszoszi erővel párhuzamba állítható fenomen, amellyel a színháznak „egyenlővé [kell] lenni. „Nem az egyéni élettel [...], amelyben a JELLEMEK diadalmaskodnak, hanem a felszabadított étellel, amely elsöpri az emberi egyediséget, és amelyben az ember csupán visszfény” (Artaud 1985, 176). Artaud szerint ez a megjelenítés kérdésén túla vezet, hiszen „amikor azt mondjuk: élet, nem a dolgok külső látszatára gondolunk, hanem arra a törekény és lebegő magra, amelyhez nem vezetnek el formák” (Uo. 71).

Sőt a kísérleti színházi törekvések lezárása sarkall, amely miatt Artaud – nem sokkal azután, hogy Abel Gance *Lucrezia Borgia* (1935) című filmjében Savonarolaként elemésztette a tűzhalál – épp annak anakronisztikusságára figyelmeztetett, hogy „még mindig a formákkal bibelődünk, ahelyett hogy olyanok volnánk, mint a lobogó máglyán keresztet vető vértanúk” (Uo. 72). A színházat a rendkívüli spirituális erőfeszítésként felfogott alkímiához hasonlítva pedig azon „Nagy Misztérium” mibenlétét firtatta, ahol az anyag és a szellem nem különül el, sőt „tömör testet ölt a gondolat” (Uo. 109). Olyan vegyítészt színház után kutatott tehát, amely nemcsak sírásra vagy nevetésre fakaszt, elgondolkodtat vagy felháborít, hanem embert és kultúrát egyaránt átalakít, ezért metafizikus, hiszen túlvezet a szó, a pszichológia, a hétköznapi élet (egyben a fizika szűkös lehetőségeinek) határán. Elvégre, ahogy az alkímia a kémia, úgy a színház is „egy veszélys és tipikus valóság” Hasonmása (Uo. 106).

Artaud 1938-ban, 400 példányban megjelent – egy előszót, tíz esszét, hét levelet és két jegyzetet, tehát nem logikusan összefüggő gondolatmenetet, hanem különböző időben és célból keletkezett írásokat tartalmazó – kötete címének is *A színház és Hasonmását* választotta, amely a fentiek értelmében úgy írható körül, hogy a színház és az élet. Ez azonban nem kettősségre, vagyis a színház és egy Hasonmás (*Double*) jelenség dichotómiájára utal, hanem fel nem oldható összetartozásra. A „ha a színház Hasonmása az életnek, akkor az élet is Hasonmása az igazi színháznak” kiizmusa (Uo. 257) nem Oscar Wilde *bonmot*-ját idézi arról, hogy a természetnek kell utánoznia a művészetet, nem fordítva, hiszen a színház nem azon a (mindennapi) életen kívül helyezkedik el, amelynek „lassacskán renyhe, hiábavaló és édeskés másolatává alacsonyodott” (Uo. 106). Sőt még csak nem is a duplikátuma, precízen tükrözött változata, hanem benne foglaltatik az életben: annak archetipikusabb, lényegibb, fenyegetőbb vonatkozási alapja. „Az a valóság, amelynek a színház a Hasonmása nem emberi, hanem embertelen, és az a maga erkölcsével és jellemével bizony édeskeveset számít benne.” (Uo.) A színházi aktivitásnak tehát az élet a Hasonmása, az életnek pedig a pestis és a kegyetlenség, amelyek azért lehetnek az alkímia mellett a színház transzfigurációi, mert egyesítik a fizikálist és a spirituálist. Sőt megelőlegezik, hogy a metafizikát „a bőrünkön át tápláljuk vissza a szellemünkbe” (Uo. 158). A pestist persze nem a középkori Európában ötvenmillió

áldozatot szedő Fekete Halállal azonosította Artaud, hanem „szellemi természetű kórnak” tartotta (Uo. 80), amely sajátos tudatállapotba képes juttatni az embert, ezért „azt [akarta] elérni, hogy akár csak a pestis, a színpadi játék is önkívület legyen, és ugyanúgy terjedjen, mint a járvány” (Uo. 85). Önkívületbe azonban a nézőnek kell esnie – nem a színpadi alakot kell transzban lévő testté formálni, mint Craig gondolta –, hiszen a színház a nézőért létezik, nem az „önmagáért való művészet” renyhe és hatástalan fogalmát érvényesíti (Uo. 136). A színház válságba sodor, sőt egyszerre halált és újjászületést idéz elő: elpusztul benne az érzelmei és társadalmi kötöttségei által megnyomorított ember, s megeremtődik a nyugati kultúra bénító tényezőitől megszabadított „totális ember” (Uo. 183), aki „kiáltásaival képes visszatérni a vihar ösvényeire”, még ha Európának már „csupán költészet” is (1999, 220). „Akár csak a pestis, a színház is a rossz eljövetele, azoknak a sötét erőknél a diadala, amelyeket egy még náluk is mélyebben rejlő erő addig hevít, amíg ki nem égnek.” (1985, 89) A színház tehát a megtisztítás rítusát végrehajtva, az embert fogva tartó démonokat kipurgálva válik mágiává, s inkább az ördögűzés, mintsem a gyilkolás/mészárlás értelmében kegyetlen.

A kegyetlenség kifejezést Artaud 1932 legelején kezdte használni az általa propagált színház elnevezésére, s ez, illetve a következő év során két olyan kiáltványt írt a *Théâtre de la Cruauté* beharangozása céljából, amelyek nem csupán elveket hangoztattak, mint az avantgárd manifesztumok zöme, hanem programot is kínáltak. Ugyanakkor nemcsak a színházcsinálás egy bizonyos módját vázolták, hanem egy egzisztenciális alapállást is láthatóvá tettek, hasonlóan a sokat bírált elnevezést feszegető leveleihez, amelyek úgy körvonalazták a kegyetlenség fogalmát, hogy ne lehessen társítani sem a vérrel, sem a szadizmussal. Kiemelték belőle azt a „felsőbbrendű *determinizmus*[t], amelynek alá van vetve maga a hóhér is, és szükség esetén készen kell állnia rá, hogy maga is elszenvedje” (Uo. 162). Elvégre „az élet metafizikai szemszögből nézve feltételezi a Rosszat is”, amely „tudatosságához és Gyötremhez, tudatos gyötremhez vezet” (Uo. 173–174). A kegyetlenség tehát az élet sötét, rossz, fájdalmas energiáinak szabad áramlása, a teremtő élet determinizmusa, amely egyfajta negatív potenciált is involvál. A már említett Nietzsche-féle dionüszoszi erő olyan (egyrészt romboló hatású, másrészt kreatív) tombolása, amelyet nem tart kordában az apollóni erő.

Márpedig a nyugati kultúra apollóni és „nagyon beteg” (1999, 218), mert elfojtja a dionüszoszt, s így aláassa az ember szellemi egészségét. A színház ezt próbálja korrigálni azáltal, hogy a dionüszoszt juttatja érvényre, és átvezeti a nézőn az élet sötét erőt, majd megtisztítja tőlük. Mindez „katartikus” hatással bír, de (Arisztotelészen túllépve) nem megnyugvást vagy lelki egyensúlyt ad, hanem a teljes létezés lehetőségét. Artaud szerint kizárólag a színház teheti lehetővé a metafizikus létezést az ember számára: azt, „hogy a színház a szó szoros értelmében életfunkcióvá váljon; olyan meghatározott helyű és olyan pontos folyamattá, mint a vér keringése az erekben vagy pedig az álmokképek látszólag kaotikus kibontakozása az agyban” (1985, 150). Persze a félreértések tisztázása ellenére Artaud írásai/munkái lebegtették a kegyetlenséget, beleértve többek között annak Marquis de Sade-féle vízióját, a természet darwinizmusát, a társadalom által az emberbe sulykolt szerepek karanténjából való kitérés vágyát, sőt az európai kultúra erőszakosságát, fensőbbrendűségi komplexusát is (Vö. Innes, 1993, 60). Azt azonban nyilvánvalóvá tették, hogy a Kegyetlenség Színházának „jótékony” hatása nem a testi-lelki sebek begyógyításában áll, hiszen az említett teljeséget nem az egészség állapotában bontakoztatja ki. Nem Lourdes színházi megfelelőjét kínálja, s nem az ember leápolására, hanem a (megalkuvás nélküli) átalakítására törekszik.

Noha Artaud kiáltványai részletezték e folyamat eszközeit, sőt még a tervezést – többek között Jeruzsálem bevételének, a *Zohar* egyik részletének, de Sade egyik elbeszélésének és Büchner *Woyzeck*-jének színreviteléből álló – műsorról is beszámoltak (Artaud 1985, 159–160), nem adták meg pontosan a Kegyetlenség Színházában iniciált átalakulás elérési útvonatát. Egyrészt azért, mert nem a színházi praxist taglaló kompendium részét alkották, másrészt azért, mert Artaud még az eljárások számba vételekor is a hatás megvilágítására helyezte a hangsúlyt. Így – mint levelei gyakori címzettjének, a *La Nouvelle Revue Française* szerkesztőjeként fungáló Jean Paulhannak írta – a színház eszközeinek és lehetőségeinek analizésében a Bali-szigeti táncosokról adott összefoglalóján túl nem is volt képes menni (Vö. Artaud 2002, 94). Mindez persze a Kegyetlenség Színházának céljából is következik, amely megegyezik a modelljeül szolgáló, Artaud oppozíciója szerint a lélektani orientációjú nyugati színházzal szemben metafizikai indítatású keleti színház céljával: „olyan nyelvet” teremteni, „amely

a szavak előtt jár” (1985, 118), azaz nem verbális dominanciájú, és térbeli sűrűséget teremt. Erre azért van szükség, mert – mint a Jacques Rivière-rel folytatott levelezésében kifejtette – minden szó magába zár egy jelentést, így csak arra szolgál, hogy megbénítsa a gondolkodást. Artaud persze, aki tudni sem akart a jelölő és a jelölt önkényes kapcsolatról, és osztotta „a jel kratüloszi tudatosságának” (Paul de Man), a szavak esszenciális tartalmának platonikus elképzelését, nem kívánta száműzni a nyelvet a színházból, csupán azt hangsúlyozta, hogy ne pszichológiai és emberi, hanem rituális és misztikus módon használja az előadás: a nyelv igézetként, az elhangzottak varázsiggékként funkcionálnak. Tehát nem néma színpadot képzelt el, hanem olyat, „amelynek kiáltása még nem csendesült le a szóban”, sőt amely annak a pillanatnak a határához vezet vissza, amikor „az artikuláció már nem kiáltás, de még nem diskurzus” (Derrida 1994, 8). Vagy Artaud-nak a fenti nyelvfelfogást, egyben a respiráció misztikus megalapozottságáról vallott nézetét is érvényre juttató szavaival: amikor „az ember által kimondott ősi idioma még egybeolvadt a lélegzés természetes képességével” (1999, 288).

Artaud a színházi kommunikációt elsősorban a hangok és a mozgás intenzitása által vélte megvalósítandónak olyan „hangárban vagy csűrben”, „amelynek teljes területén folyik a cselekmény”: a közönség a földszinten, közepén foglal helyet „forgó székeken”, s az előadás körülötte bontakozik ki „minden szinten, minden dimenzióban” (1985, 155). A Kegyetlenség Színházának első kiáltványa a megnevezés kínját is sejteti, amikor sorra veszi az összetevőket: a „hatalmas bábok és maszkok, elképesztő méretű tárgyak” (Uo. 156), az „ezeréves rituális rendeltetésű jelmezek” (Uo. 154), az „újfajta hullámokban, rétegekben, ropogó tűznyilakban” szétterülő világítás” (Uo.), a „szellemidéző gesztusok” (Uo. 153) stb. kavalkádját. Mindazt, amelynek nem kisebb a célja, mint „mindörökre belénk vés[ni] egy kiirthatatlan és állandó, görcsös konfliktus tudatát, amelyben az élet percenként erőszakosan megszakad, s amelyben az egész teremtés toporzékol, amiért befejezett lények vagyunk” (Uo. 150). A végességet a nézők tudatába égető előadásban a színész, aki korántsem egyértelmű „gesztusaival metaforák közt halad útján, melyeket szüntelenül maga alkot meg hangjával, mozdulataival és mozgásával” (Artaud 1999, 295), nem játszik másvalakit: nem azonosul emocionálisan holmi szereppel. Ellenben a fizikális identifikáció aktusába

bocsátkozó, érzelmi erőket sugárzó teste egy kísér-tetszerű lény Hasonmásává válik, és – ahelyett, hogy a néző adna értelmet a színész által mondott vagy megtett dolgoknak – intenzív jelenléte „teljes élményt” ad a nézőnek. Mivel ez semmiképp sem lehet reprezentáló aktivitás, a prezenciát próbálja megragadni, amely csak „itt és most” történhet, nincs előzménye és következménye, hacsak nem a nézőket ért hatás által indukált változásban. „A játék témája a színpadban gyökerezik. Olyan természetű, olyannyira tárgyiasultan anyagi, hogy a legnagyobb erőfeszítéssel sem képzelhető el a színpad sűrű, zárt és korlátoktól határolt világának határain kívül.” (Uo. 119) A Kegyetlenség Színházának ebből következő paradoxonja persze éppen az, hogy a prezencia bármilyen módon történő beiktatása, prezentálása által a reprezentáció szükségképpen önmagába záródik. Elvégre Artaud „jobban tudta másnál: a Kegyetlenség Színházának »grammatikája« [...] olyan reprezentáció elérhetetlen határa marad, amely [...] teljes jelenlét, amely nem hordozza magában mását, mint saját halálát, egy olyan jelené, amely nem ismétli meg önmagát, azaz az időn kívül áll, nem-jelen. A jelen [azonban] nem adja meg magát, [...] csak ősi ismétlésének belső visszahajlásában, a reprezentációban.” (Derrida 1994, 14) Ezért maradt a Kegyetlenség Színháza pusztán nagyhatású idea, a gyakorlati megvalósulás minden reménye nélkül: mivel a reprezentációból nem lehet kilépni, az életre törő, az élettel eggyé válni akaró színház szükségképpen csak gondolati sikon volt működtethető, véletlenül sem intézményszerű formában.

Pedig a párizsi lapok 1935 tavaszán arról tudósítottak, hogy *A Cenci-ház* címmel készül előadás a Kegyetlenség Színházát fogja „illusztrálni” (Artaud 2002, 87), és olyan – persze nem realizálódott – bemutatók követik, mint a *Macbeth* és a *Tantalus kínjai*. (Ez utóbbi, Seneca nyomán írt darab nem maradt fenn, pedig Artaud-t éveken át foglalkoztatta, és tervei között szerepelt egy gyárépület kibérlése is Marseille-ben, egy munkásközönség előtt tartandó előadás céljából.) Jóllehet a premier előtt pár nappal megjelentetett cikkében Artaud arra figyelmeztetett, hogy a produkció „még nem a Kegyetlenség Színháza lesz, csak előkészíti azt” (Uo. 59), az előzetes híresztelés ambivalenciát okozott a befogadásban. Néhány bíráló a nem sokkal korábban publikált kiáltványokhoz mérte a rendezést, pedig Artaud ez esetben arra vonatkoztatta a kegyetlenséget, hogy a rendező „abban a hatásban, amelyet a színészek és a nézők érzékenysége ki-

ván tenni, a végsőig elmegey” (Uo. 76). Mintegy „forrófürdőbe” helyezi őket (Uo. 84), s „a cselekményt, a helyzeteket és a képeket legalább egyszer az előadás alatt olyan könyörtelenül felizzítja, hogy az a pszichológia vagy a komikum szintjén a kegyetlenséggel lesz egyenlő” (Uo. 80–81). Az 1935. május 6-i bemutató tehát csak részlegesen alkalmazta az Artaud írásaihoz vázolt eljárásokat, hatása pedig messze elmaradt a várttól: még botrányt sem váltott ki, mint egykor az *Hernani* vagy az *Übü király*. Shelley kevésbé ismert színdarabját – amelynek fő inspirációját a Shakespeare-korabeli horror-tragédiák szolgáltatták – Artaud inkább csak sűrítette, mint átdolgozta: a jelenetek hasonló rendben követik egymást, a dialógusok menete viszont feszesebb és a megnyilatkozások formálisabbak. Noha a replikák nélkülözik az 1930-as évek francia drámáira jellemző társalgási stílust, a dialógus-szerkezet konvencionális: helyzetek tisztázását, gondolatok kifejezését, jellemek alkotását segíti. Egyben a cselekmény motorjaként funkcionál, épp olyan drámát – nem a *Mexikó meghódításához* hasonló szcenáriumot – teremtvé, amellyel Artaud írásai le kívánnak számolni. A mondottak kimért-sége és a generalizálásra irányuló jellege mégis elmozdítja a pszichologizálástól az általános érvényű-nek szánt igazságok sorjázását, és – jó egy évszázadot visszaugorva a jól megcsinált, a bulvár-, a posztromantikus darabok elé – a melodramához közelíti, amelyet Artaud a színház utolsó érvényes műfajának tartott (Vö. Innes 1993, 84). Az instrukciók által implikált színi hatás viszont Senecát idézi: a szcenikai eszközök a hétköznapi és lélektanilag teljes felfüggesztését célozzák. Az alakok pedig „nagyobbak, mint az emberek, de kisebbek, mint az istenek. Nem ártatlanok, de nem is bűnösök: annak a lényegi amoralitásnak az alanyai, mint az antik misztériumok istenei.” (Artaud 2002, 62) Artaud szerint épp annyira amorálisak, mint az árvizek vagy a hurrikánok, hiszen végletes viselkedésük nem az egyéni akaratból fakad. Sőt – mintha természeti erők megtestesülései lennének – közvetlen kapcsolatban állnak a létezés gyökerénél burjánzó kegyetlenséggel. Kivált Cenci gróf, aki de Sade-i figuraként a gonosz megtestesülését leplezi le magában, s tettei okát áthárítja arra, aki beléplántálta az embergyűlöletet, az incesztusra való hajlamot stb. A családja kiirtását aspirálva, a lányát megerősztokolva, a pápának hadat üzenve az ösztönök totális felszabadítására tör, miközben apaként a büntetlen társadalmi elnyomást megtestesítve szabadon

terrorizálja a családját. Vagy épp Beatrice – akit Cenci pusztja önszeretetből gyaláz meg, voltaképp magával ölelkezve, de a lányát ítélve tudatosan örök kárhozatra –, aki már-már bosszúistennővé (öldöklő angyallá) emelkedve felveszi vele a harcot: megöleti, majd vállalja tettéért a kínhalált.

A rémdrámák effektusait halmozó darab Artaud rendezte előadása nem jelentett olyan erőteljes elhajlást a realista játéknyelvhez képest, mint írásai alapján várnánk, amelyet aligha magyaráz, hogy a rendezőasszisztensként ténykedő, és az egyik néma gyilkos szerepét is játszó Roger Blin szerint Artaud „nem vette komolyan” a rendezést. „Úgy vélte, kommersz előadás lesz, félúton afelé, amit a színházban csinálni szeretne” (Uo. 120). S mivel a Beatricét játszó, orosz származású Iya Abdy finanszírozta a bemutatót – aki persze Artaud számára „az egyetlen olyan nőnek” tűnt Párizsban, „akinek tragikus lelke van” (Uo. 79) –, és az adott időszakban csak egy bulvárszínház kibérlésére nyílt lehetőség, a vállalkozás műkedvelő jellegét öltött, amelyet mégis kitüntettek a díszlet, a mozgás és a hangzás. (Ráadásul, szintén Blin szerint Artaud kívülállóként rendezett. Nem használta a színházi zsargont, helyette metafizikai érveket és irodalmi utalásokat hozott, amely fokozta a színészekkel való kommunikációjának zavarait.) A Balthus tervezte, Piranesi gigantikus várbörtönökről készített metszeteit idéző díszletelemek egy épület (talán Cenci vára) részeit mutatták. Felismerhető volt a timpanon, a balusztrád, az oszlop, a lépcső, a boltíves átjáró stb., ám ezek külön-külön álltak a színpadon. Felidéztek az építményt, de nem adták annak összefüggő képét, s kibillentették a reális méretarányokat. Sőt a néha leengedett, festett függönyök is – figuratív módon ugyan, de – inkább csak sejtettek egy-egy helyszínt, például az utolsó jelenetben a várbörtön képét. Ráadásul nem takarták el teljesen a mögöttük álló alkatrészek halmazát, amelyben – a scenográfiát a kollázs felé közelítő, az *Álomjátékkal* kapcsolatot teremtő elemként – egy létra is helyet kapott a magasban. A jelmezek a reneszánsz öltözködési szokásait idézték, de történeti hitelesség helyett csak egy általános múltbeli jelleg igényét tükrözték. Egy-egy szín dominált bennük, s éppúgy a belsőt tette külsővé, mint a díszlet, hiszen a férfiak ruházata a test felépítését, a bordák és az izmok mintáját láttatta, amely különösen jól tanulmányozható volt Artaud fekete színű, fehér varrással szabdaltszövetűjén. A mozgás éppoly tagolt próbált lenni, mint a díszlet és a kosz-

tüm, s kialakításának koncentrált folyamatát, a próbák erre irányuló menetét már a *L'Écho de Paris* egyik hosszabb tudósítása is kiemelte. Nem a kezesetlen, inkább a táncszerű mozdulatok domináltak benne – amelyeket Blin különböző színű ceruzával pontosan rögzített a rendezőpéldányban –, sőt az egyházi és világi hatalmasságok részvételével zajló lakomajelenetben az állatok viselkedésére emlékeztető gesztusok. A szép ruhák alatt rejtőző fenevadak elképzése éppúgy a jelenet blaszfémiaját erősítette, mint az instrukcióban említett Veronese-festményre, *A kánai menyegzőre* hajazó elrendezés. A színpadi csoportosulások és mozgásformák nagyon erős geometrikusságot juttattak érvényre, azaz korántsem a káosz érzékletessé tételét célozták: matematikai elvek szerint koreografálták meg az anarchia elszabadulását. Az óraműszerű pontosság azonban jól kiaknázta a történések szédítő és embertelen, a vendégek seregébe kevert bábuk által is erősített voltát (Vö. Innes 1993, 68). Kivált a körforma által, amelynek megsokszorozódása miatt úgy tűnt, „minden forog a darabban”, mint egy hipnotikus álomban (Artaud 2002, 63), s még a sírás, nevetés, szipogás váltakozása is kört ír le. Majd Beatrice keréketörésének jelenetében kulminált, betetőzve azt a cirkulációt, amelyet Artaud a kegyetlenséggel azonosított. A „szétesettségnek” a látvány által keltett benyomását fokozta az előadás akusztikus világa: a megnyilatkozások denotatív jelentésének gyakran ellentmondó dikció, tehát az emberi hang szokatlan változatossága és zenei szervezettsége, valamint a négy hangszórón keresztül (már-már térhangzást imitáló módon) bejátszott, bizarr hangeffektusok sokasága, Roger Désormière atonális muzsikájába illesztve. E zajkulissza, amelyben keveredtek a fölerősített lépések és kopogások, a szélvihar, egy metronóm, egy orgona, az amiens-i katedrális harangjának, sőt Beatrice megkínzásának jelenetében egy gyár gépeinek a hangjai, nagy támadási felületet biztosított, hiszen – mint Colette kritikája megjegyzi – jócskán túlméretes a tűrőhatáron (Uo. 113). Megnehezítette ugyanis a szövegértést, amely a nézők zöme számára a befogadás alapját jelentette.

Miközben Artaud rendezése ily módon az események középpontjába próbálta helyezni a nézőt, a tapasztalatnak a korabeli színházban rendhagyó formáját kínálva számára, a kritikák főként a dikció szabadságának és a történések hitelességének a hiányát kérték számon. Nem reflektálták a deperzonalizálás aktusát, amelyet nemcsak a robotsze-

rűen mozgó, színes csíkos arccal vigyorgó gyilkosok, de a maga Artaud által játszott Cenci gróf alakja is érzékelteni igyekezett. A plasztikus játék standardjai szerint Artaud minden bizonnyal „rosszul játszott” (Uo.), az egyik felvételen látható kidülledt szeme, ökölbe szorított keze és megfeszített teste azonban olyan erőt sejtet, amely a fenyegető testtartást a melodramák, illetve a némafilmek hol konvencionálisnak, hol archetipikusnak tetsző kifejezőmódja szerint állítja elének. (Hasonlóan ahhoz a játékmódhoz, amelyet az Artaud filmről alkotott nézeteit ismeretlenül is osztó Szergej Eisenstein alkalmazott a *Rettegett Iván* című kétrészes alkotásában.) Amint Artaud egyik André Gide-nek írt levelében megfogalmazta: „e tragédia nyelve, ha szabad azt mondani, végsőkéig erőszakos. A társadalom, a rend, az igazság, a vallás, a család, a haza régi elképzelései közül *egyik sem* ússza meg a támadást. Ezért a közönségtől nagyon erőszakos reakciókra számítok.” (Uo. 91) Ez azonban elmaradt: a szenzációra éhes nézőket felvonultatott, társasági eseménynek számító premier, amelyen még a külügyminiszter is megjelent, nem aratott ugyan kirobbanó sikert, de nem volt bukás sem. A kritikai visszhangja pedig – jöllehet közel ötven cikk jelent meg róla – a hangok kakofóniájának és a gesztusok önálló életének bírálata ellenére nem volt annyira negatív, hogy az előadás botránykövé tudott volna válni, az érzékelés és megértés színházi „rendszerének” új módját provokálva. A *Cenci-ház*, amely e langyos fogadtatás miatt tizenhét előadás után képtelen volt bezárni, ezért még a *Kegyetlenség Színházának* megvalósítására tett diszkrét próbálkozásnak sem igen tekinthető. Artaud szerint is „olyan különbség [volt] a *Kegyetlenség Színháza*, illetve *A Cenci-ház* között, mint egy zuhatag robaja vagy egy pusztító vihar, illetve aközött van, ami az erejükből marad, miután egyetlen képben rögzítették őket” (Uo. 59–60). Az előadás, Artaud utolsó színházi munkája jól példázta, hogy míg az írásaiban körvonalazódó színházi elképzelés messze meghaladta a kortársai által vázolt elképzeléseket, rendezése messze alatta maradt a kortársai által kreált előadások radikáliszmusának. Sőt míg írásaiban a *cruauté* a létezés definíciójává szélesedett, addig rendezéseiben a színi hatás fölerősítésének eszközeire szűkölt. A *Kegyetlenség Színházának* legnagyobb kihívása persze épp az a máig egyedülálló tapasztalat, amelyet maga az idea képes kiváltani, távol a színház fizikai viszonyaitól: ezért lett *A Cenci-ház* a pótléka, még ha az előjátéka kívánt is lenni.

A *Kegyetlenség Színháza* Artaud számára sem kötődött holmi intécióhoz, ellenben áthatott mindent, amivel szembesült és szembesíteni próbált: így lehetett intermedialis példája akár egy festmény, akár egy film vagy zenemű. Például Lucas van Leyden *Lót lányai* című képe, amely az Artaud számos szövegében a liminalitást megelőlegező vérfertőzés és apokalipszis témáját viszi vászonra saját tételrendezésben, villámcsapásként ható „vizuális harmóniával”, s „nagy szellemi horderejű drámát” sűrítve magába” (Artaud 1985, 92). E festményt Artaud a Bali-szigeti táncosok előadásához hasonlította (Uo. 259), sőt olyannak tartotta, „amilyennek a színháznak kellene lennie, ha képes volna saját nyelvén megszólalni” (Uo. 95). Hasonlóképp a Charlie Chaplin és Buster Keaton mellett a korszak nagy filmes nevetetői közé sorolt Marx-fivérek alkotásait, amelyekben – Freud vicc-értelmezésére hajazva – a konvenciók szorításából kitörő tudatalatti által produkált „szellemi szabadságot” fedezte fel (Uo. 199). Sőt a *Lót-képben* is uralkodó „költőiséget” (Uo. 93 és 200), amely – a társadalom fölöttes énjét megtestesíteni akaró hatalom által nem ritkán veszélyesnek minősített – nevetésnek a megszokásokat pusztító, egyben felszabadító erejéből fakad. S ahogy értelmezése van Leyden művét „álomszerű filmként” (Uo. 93) pergette le az olvasó előtt, úgy alakították a mozgóképi eljárások, főként a montázs és a képek szüntelen egymásba úztatása *Nincs többé mennybolt* című zenés színpadi játékát is, amelyet Edgar Varèse kellett volna, hogy megzenésítsen, ám ennek híján a szöveg Artaud „befejezetlen szimfóniájává” lett. Olyanná, amely (minden értelemben) egyre képtelenebbé válva a csönd és a sötét felé gravitál: utolsó részét csak az „V. tétel” felirat jelzi, a szöveg értelmezése szempontjából lényegtelenné téve, hogy szándékosan vagy szándék nélkül hiányzik alóla a történések sorjázása. A „hangok színefosztását” (Artaud 1999, 246) kezdeményező művet épp az a végletesség itatja át, amely leginkább *A szerzetes*, *a Heliogabalus* és *A lét új megnyilatkozásai* című műveit formálta. Az első, M. G. Lewis 1796-os rémregényének átírata az Artaud által favorizált melodramák népszerűvé válásának korát elevenítette fel a szociális és erkölcsi kötöttségek elleni totális lázadás aktusát kiélezve, a nem kívánatos vágyakat elfojtó, így azonban inkább csak felerősítő, és voltaképp az erőszak katalizátorává váló társadalom bírálata adva. A szélsőségek feltárását már az 1931-ben megjelent kötet címlapja is sugallta, rajta azon fotók egyikével, amelyet *A szer-*

zetest megfilmesíteni kívánó – de hazája filmszakmájából kiábrándult – Artaud a regényhez készítetett, és az olasz filmgyártás befolyásos alakjává lett Marinettinek elküldött. A fénykép a Mejerhold egyik biomechanikai gyakorlatáról, a Késdöfésről készült felvételt idézi, amelyet Artaud az orosz rendező színházának 1930-as, berlini vendégjátékához kiadott műsorfüzetben láthatott, majd a Lewis művéről láttatni kívánt képbe, a megfelelő konfigurációba applikálta a kimerevített, extrém mozdulatot. A második, az i. sz. 3. században élt római császárról írt nagyszabású esszé (1934) szintén a 14–18 éves kora között uralkodó zsarnok életének „poézisét” próbálta megragadni, hogy a gyilkosságokkal, incestussal, zűrzavarral szegélyezett hatalomgyakorlásnak a Cencit idéző határátlépéseit a pusztán szörnyűségesnél összetettebben, már-már paradigmaticusként láttassa. A szöveg kezdőmondata nem hagy kétséget afelől, hogy Heliogabalus életét az abjekt, vagyis az ondó, a vér és a fekália határolja, miközben szüntelenül át is járja: „ha Heliogabalus hullája körül, amelynek nincs sírja, mert testőrei palotájának latrinájában kaszabolták össze, intenzíven áramlik a vér és az ürülék, akkor a bölcsője körül intenzíven áramlik a sperma” (Artaud 2004, 405). E *circulation* a Shelley darabja nyomán készült előadást előlegezte meg, hogy a Kegyetlenség Színházának szelleme – azé, amely Artaud szerint egykor nem követelt színpadot, mert az életben zajlott – meghatározza az alcím szerint „megkoronázott anarchista” biográfiájának minden mozzanatát. S egyben láthatóvá tegye, hogy az Artaud szövegeiben lépten-nyomon kendőzetlenül szóba hozott szexualitás valójában nagyon is antipornografikus: megfosztja a testi kontaktust minden szentimentális beállításától, szemérmességétől és tabujától, de nem kezeli a kielégülés szubsztitúciójaként. Inkább a létezés nyugalmát felkavaró erőként, amelyről leghangosabban az emberi kapcsolatok szövevényén túlvezető, a szerző neve helyett már „a kinyilatkoztatott” megjelöléssel napvilágot látott *A lét új megnyilatkozásai* (1937) adott hírt. A végletes zaklatott látomásosságról tanúskodó szöveg a természeti erők által okozott kataklizma megővendőlése akart lenni attól, aki „elhagyta e világot, és teljesen elszakadt tőle” (Uo. 788), hogy a Mexikóba tartó útján kapott kiskardját és egy holland festő feleségétől kapott (séta)botját forgatva felvegye a küzdelmet az elemekkel az új világ- és értékrend születésének viharában. Attól, aki immár azonosította magát a profétával, hiszen – mint egyik

Bretonnak címzett, írországi levelében – írta „a krisztus Varázsló volt, aki Démonokkal viaskodott a sivatagban egy bottal. És a vére foltot hagyott ezen a boton.” (Uo. 825)

A kegyetlenség ősforrásához való visszatérés vágyát tükrözték a mexikói és írországi utazások, amelyek a kultúra megreformálására törő Artaud antropológiai kutatóútjaiként értelmezhetők, noha egyre távolabb vezettek minden bizonyosságtól, sőt testi-lelki biztonságtól. Mexikóba „a nap rézbőrű kultúrájának” (Artaud 1999, 299) feltárása céljából érkezett 1936 februárjában: azért, hogy nyomára bukkanjon a spanyol hódítás előtti, csírájában fennmaradt bennszülött civilizációnak, amelyet az európai kultúra tett tönkre, pedig az európai kultúra forradalmasításának záloga lehetne. Artaud tehát azt az „organikus kultúrát” kereste, amely fizikális nyelven beszél, hiszen a test minden nyelvet magába szív, s nincs szüksége rögzítésre: írásra, szöveggé alakításra. Ezért nemcsak Európán kívüli, de európai szemszögből kifejezetten civilizálatlannak ítélt tradíciók felé fordult, és idealizálta az indiánok életét. Csakúgy, mint a Bali-szigeti táncdráma esetében, ahol a „mágikus azonosulás” hatására végső soron a saját hangját vélte meghallani (Vö. Artaud 1985, 125), a mexikói vérbe is belelátta egy olyan kultúra „varázslatos valóságát”, amelynek tüzeit „ismét lánggá lehetne lehelni” (1999, 343). Épp azon a „hatalmas senkiföldjén” húzódott meg, amely „az ismert történelmi tények és a mexikói lélek valóságos élete között” fekszik, és „ahol szabadon csaponghat a képzelet” (Uo. 299), s ezt jól példázza *A jelek hegye* című, a Sierra Madre sziklás vidékét az erotika és a katasztrófa képeivel láttató írása. A Kegyetlenség Színházát pedig már nemcsak az intéstitúció, de az aktivitás konnotációjától is kezdte megfosztani: „Hiszem, hogy Mexikóban még olyan erők fakadnak, amelyek nyomás alatt tartják az indiánok vérét. [...] Ott az általam elképzelt színház, amelyet talán magamban hordok, közvetlenül nyilatkozik meg, színészek részvétele nélkül, akik elárulhatnának.” (Artaud 2004, 660–661) Beletáplálta a magasan az ember fölé törő, addigi munkásságát is egészen új dimenziókba emelő mexikói tájba és azokba a vallási szokásokba, amelyek a Cortez előtti időkből származtak. Artaud ugyanis a tarahumarák több ezer méter magas hegyek között élő törzsét kereste fel, amely – noha a mexikói kormány betiltotta – még mindig gyakorolta a meszkalint tartalmazó „hipnotikus kaktusz” gyökeréből nyert pejotl-ki-

vonat elfogyasztásán alapuló rituálét. Sőt őrizte a Cigurit, a mágikus erővel felruházott, a testet a természeti erőknek visszaadó, a teremtés és pusztítás mítoszába emelt ajzószer köré épített kultuszt, amelyet Artaud több írása igyekezett visszaadni. Artaudnak a zaklatott történésekkel teli éjszakáról szóló, az olyannyira áhított anyag magához vétele ellenére – vagy épp azért – az iniciált teljességet érzékeltetni képtelen több beszámolója azonban nem kevés elentmondást hordoz, és egyformán fragmentált tapasztalatot tükröz. Ahogy az 1937 augusztusi-szeptemberi írószági útja során írt levelei is, amelyek csakhamar elapadtak, hiszen immár kényszerzubonyban toloncolták vissza Franciaországba, hogy korábbi leveleinek címzettjei csak hetekkel később bukkanjanak rá Le Havre egyik kórházában. A legkopárabb, legritkábban lakott Aran-szigetek felkeresése nemcsak a célból történt, hogy botját, amely meggyőződése szerint egykor Szent Patriké volt, visszaszolgáltassa jogos tulajdonosának, az ír népnek, hanem főként azért, hogy felkutatssa a filozófia titkait ismerő „druidák utolsó leszármazottait”, akik tudják, hogy „az emberiséget a víz és a tűz emésztie el” (Uo. 822). A létezés eredetéhez való utat nyitásnak, „a lehetetlent keresem” (Idézi: Hayman 1977, 101) kérlelhetetlenségének nem csupán a textualitás szintjén történő vállalása azonban a zsákutcába jutással szembesítette Artaud-t, amelynek frusztrációját jól érzékeltetik az előbb Írországból, később Ville-Évrard elmegyógyintézetéből küldött „megrontó” levelei. A színes tintával írt, geometriai formákkal és rejtélyes szimbólumokkal tagolt lapok – egyet még Hitlernek, az általa vizionált nagy világégés kirobbantójának is küldött –, amelyeknek szélét megszagatta, s helyenként cigarettával kiégette, a papírra vetés olyan újfajta módját vetítették előre, amely az internáltság alatti évektől kezdődően meghatározta Artaud munkásságát.

E munka elsőrendű terepe azok az iskolai füzetek lettek, amelyekből Artaud 406-ot írt és rajzolt tele 1945 februárja és 1948 márciusa, a rodezi intézetben kapott elektrosokkos kezeléseinek vége és halála között, azaz e három évben jóval több szöveget alkotott, mint előtte. A szinte egyetlen füzért alkotó, minden belőle kivágott, s önálló egységként publikált írást töredékké rendelő szöveget azonban minduntalan skiccekkel egészítette ki, amelyek viszont végképp nem választhatók külön, s az olvasás és nézés együttes aktusára kényszerítenek. A füzetek rácsain pedig – amelyek a lapba, a textusba, a kifejezhető szorításába záródás elkerülhetetlen-

ségét is szüntelen szem előtt tartják – olyan „kvázi szcenografikus vagy koreografikus elrendezés” formálódik, amely „térbeli költészet”, a Kegyetlenség Színházának sajátos jelenetév alakítja mindazt, ami papírra vetetett (Artaud 2004, 16). Például a rajzokat, amelyeket Artaud már ifjúkori elzárása idején is az önkifejezés fontos módjaként kezel, ám amelyekkel csak Rodezben kezdett intenzíven foglalkozni, főként kezelőorvosa biztatására, aki a terápia részeként fekete és színes ceruzákkal látta el. A kezdeti kicsiny jelek és arcképek csakhamar nagyalakú papírlapokra rajzolt, vékony vonalakkal határolt – kissé Joan Miró alkotásait idéző – formáká álltak össze, amelyeknek nonfiguratív, hol amőbaszerűbb, hol geometrikusabb ömlenyei között testrészekre, szervekre, tüskékre, szilánkokra emlékeztető alakzatok is feltűntek. Persze a mélység érzékeltetése, a perspektíva alkalmazása nélkül, amelytől a csakhamar egyre vastagabb vonalakat alkalmazó rajzok azt a benyomást keltik, mintha a lapon kavargó törmelék légüres térben szállna, behatárolva az alá és fölé vezetett cím vonalai közé. A fizikai és mentális állapot vizuális feltárását végző rajzok párhuzamba állíthatók a rodezi leveleibe már beszüremkedő „új nyelvvel”: a hangasszociációkon nyugvó, az értelmet disszemináló fonetikus költeményeivel. Azokkal, amelyek „nem a nyelv összetörésére”, hanem „a test vakmerő izzépporrá zúzására” aspirálva (Uo. 1335) a kései szövegghalmozat tagolják, és különösen fontos szerephez jutnak az *Artaud, a mumus* címmel 1947-ben megjelent (verses)kötetben. Az ebből az időszakból származó megannyi, tükör nélkül készített önarckép is a meggyötört test összerakására és e test nyelvének kialakítására vállalkozott, fájdalmat sugárzó álarckokat, egy arc Hasonmásait rögzítve.

Hasonló karakterrel bírnak a barátairól, ismerőseiről készített rajzai is, amelyek „keverékei a költeményeknek és portréknak, az írásos megnyilvánulásnak és az elemek, anyagok, személyek, emberek vagy állatok plasztikus megidézésének” (Uo. 1535), és a Van Gogh módjára többszörösen meghúzott vonalak, a vastag arcképek miatt óriási energiáról, lendületről tanúskodnak. Az emberi test alkíthatóságába vetett hitet láttatják, amennyiben „a folyamatos halál” (Uo.) felszínébe hatolva szinte a húst, az arc anyagát teszik közszemlére, e matéria alkalmasságát kutatva. A portréről, mint „a test *forradalmi* visszakövetelése” közben maradt dolgok átmeneti összességéről alkotott nézet (Uo. 1533) azzal az esztétikai értékkel való leszámolást impli-

kálja, amelyet az arc és annak reprezentációja képvisel az európai művészetben. A képei első, 1947 júniusában, Párizsban történt kiállításához írt, *Az emberi arc* címen közreadott szöveg szerint portréi nem a művészi jelleget igyekeztek kidomborítani, hanem egy-egy „vonás őszinteségét és spontaneitását” (Uo. 1535), figyelmen kívül hagyva a technikai tudást, a rajzolás konvencionális eljárásait. Nem akarták eltorzítani a formát, csupán fel akarták tární annak (a szó szoros értelmében vett) mibenlétét, azaz anyagiságát ceruzájának egy-egy „anti-logikus, / anti-filozofikus, / anti-intellektuális, / anti-dialektikus / csapása” által (Uo. 1523). Mint egyik legutolsó, 1948 januárjában készült képén, amely portréinak és más rajzainak jellegzetességeit vegyítve mutatta Yvonne Allendy és a saját arcát. Egykori pszichológusának felesége mellett Artaud arca is kétszer látszik – egyszer jóképű fiatalemberként, egyszer fogatlan koravénként –, s körülöttük sok kisebb arc sorakozik felsikolygva, totemoszlopba rendezett vagy dárdahegyre tűzött formákra emlékeztető módon. (Yvonne is bekerült Rodezben alkotott alternatív családjába, amelynek a „szíve születendő hat leánya” elnevezést adta. Minden bizonnal szem előtt tartva a „six filles” és a szifilisz hangtani hasonlóságát.) E csapások egyben a gesztusnak az Artaud élete vége felé betöltött kiemelkedő szerepét is demonstrálják: azokat a mozdulatokat, amelyek a felkiáltásokkal együtt az írás és a rajzolás folyamatát állandóan tagolták, nem engedvén szétválni kései munkáit az 1920–30-as években még inkább elkülöníthető területekre. Az egyetlen, folyamatos munka részeit alkotó tevékenységek egymásba hatolását, sőt a kollízió szorgalmazását mutatták a rajzokba befolyó írások, a képekkel tarkított szövegek, a felolvasásokba ékelődő kiáltások, a felvételekbe lyukat vájó csöndek (Vö. Barber 1993, 121).

Gesztikus értéke volt Artaud 1947-es fellépésének is, amelyek nem valaminek az előadását (eljátszását), nem önmaga mutogatását, ellenben a vállalását célozták, és a performansz értelmében szembeállításra törekedtek. Hasonló jellegű fellépések már az 1920-as évektől kezdődően meghatározták Artaud munkájának nyilvánosság tételét, ám kezdetben nem léptek túl a szabadegyetemi előadás/felolvasás keretein, így a Sorbonne-on, 1928 márciusában *Művészet és halál* vagy 1931 decemberében *Rendezés és metafizika* címmel tartott előadások sem. Az ily módon rendelkezésre álló keretek szűkösségét aztán a szintén a Sorbonne-on, 1933 áp-

rilisában *Színház és pestis*, illetve a Brüsszelben, 1937 májusában *Párizs dekompozíciója* címmel tartott előadások reflektálták, amelyek áthágták a szóbeli közvetítés/szemléltetés határait. Az előbbi alkalmával nem kis megdöbbenést, majd gúnyt váltott ki a közönségből, amikor Artaud váratlanul eltorzult arccal, vérben úszó szemekkel, izmait megfeszítve, sőt rángatózva kezdett beszélni, és a hangja sikollyá élesedett, mint aki a pestist magában hordozva delíriumos állapotba esett, vagy épp agonizál. Az utóbbi alkalmával pedig szintén távozásra készítette a hallgatóság nagy részét, amikor a megadott témától eltérően mexikói újtjáról beszélve egyre harsányabbá és ellenségesebbé vált, majd a maszturbálásnak a jezsuita papok viselkedésére tett hatását kezdte ecsetelni. A „talán meg is öltem magam, hogy mindezt feltártam Önöknek” (Idézi: Uo. 88) odavetett megjegyzése éppúgy a tapasztalat totális részesévé tétel lehetetlenségét és az abból következő kudarcot leplezi le, mint az 1933-ban Anaïs Ninnek tett panasz: „Ők mindig azt akarják hallani, hogy valamiről beszéljek. Objektív előadást akarnak hallani a *Színház és pestis* témájában. Én meg magát a tapasztalatot, magát a pestist akarom átadni nekik, hogy rémületbe essenek, és felébredjenek. Észhez akarom téríteni őket.” (Artaud 2004, 397) A romantika korában paradigmátikus kudarcérzést, a „ha könnyekkel írni lehetne – de így –” (Kleist 2000, 291) frusztrációját, amely a *fin de siècle* nyelvválságában kulminált, Artaud későbbi fellépései sem tudták eloszlatni, sőt a végletekig fokozták. 1947. január 13-i előadása a Vieux-Colombier színpadán, amely *Az Artaud-mumus által megélt történet* címet viselte, háromórás monológgá lett, amely egy halom papírral a kezében, versei felolvasásával kezdődött, majd szabad asszociációs előadásba csapott a mexikói és írországi újtjáról, az elzárás éveiről stb., s jócskán túl lépte egy író-olvasó találkozó kereteit. Az óriási vehemenciával előadott, a hangadás és a gesztikulálás végleteitől sem mentes történet a kiállás aktuására, az „itt vagyok, s elmondom, amit átéltem” performatív erejére, nem a színre lépés reprezentációs hagyományaira támaszkodott. Az Artaud által két héttel később „a Kegyetlenség Színházának alkalmazásaként” értelmezett előadás (2004, 1203) különös hangsúlyt helyezett arra az 51 elektrosokkos kezelésre, amely alatt „Rodezben meghaltam” (Uo. 1185). Elvégre nemcsak kihulltak tőle a fogai, és eltört az egyik csigolyája, hanem mindig olyan kómába esett, amely egyszer másfél óráig tar-

tott, s mivel nem akart felébredni, Dr. Ferdière már a hullaházba vitette. E fizikai megpróbáltatásokat, a valóság szélsőséges, egyéni tapasztalatát persze sem személyes jelenléte, sem azt felerősítő előadásmódja nem volt – mert nem lehetett – képes a közönség tagjainak egyéni tapasztalatává tenni, s nem véletlenül érezte magát Artaud „bezárva egy színházterembe” (Uo. 1219). A színházról való lelépése előtti utolsó mondata annak paradoxonjára világít rá, hogy a színházban épp az önkifejezés hat hiteltelennek, kínosnak, és a szavalás hitelesnek: „Ha a maguk helyébe képzelem magam, jól látom, hogy egyáltalán nem érdekes, amiről beszélek. Csak színház az egész. Mit tegyek, hogy őszinte legyek?” (Uo. 1190) Egy Bretonnak tett megjegyzés pedig annak kényszerű felismeréséről tanúskodik, hogy lehetetlen áttörni a színház falait, és behozni az életet: „beláttam, csak úgy értethetném meg magam a közönséggel, ha bombát húznék elő a zsebemből, és az arcukba dobnam, a támadás nyílt gesztusával” (Uo. 1219). E csapással egyenértékű hatást igyekeztek elérni azok a rikoltások és gongutések, amelyek Artaud rajzainak említett kiállítása kapcsán, a megnyitó és a záró rendezvény alatt hangzottak fel a háttérből, ahonnan Artaud az ismerősei által felolvasott szövegeit emelte ki, saját fizikai, akusztikus és vizuális jelenlétével átjáratott előadótérre változtatva a galériát. Az autentikus hatás elérhetőségének illuzórikus voltát persze fölfedi Artaud azon megjegyzése, amelyet mindjárt az 1947. július 18-i esemény után fűzött az akkor elhangzott egyik írása után: „Vért kellett volna szarnom a köldökömben, hogy elérjem, amit akarok” (Uo. 1548). Az efféle vállalkozások hiábavalóságába való örökös belefutás a teljes prezencia és a minden határon kívülre kerülés elképzelésének tarthatatlanságát tárta fel, amely azonban rendre erősebbnek bizonyult, mint a belátás okvetlensége. Jól mutatja ezt egyik utolsó nyilatkozata a *Le Figaro Littéraire* hasábjain: „nagyon régóta kísért [...] az írás azon formája, amely nem követi a normát. Szeretnék a grammatikán kívül írni, és a kifejezés szavakon túli módját megtalálni. Néha azt hiszem, nagyon közel vagyok ehhez... aztán minden visszahúz a normához.” (Idézi: Barber 1993, 161)

A hang általi csapásra és a vokális jelenlétre törekedett a francia nemzeti rádió felkérésére készített, *A költők hangja* sorozatba szánt *Istenítélettel végezni* című műsor is, amelyet végül betiltottak, és csak 1973-ban, huszonöt évvel Artaud halála után engedtek adásba. Az öt részből álló szöveg,

amelyet férfi és női hangok – köztük a szavakat lassan formáló, és enyhe gúnnyal telítő Artaud-é – recitáltak felváltva, Artaud rendre visszatérő témáit, így az indián szertartásokat, a színházat, az örületet, a testet, a nyelvet stb. írta egybe, s a szervek nélküli testnek ezúttal a hangba sűrűsödő elgondolására épült. Miközben megidézte az iskolásfiúk spermáját összegyűjtő, ily módon az eljövendő háborúhoz elegendő katonát biztosítani próbáló amerikai kormányt, a fekáliával asszociált istent, a fekete nap rítusát, amely a keresztet eltörölve húsból, vérből és tűzből új jelet kovácsol, továbbá a szellemmel, a test belső gázával szembeszegezett csontot, az élet alapfeltételét. Mindezt úgy, hogy a szövegmondást hosszú sikolyok, rivallások, valamint gong- és dobütések ritmizálták, amelyek éppúgy megtörték, sőt szétszabdalták a közvetítés folyamatát, mint az Artaud jegyzetfüzeteit tarkító rajzok az írást. Fizikális kitérősekként, a testnek az ürülékhez, a vérhez, az ondohoz stb. hasonló – a rádióadás francia megfelelője, az *émission* által implikált – (ki)lökéseiként a maximális hatáskeltést célozták, de „vokális és szonorikus scenográfiába” rendeződve (Artaud 2004, 1636) módszeresen igyekeztek akusztikailag szétzúzni a reprezentációt. Az adás nem a gondolatok világának hangján kívánt szólni, inkább a légzéssel korreláló, a külvilágon sebet ejtő megnyilatkozás olyan testi erejét érzékeltetni, amely minden filozófiát és fizikát képes eltörölni. Nem összefüggő történetet tolmácsolt, hanem különböző forrásból származó hangokat rétegzett egymásra, azok polifóniája pedig eloszlatva a monológ hatását keltő szöveg egységét. A műsor viszont olyan előadásmód után kutatott, amely kiküszöböli a medialitást, tehát a hangon keresztül a lehető legközvetlenebb, fizikailag a legerőteljesebb hatást tudja tenni a – vokálisan letámadott – hallgatóra, hogy ne kerülhesse el a test megtapasztalását a maga végletes mivoltában. Olyan hangzó teret próbált vájni a felvétel médiumába, amelyben kivillan egy heterogén, soknyelvű test a zöngék mögül – de azok által –, azaz vokálisan megtörténik az új test projekciója. A cél tehát – amely egyrészt a betiltás, másrészt az Artaud által a társadalmi elnyomás/elfojtás eszközének tartott, mert a mikrofon csatornáján keresztül az életet kirekesztő reprezentáció áthághatatlansága miatt nem teljesülhetett –, a testnek a hallgató elé állítása lett volna a hangon keresztül, mégsem közvetítve, hanem a maga közvetlenségében. Továbbá a társadalom által a testbe kódolt dolgok kiirtása, és a lélektől, szívtől, álomtól, krisz-

tustól, családtól, törvénytől, szintézistől stb. megfosztott testnek (Vö. uo. 1335–1347) a maga pőreségében, hanggá csupaszítva történő előállítás. Az *Istenítélettel végezni* a „gyehennaként” felfogott (Uo. 1213), az élethez kínált minden támasztékot elégető, autonóm, az értelem által nem bénított test megalkotására tett törekvés miatt lehetett Artaud számára „redukált modellje annak, amit a Kegyetlenség Színházában akartam” (Idézi: Finter 1997, 25).

E színházról élete vége felé Artaud újabb könyvet tervezett, amely azonban nem készült el, csak a töredékei szaporodtak, hogy a jegyzetfüzeteiből kiemelve, a *Színház és anatómia* (1946), *A színész elidegenítése* (1947), *Színház és tudomány* (1947), illetve *A Kegyetlenség Színháza* (1947) címmel kerüljenek publikálásra. S noha Rodezben még e színház megvalósítását tervezte – kiengedése utáni első tetteként –, s arra kérte Roger Blint, szerezzon olyan színészeket, akik „nem félnék a színen egy kés okozta vágás valódi érzésétől” (Artaud 2004, 1066), csakhamar újra eltávolodott a színház színészekkel történő, egy produkció keretei közötti elgondolásától. A húsba vágó tapasztalat vágya azonban megmaradt, sőt a Kegyetlenség Színházát mindinkább az eleven valóság képzele dimenzionálta át, hogy egy viszonylag konkrét ideából a létezés metaforájává válva színház legyen „a vérpad, az akasztófa, a lövészárkok, a krematórium vagy az örültekháza”, és kegyetlenség „a lemészárolt testek” (Uo. 22). E tágulás, és az előtte, illetve utána bekövetkező szűkülés persze már korábban is mozgásban tartotta a nagyon is élőnek gondolt fogalmat, amely felvette a világegyetem lüktetését: „az univerzum színház, / egy tragédia reprezentációja, amelynek vége szakad, de képes lett volna meg nem történni” (Uo. 1387). E tragédia, amelyet a háború borzalmaira tett utalások révén determinálnak a 20. század első felének világtörténelmi eseményei is, egy „szörnyű, / mégis kikerülhetetlen szükség-szerűség / afirmációjaként” (Uo. 1657) teszi láthatóvá a színházat, így az nem a negáció módja, „nem az üresség szimbóluma” (Uo.), hanem az állításé. Aktusa eliminál minden előadást, továbbá „minden tudományt, minden vallást, minden művészetet” (Uo. 1544), faktuális ereje pedig egyetlen csapással megsemmisít – Artaud hajdani botjának azon suhintásához hasonlóan, amelytől Írországban azt remélte, hogy a brit szigetek menten a tengerbe süllyednek – minden halált. Ugyanis az emberi test, amelynek napja van, sőt olyan, mint egy

bolygó (Uo. 1210), korántsem fix és véges, hanem egyre csak változik, mert változtatható, de „műlhatatlan és halhatatlan” (Uo. 1545). Az egyetlen Artaud által elismert tudomány pedig az, amely a teremtés gesztusával új testet formál, s csak ez tarthat igényt a színházra is, amely olyan tűzpróba, ahol „a csontok, a végtagok és a szótagok széttiprása folytán / újáteremtődnek a testek” (Uo. 1544). Mivel az emberi test rossz, organikusan át kell alakítani, s e változás felelőse a színház, amely nem azért jött létre, „hogy leírja az embert, és amit csinál, hanem, hogy egy emberi lényt kreáljon” (Uo. 1092). Ez az operáció azonban csak látszólag hasonlít az anatómiához, hiszen visszabontja ugyan a testet primer elemeire – gesztusra, mozdulatra, kiáltásra, azaz csontra, húsrá, membrumokra –, de nem pusztán szétszabdálja, hanem a legkisebb közös többszörösre hozza. Nyersanyagként kezeli, és visszabontás után újra összerakja, ám ez nem a rekonstrukció, hanem az átlényegítés szellemében történik, hogy a semmirevaló test a transzformációra, akár a rajzokon látható osztódásra, megsokszorozódásra képessé válva új és újabb élete(ke)t nyerjen. A Kegyetlenség Színházáról 1946 márciusában készített rajz épp ennek az anatómiával elmentés folyamatnak, az atomizálásnak az aktusát szemlélteti, amely a légüres térben egymásra torlódó arcok alatti – a papírt négy vágásként (négy sebként) felsértő – mumifikált testeket nemcsak az élve eltemettetésre, de a bebábozódásra is emlékeztető módon vetíti egymásra.

A közönségbe dobni kívánt bombaként robbanó, „atomizált test-színház” (Évelyne Grossman kifejezése – Uo. 1636) az egyik testből a másikba történő átmenetet, az „erők borzalmas vándorlását” végzi, amelyet „nem lehet kétszer reprodukálni” (Uo. 1177). Mégpedig a némely mitológiákban az istenek lakhelyeül szolgáló lélegzetvétel: azon lehet révén, amelynek hieroglifájával Artaud egykor rátalálni kívánt „a szent színház eszméjére” (1985, 197 és 209). Az ebből következő eljárás a színész elidegenítését, vagy – ha az *aliéner* igéből előállított melléknév, az *aliéné* ’örült’ jelentését is játékba vonjuk – a megőrjítést célozza, amelynek során „a színész módszeresen fölsebzett testén izomról izomra megragadhatóvá válik az univerzális impulzusok kifejlődése” (Uo. 1521). Ennek az elidegenítésnek, a színész testét fenyegető társadalom ellenében szabadjára engedett örületnek tehát semmi köze Brecht eljárásához, sőt Artaud inkább az eleusiszi és az orfikus misztériumokban alkal-

mazott technika felelevenítéseként kezeli, hogy fő eszközévé váljon annak a színháznak, amelynek nincs szüksége színpadra és előadásra, ahol óhatatlanul ott kísértene a hamisnak, valótlannak tartott reprezentáció. S amely a hangjátékból a betiltást követően kiábrándult, ahogy egykor már a költészetben és a filmben csalódott Artaud számára egyedül maradt: halála előtt egy héttel Paule Théveninnek írt levelében újra nekiveselkedett, hogy „ezután kizárólag / a színháznak / szentelje” magát (Uo. 1676). S amíg a végbélrákkal küzdve már minden nap vérben ébredt, konkrétan „a vér színházát” nevezte meg – fiziológiai állapotát ismét egyik elgondolásába transzponálva –, amely testileg cselekszik,

és nem a halált előlegezi meg, hanem az életet, hiszen „a színház valójában a teremtés születése” (Uo. 1677). Amikor március 4-én hajnalban meghalt, „teste nem robbant szét maradandó darabokra” (Barber 1993, 162), mint egyik korábbi szövege jövedolte, hanem élni kezdett. Feltéve, hogy életen még mindig azt „a törekeny és lebegő magot” értjük, „amelyhez nem vezetnek el a formák” (Artaud 1985, 71). Csupán a Kegyetlenség Színházának limitált – a nézők szélsőségeknél való kitettségére fókuszáló – értelmezése maradt utána, amely azonban rendkívül produktívna bizonyult a színvitelememcsak késő modern, de posztmodern és posztdramatikus törekvései szempontjából is.

Bibliográfia

- Allet, Natacha (2005) *Le gouffre insondable de la face. Autoportraits d'Antonin Artaud*. Geneve, Dogana
- Artaud, Antonin (1976-) *Oeuvres complètes. I–XXVIII. k.* (Szerk.: Paule Thévenin) Paris, Gallimard
- Artaud, Antonin (1985) *A könyörtelen színház*. (Szerk.: Vinkó József, ford.: Betlen János) Budapest, Gondolat
- Artaud, Antonin (1986) *Dessins et portraits*. Textes de Jacques Derrida et Paule Thévenin. Paris, Gallimard
- Artaud, Antonin (1993) *A vérsugár*. (Ford.: Marc Martin és Kövesdi László) *Nappali ház*. 1. sz. 60–62.
- Artaud, Antonin (1999) *A színház és az istenek*. (Szerk.: Fekete Valéria, ford.: Betlen János et al.) Budapest, Orpheusz
- Artaud, Antonin (2002) *Die Cenci. Materialien und Briefe*. (Ford.: Bernd Mattheus) München, Matthes & Seitz
- Artaud, Antonin (2004) *Oeuvres*. (Szerk.: Évelyne Grossman) Paris, Quarto Gallimard
- Barber, Stephen (1993) *Antonin Artaud. Blows and Bombs*. London, Faber and Faber
- Bermel, Albert (2001) *Artaud's Theatre of Cruelty*. London, Methuen
- Blüher, Karl Alfred (1991) *Antonin Artaud und das „Nouveau Théâtre” in Frankreich*. Tübingen, Günter Narr
- Borie, Monique (1989) *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*. Paris, Gallimard
- Brecht, Bertolt (1969) *Színházi tanulmányok*. (Szerk.: Major Tamás) Budapest, Magvető
- Camus, Michel (1996) *Artaud. Une autre langue du corps*. Bordeaux, Opales
- Derrida, Jacques (1967) *La parole soufflée*. In: *L'écriture et la différence*. Paris, Le Seuil, 253–293.
- Derrida, Jacques (1994) *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*. (Ford.: Farkas Anikó et al.) *Gondolat-jel*. I–II. 3–17.
- Finter, Helga (1997) *Antonin Artaud and the Impossible Theatre*. *TDR*. Winter, 15–62. (Magyar fordítását lásd e számunk 93–109. oldalán.)
- Fischer-Lichte, Erika (2001) *A dráma története*. (Ford.: Kiss Gabriella) Pécs, Jelenkor
- Gouhier, Henri (1974) *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. Paris, Vrin
- Grossman, Évelyne (2006) *Antonin Artaud. Un insurgé du corps*. Paris, Gallimard
- Grotowski, Jerzy (1999) *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. (Ford.: Pályi András) Budapest – Pozsony, Kalligram
- Hayman, Ronald (1977) *Artaud and After*. Oxford, Oxford University Press
- Innes, Christopher (1993) *Avant Garde Theatre. 1892–1992*. London and New York, Routledge
- Kékesi Kun Árpád (2000) *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó
- Kleist, Heinrich von (2000) *Levelek*. (Ford.: Földényi F. László et al.) Pécs, Jelenkor Kiadó

- Leach, Robert (2004) *Makers of Modern Theatre*. London and New York, Routledge
- La véritable histoire d'Artaud le Mŷmo. Un film documentaire de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur* (2005)
DVD ARTE, EDV 236
- Mattheus, Bernd (2002) *Antonin Artaud 1896–1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig
- Plunka, Gene A. (szerk.) (1994) *Antonin Artaud and the Modern Theater*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press
- Scheer, Edward (szerk.) (2003) *Antonin Artaud. A Critical Reader*. London and New York, Routledge
- Vidieu-Larrère, Francine (2001) *Lecture de l'imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud. La fabrique du corps-écriture*. Paris, Lettres modernes Minard
- Virmaux, Alain (1970) *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris, Seghers