

A szellem öngyilkosa

Kísérlet Antonin Artaud portréjának megrajzolására

Artaud-a-Momo – Artaud-a-Kitaszított

A társadalom öngyilkosa. Démon és Szent. Angyali őrjögő. És még? Artaud-a-Kokós. Artaud-a-Próféta. Artaud: az utolsó elátkozott költő. És főleg (sokak szemében még ma is) habzó száju vadzseni, „az Ördög fattya, aki lábba hozta Párizst”, s időnként, no nem a többiek bosszantására, egy konyhakés hegyével bökölte koponyáját, hogy a rontó szellemet agyából kiűzze.

Melyik Artaud tehát? A Saint-Germain-des-Près vézna poétája, aki André Breton és Max Jacob társaságában csatangolt kávéházzal kávéházra? Vagy a tékozló, az Istenhez megtért katolikus? Esetleg az az Artaud, akit az ötvenes évek beatnemzedéke (főleg az Egyesült Államokban) a homoszexualitás és a heroin fejedelmeként ünnepeelt? A Kabala főpapja? A mexikói peyotl-rítus beavatottja? Vagy a *színházi* Artaud, akire az elmúlt húsz esztendőben többet hivatkoztak, mint a Cartel tagjaira (Jouvet-ra, Dullinre, Pitoëffre, Batyra) együttvéve, s akinek gondolatait másod-harmadkézből ellesett, kifacsart részidézetek alapján rengetegen félremagyarázták? Melyik Artaud? A hamis legendák „örült misztikusa”, a „szubjektív idealizmus zavaros képviselője”, akit elutasítottak anélkül, hogy módot adtak volna a megismerésére?

A költő, ha meghal, arca kisimul. Nem tudom, Artaud arca kisimult-e, de az a fénykép, amit 1948-ban, nem sokkal halála előtt az ivryi idegszanatóriumban készítettek róla, örökre belémvésődött. Szétronsolt, kifosztott arc, fakó, megtört tekintet, kívül az Időn, kívül minden Törvényen. Kevés hasonló fényképet ismerek. Talán Nietzsche utolsó fotója vagy Nerval széttöredezett arca azokban a pillanatokban, amikor „átcsúszott a másik oldalra”. Artaud megadóan ül a fényképezőgép lencséje előtt, a szürke öltöny beburkolja vézna testét, nyakán fekete gyapjúsál, ujjai görcsösen szorongatják csuklóját.

És most nézzenek meg egy másik fotót. Kritikus időpontban készült ez is, 1930-ban, a Jarry Színház bukása körüli

harcok idején. Mégis mekkora különbség! Ez az arc, ahogy Barrault írja, „királyian fenséges, tiszta”. A tekintete élet-erős, magabiztos. A két fotó között mindössze tizenhét esztendő. Milyen atomrobbanás roncsolhatta így szét ezt az arcot? Milyen kínok vághatták ilyen mélyre a ráncokat? A természetes öregedés biztosan nem.

Nehéz elképzelni sikertelenebb életet, mint Artaud-é. Semmi sem sikerült neki. Amihez csak hozzáfogott, mindenben megbukott. Tanulmányait értetlenség fogadta, kiáltványait kinevették, színház-alapítási kísérletei, színészi-filmszínészi próbálkozásai – kecsgetető kezdet után – csődöt mondtak. Filmírói pályája kudarcba fulladt: nem csinált karriert sem a színházban, sem a mozivásznon, még az irodalomban sem. Nevét csupán kétes botrányok, szürrealista hőbörgések tették ismertté. *Nem sikerült semmi* – írja egy héttel a halála előtt. – *Amikor írni akartam, csődöt mondtak a szavak, és ez minden... Nem valósultam meg.*

Honnan sejthette volna, hogy halálának éve egyben életműve (f)elismerésének dátuma is lesz? Hogy művét, mely korunk minden izgalmát és nyugtalanságát tükrözi, mint a Bibliát, egy egész korosztály forgatja majd? S hogy mindaz a szellemi tobzódás, ami a kortársak szemében egy megbomlott elme haláltánacának tűnhetett, felgyorsult korunkra valósággá válik.

Élő torzó vagyok

Artaud-nál minden a szenvedéssel kezdődik. „Egész életén át saját lényegét üzte – mondja róla Mauriac –, hogy elérje önnön képmását, beleolvadjon és egyesüljön vele.” A *Mását* kereste. A Másikat. Artaud-t-a-Momót. *Mi az Én?* – tette fel a kérdést. *Ex a nyelv az ínylek, ex a hús a térdek között?* . . . Egy halom felesleges szerv, amelyek mint az *élősdiek* rákényszerítik a Testre az akarataikat? *Az ember azért gyöttrődik, mert rosszul van megszerkesztve.* Újjá kell teremteni a testet.

Szó sincs itt a Test és a Lélek közepkor óta divatos dualizmusáról. Sem a freudi tudatalattiról. Artaud-t a szó szoros értelmében a *fájdalom hasította ketté*. Amióta csak eszmélt, a teste szenvedések színtere. Eleinte kínzó fejfájások, sírógörcsök, hallucinációk gyötörték. *Csomókban a gyomrom* – írja egy helyütt. *Örvénylek belül* – panaszkodik másutt. Megszállottan vizsgálhatja testét, csak a betegség izgatja, iszonyú erővel nyomoz utána, hogy megszabaduljon tőle. Közben



Artaud önarcképe (1920)

szaporodnak testén a *stigmák*: hektin-, cianid-, arzén-, higany- és jódkezelés, különböző vénás injekciók. A kor minden kuruzslása s a tanácstalan diagnózisok: agyhártyagyulladás, örökölt vérbaj, „rendkívüli ideggyengeség”. Artaud tudja, hogy irtózatok küzdelembe indul. Már a *J. Rivière*-nek, az NRF-folyóirat szerkesztőjének írt leveleiben a *szellem elviselhetetlen betegségéről*, gondolatainak kiszolgáltatottságáról panaszkodik, s arról, nem tudja, lesz-e ereje *kilépni a teljes megsemmisülésből*. Állandó robbanásveszélyben él, koponyáját, mint a túlhevített kazánt, óriási nyomás feszíti, s érzi, nincs alku, teste bármikor elárlulhatja. Tragédiája az, hogy szelleme vakítóan tisztá. Éles és kemény azonban a fájdalom is. És ha jön a fájdalom, s nem bírja, elkábítja magát. A fájdalom tompulásával azonban együtt jár a tudatalatti felébredése is. A kábítószer felszabadítja a kéreg alattit, s a test pihenéséért Artaud a tisztánlátás elvesztésével fizet. Pánikszerű küzdelem kezdődik ilyenkor: Artaud öntudata, mint a kötéláncos, megpróbál egyensúlyozni az értelem és a fájdalom között. Világosabb pillanataiban ellenméregért könyörög. De néhány nap múlva felerősödnek a fájdalmak, ő újra hozzájut valamihez, mindegy, mihez, hiszen 1914 óta, amikor először írtak fel neki ópiumot nyugtatóként, mindent ismer már; hasist, kokaint, laudanumot, agar-agart, beriberit, később peyotl-kivonatot, klorált. S a kör bezárul, nincs más választása, vagy az apollói világosságért vállalt irtóztató fájdalom vagy a test nyugalmaért elfogadott dionüszoszi sötétség.

Írásainak feszült szépségét adja ez az ellentmondás. A romlás, a megfulladás, a *megőrüléstől* való félelem s a zsigerekkel és sejtekkel folytatott eszevesztett harc. S talán ezt értette meg legkevésbé a környezete. *Nincs életem! Nem vagyok önmagam!* – kiált fel. Meghasonlottnak, kitaszítottnak, sötét szakadéknak érzi magát, amelynek homályos mélyén ott rejtőzik igazi, fel nem ismert énje, egy Antonin Artaud nevű egyén, akinek létezé-

séhez ő csak *asszisztál*. Meg kell valósulnia, ki kell ragadni életét az idegen kezekből, újjá kell születnie. Új eszközt keres tehát, hogy a tudat és a lélek elvesztett egységét helyreállítsa: az *írást*. Ez az egyetlen mód, hogy létezését bizonyíthassa. Csakhogy Artaud számára a nyelv, az emberi *szó* képtelen felfejteni ezt a kítaszítotttságot. Képtelen ábrázolni ezt a fájdalmat, hiszen halott, megkövesedett, hazug és pontatlan. A szó devalválódott, az emberi beszéd holt jelek halmaza. *Minden írás: disznóság*. A szavak nem azt fejezik ki, amit ő szeretne. *A fogalmak gátolnak, a szavak megbénítanak*. És mégis, ez az egyetlen mód, hogy kifejezze, amit érez. Az öntudat és a drog csapdája után, íme a második kelepce: a nyelv csapdája. A szavak nem tudják visszaadni az *élet viselkedését*, amit Artaud érez, mégis beszélnie, írnia kell, mert ha elhallgat, elsüllyed saját lényének labirintusában. Nincs más megoldás tehát, nemcsak új testet, új nyelvet is kell teremtenie. *Új fizikai nyelvet, ami nem szavakon, hanem jeleken alapul*. A nyelv költészete helyébe a *tér költészetét* kell állítani. A test költészetét. Artaud lírája következetesen a költészetet fiziológiai útját járja: nála a füvet szőrszál, a folyót artéria, a követ csont, a fényt a vér vörös zuhataga helyettesíti. A szavak ökölcspások a tudat láthatatlan kérgén, a kiáltásokra kongó üresség felel. Mert nincs kommunikáció. A fájdalom áthághatatlan falat emel köréje, nem tud érintkezni a valósággal. Ugyanakkor retteg a magánytól is, esténként nem mer elaludni. Gondolkodik az öngyilkosságon is. Csakhogy az öngyilkosság annak megoldás, aki létezik. Az ő léte nem bizonyított. *Én nem a halálra vágyom, hanem arra, hogy ne-legyek...* A testi valóság szorításából egyetlen kiút kínálkozik: az egész világ. Artaud kapcsolatokra vágyik, átmeneti állapotot keres a teljes kirekesztettség és a teljes bezártság között. Közbülső létet a képzelet világa és a realitás között. Ilyen közbeiktatott valóság: a *színház*. S Artaud sikoltó gyönyörűséggel fedezi fel, hogy a színház az a hely, ahol a színész (Artaud-a-Momo) büntetlenül *testet cserélhet*, kibújhat önmagából, s azzá válhat, ami csak lenni akar. A színházban mindent újjá lehet teremteni, még azt is, ami soha nem létezett. Ott meg lehet teremteni azt az új nyelvet is, ami nemcsak szavakból, de gesztusokból, mozgásból, formából és színekből tevődik össze. Ám ennek új színháznak, mágiikus és erős színháznak kell lennie.

Madame, Ön az idegeimre megy!

Mint a legkisebb királyfi, úgy csöppent bele a huszonnegy esztendő marseille-i Artaud a párizsi művészéletbe. Fenségesen és magabiztosan. Festő és költő, színész és képzőművészeti kritikus, véleményében megingathatatlan. Rögtön a kezdet kezdetén megfricskázta a szürrealisták két pápáját, Bretont és Aragont, mondván, csak flörtölnek az igazi társadalmi gondokkal, de szembenézni velük nem mernek. A festőket korszerűtlenséggel vádolja, Gleizes és Picabia *unalmas*, Matisse *az izléstelenség és az örület (!) határát súrolja*, Picasso saját múltjában tet-szeleg. Az egész európai kultúra dekadens.

Ő maga mindenbe belekóstol. Új oktatási-érettségi tervezetet szerkeszt, lírai hangvételű dalokat publikál, fest és rajzol, a húszas évek derekán együtt küzd a szürrealistákkal, tőle származnak a pápához, a dalai lámához, az egyetemi rektorokhoz, elmeegógyintézeti főorvosokhoz intézett levelek. Egy ideig a Szürrealista Központot vezeti, de egy drámai összecsapás után kidobják. Sűgő és díszletmunkás, amolyan mindenek Lugné-Poe színházában, az *Oeuvre*-ben. Itt is lép először színpadra 1921. február 17-én, Henri de Régnier darabjában, a *Kétkedő Sganarelle*-ben. „Egészen elbűvölt bennünket – írja Lugné-Poe –, ahogy az álmából felzavart polgárt megjelenítette.”

Artaud számára mégis Dullin volt az első mester. Az *Oeuvre* színészenek, Übü papa első életrekeltőjének, Firmin Gémier-nek az ajánlására került az *Atelier*-be. Dullin ekkortájt alapította meg miniatűr színházát egy régi mosodában, az Honoré-Chevalier utcában. Az új színház az újfajta színjátszás iskolájának számított, Dullin itt reggel kilenctől délig, majd kettőtől ötig tanította növendékeit, többek között Jean-Louis Barrault-t, Jean Vilart, Roger Blint, majd később Jean Marais-t. *El vagyok ragadtatva attól, amit Dullin csinál* – lelkesedik Artaud egyik levelében a másik „szent bohóc”-nak, Max Jacobnak. *A legjelentősebb tett, ami jelen pillanatban a színházművészetben végbemegy*. Dullin az emberi kapcsolatok morális tisztaságát akarja elérni, elveti az utánzást, arra tanítja színészeit, hogy gondoljanak az érzéseikre és *érezzék* azokat. Dullinnál *az ember a szív legmélyéből játszik, a kezével, a lábával, minden izmával, minden porcikájával. Érzí a tárgyat, megszagolja, megtapogatja, megnézi, meghallgatja és nincs semmi, nincs kellék. A ja-*

pánok a közvetlen mestereink és főleg Edgar Poe. Csodálatos.

Eleinte rendkívül aktív. Programfüzetet állít össze, rajzol, fest, díszletet, jelmezt tervez, eljátszik tizenegy szerepet, köztük jelentőseket is, mint Basiliót Calderón meséjében, *Az élet álomban*, Anselme-et a *Fösvényben* vagy Theiresziást Cocteau nem túl sikeres *Antigoné*-jában, amihez a díszleteket és a maszkokat Picasso, a kosztümöket Coco Chanel tervezte, a zenét pedig Honegger szerelte. Később ez az aktivitás némileg alábbhagy. Igaz, mindig is volt valami ambivalencia Artaud közeledésében. „Velünk élt ugyan – írja Dullin –, de elhanyagolt külseje ellenére (amit egy szakadt fehér inggallér s egy gyűrött nyakendőféleség próbált ellensúlyozni) mégis áradt belőle némi dandység, ami megátolta például abban, hogy velünk együtt befogja magát a kocsni elé, s közösen átszállítsuk a díszleteket és a jelmezeket az Honoré-Chevalier utcából az Ursulines utcába. Nem. Kicsit lemaradva, szégyenkezve kullogott utánunk.”

Pedig itt közösségre, barátokra lelt. Befogadták. Szerették és becsülték. Sikerei voltak. Mindez kevésnek bizonyult. Artaud elképesztően felaprózta magát. Színházból színházba, szerkesztőségéből szerkesztőségbe rohant, a színháztól a festővászonhoz, a vászontól a mozivászonhoz, s közben rendületlenül vállalt mindent, szkeccet, forgatókönyvet, recenziót, verset, szerepet. Kapkodott. Türelmetlenkedett. És egyre elégedetlenebb lett kora művészetével.

„Szinte naponta találkoztunk – írja *Holnapi emlékek* című kötetében Jean-Louis Barrault. – Néha rózsát ajándékoztunk egymásnak. Megkért, hogy utánozzam. Belementem. Először mosolygott, mindent aprólékosan megfigyelt, helyeselt, elernyed, majd izgatott lett és ordítani kezdett: »Eeeeel-lopták a személyiséget!!« és kirohant. Megbántottam volna? Szó sincs róla. Hiszen hallottam, amint a lépcsőházban harsány hahotára fakad . . .

Amíg megőrizte a tisztánlátását, fantasztikus volt. Fenséges. Látomásaiban csodálatos. Szellemes. Humorral teli. Ám ha a kábítószert vagy a szenvedés hatása alatt rémlátomásai eluralkodtak rajta, akkor a szervezet akadozni kezdett, ilyenkor kínos volt, fájdalmas. Szenvedtünk miatta. Teste megfeszült, összerándult, mintha kínpadra vonták volna. Fogai belevájtak az ajkába, koponyája megnagyobbodott, az agyvelő szét akar-

ta feszíteni. Szemüregei kitágultak, tekintete olyan lett, mint a lézersugár. Különösen szép volt ilyenkor, de a belső tűz hamar fölemesztette . . .

Egyszer Passyban egyik ismerősünk, egy csinos, fiatal színész nő édesanyja vacsorára hívott meg bennünket. Lányáért aggódó vagyonos polgárosszony volt, és szeretett volna tájékozottnak látszani színházi berkekben. Artaud a vacsora kellős közepén félmeztelenre vetkőzött, és felszólított, kövessem a példáját, majd jógázni kezdett, és félpucéran odaállt az elegáns háziasszony elé, aki nem tudván méltóbb szavakkal kifejezni hódolatát ezen »elragadó produkciónak« iránt, megkérdezte, hogyan lehetséges, hogy a Comédie Française még nem fedezte fel? Mire Artaud a kiskanállal megkocogtatta a hölgy fejét, s különös, éles hangon a fülébe rikoltotta: »Madame, Ön az idegeimre megy!«*

Hasonló stílusban szakított Dullinnal is. Alexandre Arnoux tündérajtáékában, a *Bordeaux-i Hugóban* Nagy Károlyt alakította. Szakállas, hallatlanul ellenszenves, rikácsoló királyt formált a szerepből. Dullin szelíden, udvariasan tiltakozott. Artaud négykézlábra vetette magát, és ugatva szökdelt a trónus felé. Dullin megpróbálta lebeszélni a különös szerepfelfogásról, mire Artaud felállt és meg-

* Balázs Ádám fordítása.

vetően odavetette: „Hja! Ha nektek még mindig az kell, ami valószerű . . . Akkor tessék!”, és fejedelmi nagyképűséggel kivonult. Ez volt utolsó szerepe az Atelierben. Először J. Hébertot, majd Georges Pitoëff szerződtette. Játszott Alekszandr Blok, Bernard Shaw, Leonyid Andrejev darabjában, Molnár Ferenc *Liliomában* ő volt az I. detektív, Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című színművében pedig a Sűgő. De játszott Jules Romains, Karel Čapek és Yvan Goll darabjaiban is. Megpróbálkozott mindennel, ám alkalmazkodni nem tudott. Asszisztált Jouvet-nak, de hamar összevesztek, mert Jouvet nem volt hajlandó Alfred Savoir édeskés darabjának, *A falusi cukrászénak* a végére hatalmas apoteózist rendezni kínai, japán bábokkal stb. Forgatókönyvet írt *A kanyó és a lelkész* címmel, 1927-ben el is készült a film, de Artaud a premieren botrányosan viselkedett, szidalmazta Germaine Dulacot, a rendezőnőt, hogy meghamisította elképzeléseit. Desnosszal együtt kivezették. Artaud egyébként a filmművészetben sokáig a művészet megújulásának lehetőségét látta. (1922 és 35 között közel harminc szerepet játszott el; Marat-t, Abel Gance *Napoleonjában*, Gringalet-t, a párizsi utcakölyköt *A bolygó zsidóban*, Jean Massieu-t, a Szűz gyóntatóját a *Jeanne d'Arcban*, Hornis urat a *Mater Dolorosában*, Savonarolát a *Lukrecia Borgiában* stb.) Később

Artaud mint Massieu barát a *Jeanne d'Arc* című Dreyer-filmben (1928)





Artaud mint Marat Abel Gance filmjében, a Napoleonban (1925)

azonban a műtermek kommersz világa, a filmtársaságok légköre, a megalkuvások, az ízlésdiktatúra elvette munkakedvét. *Itt nem lehet szegyenkezés nélkül dolgozni* – írja színésznő-kedvesének, a román származású Génica Athanasiounak, aki abban különbözött a többi asszonytól, hogy *nem széndioxidot, hanem oxigént lélegez ki. Ezt a kultúrát* – folytatja, miközben kilóg könyöke a vásott szürke öltönyből, s időről időre a kazánházban éjszakázik, mert nincs pénze albérletre –, *ezt a világot alapvetően fel kell forgatni, s meg kell szüntetni ingatag és rothadó színházát is, amely nem fejez ki már semmit, legfeljebb az emésztést szolgálja.*

Az „inyencek bordélyháza”

De hát ki vagy mi ellen lázad Artaud? Melyik kultúrát, melyik színházat akarja lerombolni? Hiszen ez idáig kora legkiválóbb mestereitől, Lugné-Poc-tól, Dullintól, Pitoëfftől, Jouvet-tól tanult. Rájuk vonatkozik a keserű kifakadás? . . . *undorodom nagyjából az egész mai színházszáztól is, amely épp olyan emberi, mint amilyen költőietlen.* Ez az a színház, amelyik a gennytől és a dekadenciától büszlik? Dullinét kell mint szemetet az élet előcsarnokából kisöpörni? Úgy tűnik, igen. Őket is. Magyar szemmel nézve meghökkentő ez a hevesség. Hiszen, ha akármelyik évad színlapjait végigbongésszük, a nagy neveknek és a szenzációknak káprázatos orgiájával találkozunk. Antoine és Copeau után ezekben az években tűnnek fel (és vonulnak be a színház történetbe) olyan művészek, mint Valentine Tessier, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Michel Simon, Roger Blin, hogy az íróról, Marcel Achard-ról, Armand Salacrou-ról, Jules Romains-ról ne is szóljunk. A Cartel, amely a naturalizmus, a sablo-

nokba kövesedett akadémizmus és a híg bulvárszínházak tagadásából született, fénykorát éli. Mi ellen hadakozik akkor Artaud? Mit vet kortársai szemére?

Először is a *verizmust*, a szó- és irodalomközpontúságot, a túlságos cizellációt, amit a francia színház Antoine-tól, a *Théâtre Libre* atyjától örökölt. Azután a *szemfényvesztést*, amivel a Cartel tagjai *utánozzák* az életet a színpadon, nem pedig *újáteremtik*. A híres copeau-i jelszó „réthéatraliser le théâtre” (újratheatralizálni a színházat) – vallja Artaud – *valójában visszalöki a színházat a valóság majmolásába.* A négy „nagy” – a Cartel apostolai: Jouvet, a „Mérnök”, aki a hajózás mesterfogásait éppúgy ismerte, mint a golyózás szabályait, Pitoëff, a „Holdbéli bohóc”, aki a vándorszínészet költészetét csempészte a modern színházba, Dullin, a „Kertész”, a félcowboy-félgengszter, akiről csak a végén derül ki, hogy jó szíve van, s végül Gaston Baty, a „Közösségi”, akinek elsőként sikerült zajtalanul átdíszítenie a színpadot –, ők négyen éppúgy képtelenek a színházat *újáteremtetni*, mint akár a Comédie Française, akár a Champs-Élysées bulvárszínházai. Sőt! Mint Copeau is megállapítja, „az 1920-as években kezdődött avantgarde mozgalom *késszínházi mozgalom volt*, és e műhelyek nem váltak valódi színházakká, mert *biányzott belőlük az igazi közönség*”. A párizsi publikum hű maradt a bulvárhoz! A bulvárfejedelem, Sacha Guitry mellett ezekben az években Henry Bernstein, Alfred Savoir, Edouard Bourdet, Marcel Pagnol nevét hirdetik a színlapok.

Meglepő és imponáló az a következtelen kritika, amivel Artaud sorra megtagadja egykori mestereit. Nem végleges szakításról van itt szó, hiszen jól tudja,

hogy a Cartel tevékenysége nélkül elképzelhetetlen minden modern törekvés, inkább rapszodikus hangulatjelentésekről, ahol a gáncs és a dicséret szüntelenül váltakozik. Kitűnő példa erre Copeau, akit eleinte dicsőített, majd egyre jobban eltávolodott tőle. *Az én előadásaimnak semmi közük nem lesz Copeau rögtönzéseibe* – írja. Ami legjobban zavarja: Copeau szigorú stilizációja, a klasszikusok felhőtlen tisztelete, a színházi effektusok elutasítása. *Copeau azért akarja újáteremtetni az embert, hogy színházat csináljon. Én azért csinálók színházat, hogy újáteremtsem az embert.*

Kezdetben Lugné-Poc-ért is lelkesedik, főleg színészvezetését méltatja. Később keserűen megjegyzi: az *Oeuvre színház is csak abból él, hogy Észak szép tragédiáit árulja.* Rengeteg szállal kötődik Dullinhez is, akinek – mint mondja – *sikerült felidéznie a színpad misztikumát, a rendezés totális lehetőségét. Az Atelier nem üzem, hanem kísérleti laboratórium. Dullin olyan színházat ad nekünk, amelyet lappangó kegyetlenség és hoffmanni atmoszféra jellemez.* Csakhogy Artaud elképzelései a színészi játékról ez idő tájt már messze elrugaszzkodnak a realista színházszáztól. Hanghordozása, gesztusai *mágikus* tartalmat nyernek. A dullini „valóságosság” középszerű illusztrációknak tartja, a színháznak szerinte nem másolnia kell az életet, hanem áthatolnia a testen, hogy a teremtés mitikus aktusa létrejöhessen. Artaud maszkokat, ötméteres bábukat, ritust akar. Dullinnek ez sok. Nem csoda, ha szakításuk után Artaud őt is besorolja az *emésztést szolgáló színházigazgatók, az ingó rothadás árnyalakjai* sorába, s erős túlzással így kiált fel: *Mikor lesz már vége ennek a sok szemétnak!*

A Cartel negyedik tagjával, Gaston Batyval sohasem dolgozott együtt. Nem is említi egyetlen kritikájában sem. Pedig, ha valaki, akkor Baty közel áll Artaud érlelődő színházi koncepciójához. A *Compagnons de la Chimère* híres megalapítója már jóval Artaud Párizsba érkezése előtt tagadta a szöveg elsődlegességét, és *Sire le Mot* (Szó Ökegyelme) című hírhedt tanulmányában leszögezte, hogy a színház (Gordon Craig után szabadon) a mozgásból és a táncból született, s csak a reformkor és a reneszánsz idején vesztette el totalitását, s vált *letró* művészetté. Baty megkérdőjelezi a színész mindenhatóságát is, s munkái során a diszletnek és a világlátásnak tulajdonít döntő jelentőséget. A rendezői színház megvalósításában (a német expresszionisták hatá-

sára) a Cartel tagjai közül kétségkívül ő merészkedett a legtovább. Társulatának híres jelmondata kísértetiesen polemizál Artaud kiáltványának mottójával. Baty: „A *Chimère* nem a művészetből táplálkozik, hanem azt táplálja.” Artaud: *A Jarry Színházat azért alapítottuk, hogy a művészetből táplálkozzék, és nem azért, hogy a művészetet táplálja.*

Az Alfred Jarry Színház

A *Jarry Színház* Artaud szürrealista kísérlete a Színház újjáteremtésére. Roger Vitrac és Robert Aron társaságában, 1926 novemberében fogalmazza meg az új színház alapelveit. A manifesztum lezögezi, hogy a kor színháza és művészete holtpontra jutott, a bizonytalan légkörben kifordult az értékrend, s a színház elvesztette kapcsolatát a valósággal. Új jelentést és új funkciót kell találni. A színház célkitűzéseit az alábbiakban körvonalazhatnánk: 1. teljesen meg kell változtatni az előadás koncepcióját, 2. meg kell változtatni az előadás és a nézők viszonyát, 3. vissza kell állítani minden technikai eszközt, ami a színházat az új jelentés és az új funkció felé orientálja. *Nem a nézők gondolataiboz vagy értelméhez, de totális egzisztenciájukhoz fordulunk... Az életünket játsszuk a színpadon, a magunkét és a közönségét... és a néző nyugodt lehet, nem távozhat közömbösen az előadás után, mert úgy fog ebbe a színházba járni, mint a sebészhez vagy a fogorvoshoz, azzal a tudattal, hogy el tudjuk érni, hogy felkiáltson. Vége az olcsó látványosságnak, a publikum békés bőfögésének a nézőtéren. A néző és a színész teljes egyenlőségét kívánjuk, a közönség integráns része lesz kísérletünknek... A Jarry Színház nem büvéskedik az élettel, nem majmolja, nem utánozza, hanem folytatja. Mert a színház az élet meghosszabbítása, kiteljesedése. Mi úgy értelmezzük a színházat, mint egyfajta mágikus operációt... S kiáltványunk mindazokhoz szól, akiket igazat a mai színház állapotára, s akik a színházban nem célt, hanem eszközt látnak.*

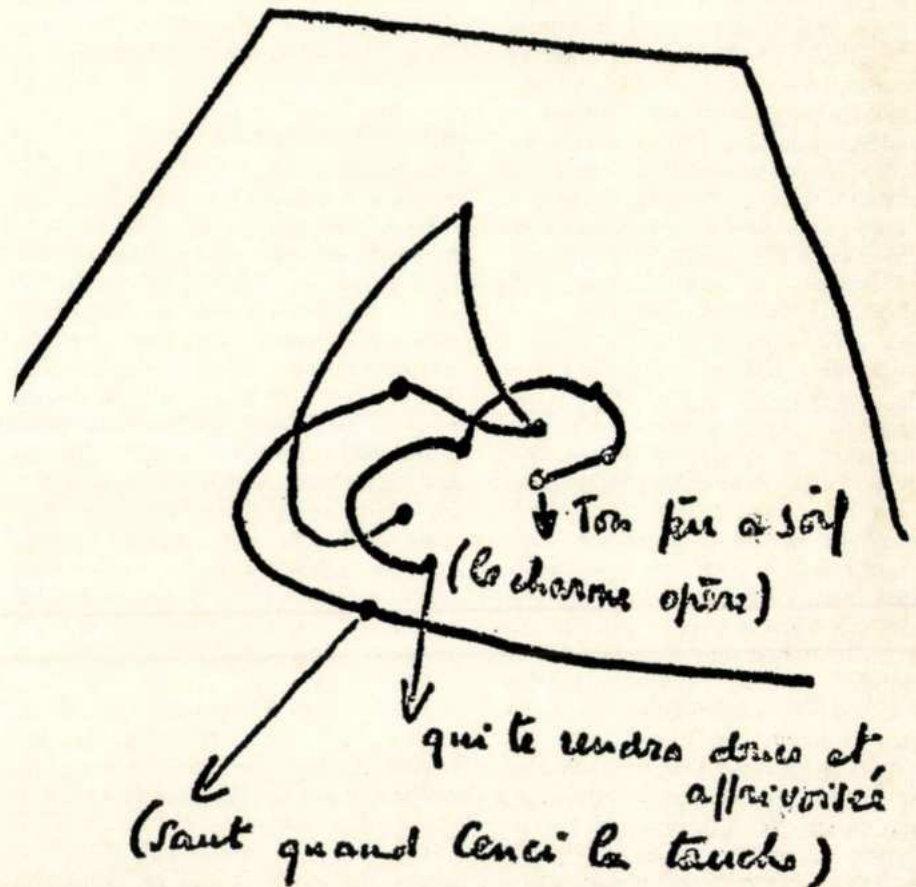
Pénzhiánnyal, érdektelenséggel küszködve, kölcsöntermekből kölcsöntermekbe hurcolkodva érte meg a Színház első bemutatóját 1927 júniusában. (A bemutató előtt pár nappal utcára került társulatnak Dullin kölcsönzött próbatertmet.) A színlap a színház három alapítójának egy-egy művét hirdette. Artaud: *Kozmás has avagy A bolond anyja*, pantomim Max Jacob zenéjére. Vitrac: *A szerelem rejtelméi* és Aron: *Gólya* című egyfelvonásosa, aminek már a címe is

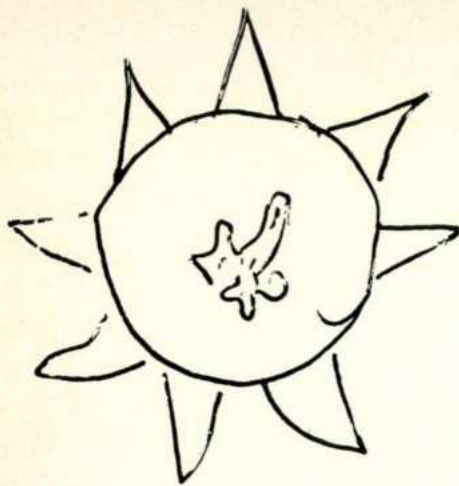
egy népszerű francia bábjátékra utalt. A bemutató felemásan sikerült. A sajtóban váltakoztak a dicséretes és a gúnyos nevetések, a közönség többnyire értetlen hümmögéssel fogadta a produkciót. Az est anyagi következményei katasztrófálisak. Artaud-t leginkább a közönség bizonytalan magatartása keserítette el. Felismerte, hogy a három szürrealista játékoska hagyományos színháznak sok, provokációnak kevés. Elhatározott szándékkal kereste ettől kezdve a botrányt. A második bemutatóra 1928 januárjában került sor. Az első részben levetítették Pudovkin Franciaországban betiltott filmjét, *Az anyát*, részben eszmei tartalma, művészi értékei, másrészt a cenzúra elleni tiltakozás miatt, majd a második részben bemutatták egy „jeles francia író kiadatlan egyfelvonásosát”. Artaud még a színészeknek sem árulta el a szerző nevét. Valójában nem is egyfelvonásosról, hanem Claudel *A Dél felosztása* című 1906-ban írt színművének harmadik felvonásáról volt szó, amit a katolikus Claudel olyannyira szégyellt,

hogy bemutatását kifejezetten megtiltotta, sőt igyekezett a 150 példányban megjelent mű minden példányát visszavásárolni. A közönség feszült figyelemmel fogadta Gorkij művét, de alighogy színre léptek Claudel érzélgős szerelmi háromszögének figurái, füttyülni, mozgolódni kezdett. „Hülyék!” „Ki innen, vén trotyakosok!” Amikor a játék véget ért, Artaud szenvtelen arccal a színre lépett, és bejelentette, hogy a darab szerzője nem más, mint Paul Claudel úr, Franciaország amerikai nagykövete. Majd csendben hozzátette: „Aljas áruló!” A teremben, ahol többnyire a szürrealista csoport tagjai ültek, kitört a tapsvihár, Paulhan nevetett, Gide a térdét csapkodta, főleg akkor, amikor – a kortársak egybehangzó vallomása alapján – a tüzoltó odament Artaud-hoz, s döbbenetesen megkérdezte: „Ez a Claudel úr tényleg elárulta Franciaországot?”

A móka nem nagyon tetszett Bretonnak, a szürrealisták fő ideológusának. Szarkasztikus kritikával támadta a *Jarry Színház* programját és tevékenységét, s

Mozgásterv A Cenciek rendezőpéldányából (1935)





A peyotl-ritus jelképe. Artaud rajz a Mexikóban (1936)

végül is elhatározta, hogy nyílt tüntetéssel tiltakozik a színház léte ellen. Artaud és a szürrealisták kapcsolata időközben alaposan megromlott. Artaud, akit Vitracal együtt már 1926-ban kizártak a csoportból, ekkor már nem nagyon hódolt a *szürrealista blöffnek*, elvetette az automatikus írásmódot, s Breton követőit egy *impotens szekta* álforradalmáinak minősítette. Ilyen körülmények közepette került sor a Jarry Színház harmadik bemutatójára 1928 júniusában. A címlap Strindberg *Álomjátékának* franciaországi bemutatóját hirdette Artaud rendezésében. A szürrealisták legfőbb ellenvetése az volt, hogy a produkciót a svéd nagykövetség finanszírozta, s egy levélben megtiltották a darab bemutatását. Artaud a rendőrséghez fordult védelemért, amely valóban meg is szállta a színházat. Az előadás alatt azonban verekedésekre, letartóztatásokra került sor. „Artaud urat – tájékozott Breton – én már csak mindig két hekus társaságában látom, a Jarry Színház kapujában, amint éppen ráuszít húsz másik fogdmeget tegnapi barátaira... ezért nem esik jól, ha Artaud úr becsületről beszél.”

Az „Álom-botrány” után, ahogy a sajtó az esetet felkapta, a szakítás Artaud és a szürrealisták között véglegesnek mondható, ami már csak azért is paradox, mert a mozgalom történetének egyetlen, igazi szürrealista színházi bemutatójára ezután került sor, 1929 januárjában. Artaud megrendezte Vitrac persziflázását, a *Viktor avagy a gyerekek hatalmon* című szürrealista vaudeville-t. A „mű” egy 1909-es napon játszódik reggel nyolctól hajnalig, hőse egy kilencéves kisfiú, aki misztikus kapcsolatban áll a Halállal, és felfalja szülei életét. Artaud tobzódott az ötletekben, a polgári társadalom és a hamis családi kötelek vad leleplezésében, a realizmust a szertelenségig (és a nevetségességig) felfokozta: az első felvonásban szerepelt egy több méteres születésnap torta,

amit hosszú templomi gyertyák díszítettek, a második felvonás elején bevonszoltak a szalonba egy háromméteres pálmát, de imponálóak voltak a telefon méretei is. Az előadás fő attrakciója azonban mégis a petomán hölgy megjelenése volt, aki kedve szerint akkor bírta dallamos hangzásra a beleit, amikor csak akarta. (Vitrac és Artaud itt a polgárbosszantás legszebb francia hagyományaihoz, Rabelais-hoz és Villon hírhedt verses románcához, az *Ördögfingerényhez*, kapcsolódott. Ne felejtjük, a *Pet-au-Diable* összetételből a Diable az ördögöt jelenti.) Nem csoda hát, ha a játék végén a szereplők maguk is alig bírták visszatartani nevetésüket, amikor a cselédlány összecsapta a tenyerét és felsikoltott: „De hiszen ez tragédia!”

Az előadás nagy feltűnést keltett, a kritika máig úgy értékeli, mint Artaud legjobb rendezését, a színház mégis bezárta a kapuit. Hiába volt a barátok erőfeszítése, hiába fektette be Aron még az örökségét is, az anyagi csőd, a közönség értetlensége, az ellentábor áskálódásai a színház bukásához vezettek. Köddé foszlottak a további tervek, a radikális alapelvek már menet közben megszűntek, sem a mágia, sem a csoda nem valósult meg. Artaud maga is belátta: a *Jarry Színház* semmiféle hatással nem bírt a közönségre.

A Kegyetlenség Színháza

Nehéz esztendőket következtek. Artaud továbbra is forgat, hogy megéljen, verseket, tanulmányokat ír, ám eközben egy pillanatra sem mond le színházi terveiről. Makacs és töretlen, mint Sziszüphosz, számára a színház nem menhely, nem elefántcsonttorony, ahol elbarikádozhatja magát, hanem az egyetlen *eszköz*, amivel a világra hathat. Tudja, hogy csúfosan megbukott, és a Jarry színházbéli működését soha, egyetlen szó erejéig nem magyarázza, nem szépítgeti. Ellenkezőleg. Figyelmezteti Jouve-t, amikor két évvel később munkát kér tőle, nehogy a Jarry színházi rög-tönzések alapján ítélje meg, hiszen *tudnia kell, milyen bonyolult dolog a rendezés, és miként árulják el az embert 1. a színészek, 2. a körülmények.*

Nem a Jarry Színház felélesztésén fáradozik tehát, hanem felülvizsgálja a közönség ellenérzésének okait, s most már olyan népszínházi koncepció kialakítására gondol, *ami népi és nem intellektuális*. Bírálja a nyugati pszichológizáló színházat, s az orosz forradalmi színjátszás

eredményeire, a tömegszínház hatására, valamint Piscator és Mejerhold tevékenységére hivatkozik. Konkrét műsortervet is összeállít: Hölderlin *Empedoklészt*, Shelley tragédiáját, *A Cencieket*, Tourneur *A bossziálló tragédiája* című színművét, valamint Bloch és Byron egy-egy darabját szeretné bemutatni. A terv egyelőre nem valósul meg – se pénz, se színház –, de Artaud érzi, hogy sajátos, külön útra lépett. Ebbeli meggyőződésére döntő befolyással van a Bali szigeti színházzal való találkozása.

A bali színház 1931-ben lépett fel Párizsban a Gyarmati Kiállításon. Artaud döbbenet tapasztalja, hogy mindez, ami benne homályosan kavargásból, itt objektív formát ölt. Az előadásnak semmi köze a pszichológiai színház európai értelmezéséhez, a Bali szigetiek *visszabehelyezik a színházat az autonóm és tiszta alkotás síkjára, a hallucináció és a félelem szemszöge alá*. Itt nem előadást tartanak, nem írott szöveget játszanak, hanem egy *valóságos, élő aktust* celebrálnak. A gesztusok, testtartások, a kiáltások kavargásából, a színpadi tér minden részét kiaknázó forgásokból *egy új fizikai nyelv értelme bontakozik ki, amely többé nem szavakon, hanem jeleken alapul*. A mi verbális színházunknak – mondja Artaud – soha sejtelve sem volt ezekről a jelekről, erről a *gesztusmetafizikáról*, a színház alapvető elemeiről, mozdulatokról, formákról, színekről, rezgésekről, testtartásokról, kiáltásokról, azaz mindarról, *ami ott bujkál a színpad légkörében*, s aminek *térbeli sűrűsége* van. A mi, kizárólag dialógusokba szedett produkcióink dadogásnak tetszenek e mellett az évezredek óta hatásos jelrendszer mellett, *amelynek kulcsát, úgy tűnik, elvesztették.*

A bali színész a maszkok és a geometrikus ruházat hatására *életre kelt hieroglifának* tűnik, s a színpadon *megkettőződik*, egyszerre van jelen konkrét *fizikai* s elvont, *metafizikai* alakjában. E színház által az élet is megkettőződik, és éppen ez a *megkettőződés* a színház. Az élet és mása: a színház. A színház és mása: az élet.

Ez a színház valóságos, plasztikus és színes nyelvet beszél, amit kísérletezései során a Jarry Színház is keresett. Megvalósít egy profanizált ritust, amely a szerző helyett a rendezőt avatja a mágia szervezőjévé, a szertartás papjává. Nem játék folyik itt, hanem varázslat, ami *betölti a testet*, nem szórakoztatás, hanem *metafizikus küzdelem*.

A bali színházi előadás alapvetően felforgatja, katalizálja Artaud színházi elkép-

zeléseit. Mindaz, ami idáig rendszertelenül kavargott az agyában, most kezd konkrét formát ölteni, kikristályosodni. Már a következő hónapban lázas sietőséggel számol be a *Nouvelle Revue Française* hasábjain élményéről, s a folyóirat ezután folyamatosan közli nagy hatású színházi tanulmányait. Ahogy kicsit megnövekszik azonban az érdeklődés színházi vonatkozású írásai iránt, őbenne rögtön feltámad a gyakorlati munka utáni vágyakozás. Elküldi Jouvett-nak Strindberg *Kísértetszónátájának* rendezőpéldányát azzal a kéréssel, tegye lehetővé a megrendezését. Dullinnél régi, dédelgett tervével, Büchner *Woyzeckjével* kopogtat. *Nagy szükségét érzem annak, hogy dolgozhassam* – írja egyik levelében kedvesének, Génica Athanasiounak. Terveiből nem lesz semmi. Sőt. Betegsége ijesztően fokozódik. *Iszonyúan szenvedek* – írja – . . . *Nem tudja senki, milyen kínokat állok ki, egyfolytában és minden pillanatban. Rémes. És közben egészséges embernek látsszom. Gratulálnak, milyen jól nézek ki.*

A remény mégis felcsillan. Az elképzelés az, hogy az *NRF* folyóirat patronálásával születne egy színház, amelyet egy írókból (Gide, Valéry, Benda stb.) álló bizottság támogatna. Artaud azonban elkapkodja a dolgot. Nagyképpően nyilatkozik egy bulvárlapnak, hogy az *NRF* színházat alapít, s annak ő lesz az igazgatója. A folyóirat tulajdonosa, az ismert kiadó, Gaston Gallimard tiltakozik, s kijelenti, szó sincs színházalapításról, legföljebb *erkölcsi* támogatásról. Második hiba: Artaud meggondolatlanul, kapkodva manifesztumokat szerkeszt, amelyek nemcsak magát a szerkesztőséget (és kevés támogatóját) bűszítik fel, de évekre szóló félreértések, félremagyarázások áradatát zúdítják rá. Kétértelmű már az új színház neve is: *Kegyetlenség Színháza*. Eredetileg szó volt „Abszolút Színház”-ról, „Aranycsináló Színház”-ról, a „Holnap Színháza”-ról, „Metafizikus Színház”-ról stb. Végül Artaud mégis az első megfogalmazásnál maradt, a kegyetlenségnél.

De mit ért Artaud *kegyetlenség*en? A gondatlan, pongyola fogalmazás rengeteg bonyodalmat és kellemetlenséget okoz neki. *Valóban* – írja Jean Paulhanak – *pontosabban kellett volna meghatároznom azt az igen sajátos értelmet, amelyet én e szónak tulajdonítok.* Méghozzá jóval pontosabban. Hiszen a *Kegyetlenség Színháza*nak első manifesztumában, 1932 októberében a következő sorok olvashatók:

Ha a színház vérengző és embertelen, akár az álmok, akkor ezzel sokkal hatalmasabb célokat szolgál: tudatosítja és rögzíti bennünk egy állandó és görcsös konfliktus kiirthatatlan eszméjét, amelyben az élet minden percben erőszakosan megszakad . . .

Mit ért tehát Artaud kegyetlenség^{en}? *A szóban forgó kegyetlenség nem jelent sem szabadizmust, sem vért* – írja a már említett levélben – . . . *a kegyetlenség nem szinonimája a kiontott vérnek, a meggyötört húsnak, az ellenség megfeszítésének. A kegyetlenség és a kínzás illetően azonosítása a kérdés jelentéktelen, mellékes oldala.* Később még egyszer magyarázkodnia kell szerkesztőjének: *A kegyetlenséget korántsem a bűn vagy perverz vágyak tenyésztésének értelmében kell felfogni . . . ellenkezőleg, független és tisztá érzésről van szó, igazi szellemi áramlatról, amely az életből táplálkozik. Ez az érzés abban az elgondolásban gyökerezik, hogy az élet, metafizikai szemszögből nézve feltételezi a Rosszát is, és mindazt, ami a Rosszal, a Térrel, a Kiterjedéssel, a Sűrűséggel, a Gravitációval, az Anyaggal együtt jár. Mindez tudatossághoz és gyötrelmez, illetve tudatos gyötrelmezhez vezet. És bár milyen szigorú törvényeket sodorjanak is magukkal ezek a körülmények, az élet akkor is zajlik tovább, különben nem nevezhető életnek, de éppen ez a szigor, ez az élet, amely zajlik tovább, s épp a kínokban és mindenek a lábbal tiprásában nyilvánul meg, ez a tisztá és könnyörtelen érzés, ez a kegyetlenség.*

Artaud, úgy tűnik, a kegyetlenség

szót az életszomj, az anyag kozmikus elrendeződése, valamint a szükségyszerűség szinonimájaként használja, s a legáltalánosabb filozófiai determinizmust érti alatta. A kortársak nem ezt értették, s Artaud-nak röpcédulákban, cikkek és levelek tucatjában kellett újra és újra védekeznie. Hasonló félreértéseket szült a *Kegyetlenség Színháza*nak két kiáltványa is. Felháborodtak vagy nevettek rajta. Sokan még a barátok közül is. Artaud nem vetett számot azzal a tényre, hogy költői ihletésű színházi víziói színházi programnak kissé ködösek, sőt – ijesztőek. Pedig kiáltványait különös aprólékossággal fogalmazta meg. Mondanivalóját pontokba gyűjtötte tartalmi és formai szempontok szerint, külön szolt a rendezésről, a színpad és nézőtér viszonyáról, a díszletről, jelmezről, sőt még a hangszerekről és a világítási effektusokról is. Az első kiáltvány végére programot mellékel (egy Shakespeare-korabeli mű adaptációja, amely megfelel a jelenlegi szellemi káosz állapotának, Léon-Paul Fargue *színműve*, melyet teljes költői szabadság hat át, Simon rabbi története, amely olyan heves és örökön aktuális, akár a tűzvész, Kékszakáll története, amit megtöltünk a kegyetlenség és az erotika újszerű értelmezésével, Jeruzsálem bevétele, megőrizve a belőle áradó vérvörös színt és azt a fajta szellemi lemondást és pánikot, amit még a világítás is tükröz majd, De Sade márkij egyik története, amelynek erotikáját transz-

Artaud Rodezben (1946)



ponálva, allegorikus ábrázolásban mutatjuk be, egy vagy több romantikus melodráma, Büchner *Woyzeckje mint egyfajta reakció elveinkre, s mint példája annak, mit lehet a színpadon egy rögzített szövegből életre kelteni, s végül: Erzsébet-kori drámák, amelyeket azonban megfosztunk szövegüktől, s csak a korabeli helyzeteket, figurákat és a cselekményt őrizzük meg).*

Ez a hihetetlenül gazdag és ellentmondásos műsorterv a második kiáltvány végére egyetlen előadásterv, a *Mexikó meghódítása* szinopszisára csökkent. Artaud ekkor megpróbálta még egyszer, közérthetően előadni színházalapítási elveit. *A Kegyetlenség Színháza* – írja – azért született meg, hogy a színházban újra helyet adjon egy szenvedélyes és vonagló élet fogalmának... Olyan tárgyakat és témákat választunk majd, amelyek megfelelnek korunk izgatottságának és nyugtalanságának. Ezek a témák kozmikusak és egyetemesekek lesznek, és a legősibb szövegeken alapszanak: régi mexikói, hindu, zsidó, iráni kozmogóniából merítjük őket.

Ez a színház lemond a pszichológiai emberről, a csinosan körülhatárolt jellemről, az érzelmekről, és a totális emberhez szól majd, nem pedig a társadalmi emberhez, akiket törvények irányítanak, és különböző vallások megideológiák torzítanak el. Az artaud-i program ezúttal éles és világos: le kell mondani a szöveg színházi babonájáról, az írói diktatúráról, vissza kell térni az ősi, népi színjátszáshoz, közérthetőnek és időszerűnek kell lenni. (Ezen az időszerűsége persze nem aktuális politikai-ideológiai harcot ért, hanem népek és fajok közötti konfliktusokat, a természeti erők és a véletlen harcát, a végzet mágnességét, az istenek, hősök és szörnyek hányódását stb.) Úgy véli, a színes és gazdag program visszhangra talál majd. *Az én színházamnak a tömegekhez kell szólnia. Nem tehet mást. Csak akkor van értelme, ha a tömegekre tud hatni. Ez nem az esztéták színháza.*

Még két évig kell harcolnia, amíg a színház megvalósul. Rengeteget dolgozik. Előadásokat tart, felolvas, előfizeteket gyűjt, agitál és szervezkedik. Végül elérkeznek az utolsó hónapok, Artaud próba- és színháztermet bérel, összeverbuválja a színészeket, a vad szépségű *Iya Abdyt*, *Marcel Péres-t*, *Pierre Assót*, *Julien Bertheau-t*. Két segítőtársa *Roger Blin* és *Jean-Louis Barrault*. A különös, nyomasztó díszletet *Balthus* tervezi, a zajokat és zörejeket, sikolyokat *Désormière* komponálja. Mire minden elkészül,

Artaud elérkezik ereje végéhez. Kölcsönlakásokban él, a Montparnasse kávéházaiban éjszakázik, patronálókkal és pártfogókkal bájolog. Még vállal néhány filmszerepet, hogy enyhítsen nyomorán, de már a hetedik művészetben nem hisz, úgy véli, a film költészete csak az elkészülés előtt, a forgatás közben létezik. A mozi már csak illúzió. Megállított valóság, megfagyott élet. Az egyik forgatáson, hogy megspórolja a szállodai szoba árát, egy díszleten éjszakázik. Hajnalban a szereplők kilopakodnak hozzá, letakarják egy fekete szemfedővel, és meggyítanak két-két gyertyát a fejénél és a lábánál. A csíny túlságosan is jól sikerül. Artaud tudja, hogy élete legnagyobb próbatétele következik. Amit mások erőbeosztással, külső támogatással hoznak létre, azt ő egyedül vállalja. És mindent feltesz erre az egyetlen lapra.

A Cenciek

A tűzpróbára 1935. május 6-án kerül sor, a *Folies-Wagram Színházban*. A *Kegyetlenség Színháza* ezen a napon válik valósággá. Bemutatásra kerül *A Cenciek*, tragédia négy felvonásban, tíz képben. A darabot Artaud *Shelley és Stendhal nyomán* írta, ami nem jelenti azt – figyelmeztet a műsorfüzetben –, hogy lemásolta Shelleyt vagy adaptálta Stendhalt. Mindkettőtől csak a témát kölcsönözte. Ha Shelley tragédiáját összevetjük Artaud rendezőpéldányával, rögtön szemünkbe ötlük, milyen kíméletlenül kiirtott Artaud minden szóvirágot, minden pátoszt, minden pszichológiai elemet. Semmi más nem érdekelte, csak a régi történet váza. A szörnyű, véres, kozmikus valóság. A Cenci-ház története egy apa rémdrámája, aki dáridózik fia holttesténél, bebörtönzi és kegyetlenül megkínozza rokonait, és megerőszakolja saját lányát. Beatrice testvéreivel együtt megöli az apját, de tetteért őt is halálra ítélik. *Nincs semmilyen hagyományos állérték* – írja Artaud Gide-nek –, *amit meg ne kérdőjeleznénk, a társadalmat éppúgy, mint az igazságot, a vallást, a családot, a bazárt*. Artaud végtelenül kiélezi a véres történet politikai hátterét, az egyház és igazságszolgáltatás érdekszövetségét, ahol a meggyalázott áldozatot ítélik el a valódi bűnösök helyett. *A Cenciek* bemutatásának azonban nem irodalmi, hanem színház-történeti a jelentősége. Artaud-nak sikerül visszatérnie az ősi, primitív mítoszokhoz, sikerül megvalósítania a régi népi színjáték elvét, azét a színházét, amely a történelem során mindig tömegeket vonzott. Megvolt

itt minden: véres és izgalmas cselekmény, gyilkosság és ármány, szerelem és ártatlanul szenvedők, kínzás, holdfény, mennydörgés és villámlás, látványos orgiák és dáridók, titok, rémület, részvét. A romantika és a melodráma sápadt és ildomos fogalmaknak tetszett Artaud tomboló víziói mellett. Artaud mindent bevetett: szimbolikus mozgásrendszert, maszkokat, bábokat, sikolyokat, hörgéseket, különböző fényeffektusokat, *Désormière* hátborzongató „zenéjét”. (Párizs külvárosi üzemeiben rögzítették azokat a gépzajokat, amelyek a középkori kinczókamrák tompa hangulatát idézték stb.) *Totális színház volt ez, a szónak a legmélyebb értelmében, démoni és sátáni, ahol a metafizikát a néző bőrén át táplálták (vissza) a néző tudatába.*

A bemutató fényes sikert hozott. Ott feszített a Wagramban „*Tout-Paris*” egész előkelősége, hercegek és grófok, mecénások, művészek, politikusok. Ma már persze nehéz eldönteni, a valódi színházi kísérlet vonzotta-e őket, vagy pusztán arra voltak kíváncsiak, hogyan omlik össze a gyakorlatban Artaud sokat hangoztatott híres elmélete. Jean Hort, a Jarry Színház egykori színésze szerint az előadás sikere még magát Artaud-t is meglepte. Úgy érezte, végre beteljesedett mindaz, amiért tizenöt éve küzdött.

A bemutatót azonban csalódás követte. Már másnap a sajtó nagy része élesen elutasította Artaud rendezői-színészi elképzeléseit. Kifogásolták a színészi játékok egyenetlenségét, a rossz szövegmondást, „amitől hál'istennek csak elvétve lehetett a szöveget hallani” (*Candide*), Artaud játékát visszataszítónak, *Désormière* zenéjét „fülsüketítő zsvajnak” titulálták. „Artaud amatőr és unalmas” – írta az *Action française*. Még a *Paris-Soir* kritikusa is, pedig szerette az előadást, felemásan dicsér: „Nem hiszem, hogy lehetne ennyire rosszul, s ugyanakkor ennyire megrázóan játszani Cenci szerepét, mint Artaud úr teszi. Először üvölt, mintha valami nyilvános gyűlésen szónokolna, utána meg monotonul citálja a szöveget. És mégis, eszeveszett kegyetlensége, lázban égő tekintete, habzó örülete magával ragad bennünket, és vérszomjától összeborzadunk.”

A közönség érdeklődése rohamosan csappan, a társulat hangulata romlik, Artaud nem tud fizetni, a csőd közeleg. A *Kegyetlenség Színháza* tizenhét előadás után kénytelen csődöt jelenteni. Több ez, mint anyagi katasztrófa. Őt év munkája semmisült meg két hét alatt, a

messiásambíciókból váltók lesznek, és sokakban, kortárs-barátokban és az utódokban is felmerül a kérdés, amit végül Ionesco fogalmaz meg kínos élességgel *Sem démon, sem Isten* című írásában, „És mi van akkor, ha Artaud prófétikus elképzelései nem álltak összhangban valódi művészi képességeivel? Ha Artaud rossz rendező.”

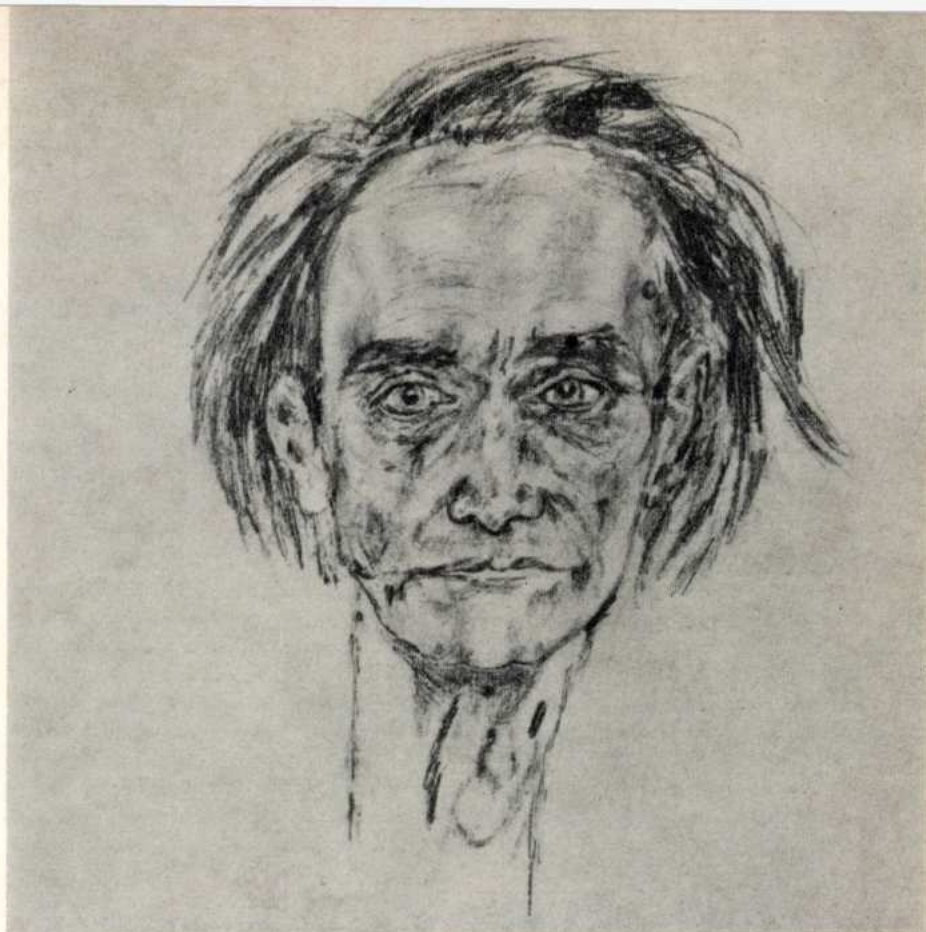
A kérdésre ma már nehéz válaszolni. Az biztos, hogy *A Cenciék* bukásával Artaud olyan sebet kapott, amit soha többé nem tudott kiheverni. Nem is bír Párizsban maradni. Menekül. *Átkozott bűnap, átkozott esztendő, a csalódások és a bukás éve* – írja 1935-ről, amikor a következő év januárjában Anvers-ben felszáll az *Albertville* nevű gőzösre, hogy előbb Kubába, majd Mexikóba hajózzon. *Csak minél messzebb innen, csak minél messzebb Európából, új földekre, új emberek közé.* A hajóról levelet ír Jean Paulhannak, szerkesztőjének. *Azt hiszem, megtaláltam a könyvem címét. Íme: A színház és mása. Ha a színház mása az életnek, akkor az élet is mása az igazi színháznak. Ez a cím megfelel mindannak, amit annyi év óta keresek, a metafizikának, a pestisnek és a kegyetlenségnek.*

A színház és mása*

A modern színjátszás bibliája. Hivatkoznak rá, felhasználják, kihasználják. „Tudnak róla” Magyarországon is (keringő szűk körben néhány hiányos kéziratos fordítás), csak úgy hemzsegnék a másodkézből szerzett értesülések, a véletlenül kiragadott idézetek. Táborra van és ellentáborra. Lelkes neofitái és heves cáfolói. Csak magyar kiadása nincs. Elfogadni, utánozni, megcáfolni – talán ráérnénk még később is. Előbb meg kellene ismerni.

Csak hogy ez nehéz vállalkozás. Artaud ugyanis, mintha csak össze akarná gabalyítani Ariadné fonalát, szertelenül csapong gondolatai labirintusában. Témái, mint a bűvópatak, hol előbukkannak, hol eltűnnek, az alig száz-egynéhány oldalas könyv gondolat-, kép- és ötletthalmaz. A legszeszélyesebb asszociációkban.

* Le Théâtre et son Double. A double szóban a kettőződés, megsokszorozódás fogalma rejlik. A „hasonmás”, „képmás” egyszerűsítést, másodpéldányt jelent. A forgalomban levő címfordítások közül (*Színház és hasonmása, Színház és megkettőzése* stb.) talán *A színház és mása* még a legmegfelelőbb. Az alábbi fejezetek fordításakor felhasználtam Szántó Judit kéziratos, *A Színház és hasonmása* című nyersfordításának egyes részleteit.



Önarckép Ivryben (1947)

A színház és mása ugyanis nem rendszeres színházelmélet. Nem színházi kézikönyv. Nincs módszer, nincs se kis, se nagy organon, itt mindenkinek magának kell eligazodnia a sokszor kusza, látszatra ellentmondásos felfedezések között. Artaud-nak nincsenek technikai javaslatai, didaktikus elképzelései. Csak látomásai és metaforái. Sokan fel is vetik a kérdést: színházi könyvről van-e egyáltalán szó? Nem inkább *költői műről-e*, amely tárgyául a színházat választotta? *Olyan könyvet szeretnék* – nyilatkozta Artaud –, *ami zavarba ejt, egy könyvet, amely mint a nyitott ajtó, arrafelé vezet, amerre soha nem mertek volna elindulni.*

A kötet az alábbi írásokat tartalmazza:

1. *Színház és kultúra* (1933). A kötet bevezető tanulmánya. Tiltakozás a kultúra beszűkülése és a kultúráról alkotott izolált elképzelés ellen. Artaud az élettől elszakadt kultúrával és a közömbös művészetelképzeléssel egy valódi, *mágikus* és *szentvedélyesen önző, cselekvő* kultúrát állít szembe. Felmerül a kérdés, nem volna-e könnyebb az egész kötetet nem mint színház-, hanem mint kultúraelméletet elemezni?

2. *A színház és a pestis* (1933). A kötet egyik alapvető írása, költői látomás a pestis és a színház születésének azonosságáról. Artaud szerint (ókori és középkori példákra hivatkozva) a pestist nem vírus, hanem egyfajta *pszichikai entitás* okozza, amely a betegség tombolásának csúcán

szétzilálja a hagyományos társadalmi energiákat, felszabadítja az ösztönöket, örülségre csábítja a szellemet, s a *bojzolultat és lehetetlent teszi megszokottá életünkben. Mert a lélek azt hiszi el, amit lát, és azt teszi, amit hisz: ez a megigézés titka.*

3. *A rendezés és a metafizika* (1931). Kiindulási alap: Lucas Van der Leydennek a *Lót leányai* című festménye. Artaud szerint ez a festmény olyan, *amilyennek a színháznak kellene lennie, ha a számára rendelt nyelven tudna szólni.* De nem tud, mert a nyugati színház a *szó kizárólagos parancsuralma alatt él*, s mindent mellőz, ami specifikusan teátrális. Ez a színház – vallja Artaud – elvesztette hatását, mert a pszichológia javára lemondott a metafizikáról.

4. *Az aranyescináló színház* (1932). *A színház és az alkímia alapelve között titokzatos és lényegi azonosság uralkodik...* Ott, ahol szimbólumai révén az *alkímia mintegy második, szellemi énje* (itt Artaud a *Double* főnevet használja) egy olyan műveltség, amely csak a *valóságos anyag síkján lehet hatékony*, ott ugyanúgy a *színházat is olybá kell tekintenünk, mint ennek a nem hétköznapi és nem közvetlen valóságnak a második énjét.* Artaud figyelmeztet, hogy majd minden alkímiai könyv hivatkozik a színház alapelveire, s ez azt jelenti, hogy alkímisták felismerték: *azon sík között, amelyen a szereplők, tárgyak, képek s általában a színház virtuális valóságának elemei mozognak, illetve azon a*

merőben feltételezett és illuzórikus sík között, amelyen az alkímia szimbólumai mozognak: azonoság uralkodik. Ha meg tudjuk tehát szüntetni az anyag és a szellem, az eszme és a forma, a konkrét és az absztrakt közötti antagonizmusoknak mondott konfliktusokat, és minden látzatot egyetlen kifejezéssé tudunk olvasztani, akkor ez a kifejezés minden bizonytalanságot elhárítva lesz az átszellemített aranyhoz.

5. *A bali színházról* (1931). Az előzőekben már elemzett lelkes beszámoló a Bali szigeti táncosok 1931-es párizsi fellépésekor készült. Artaud szerint a bali színház új fizikai nyelvet teremt, amely jeleken és nem szövegeken alapszik, bebizonyítja a rendező abszolút túlsúlyát és alkotó képességét, elveti a rögtönzést, ugyanakkor egyszerre népszerű, metafizikus; megvalósítja a totális színházat.

6. *Keleti színház – nyugati színház* (1932–35). Némileg összefoglalása az előzőekben már kifejtett gondolatoknak. A nyugati, pszichológizáló színházzal Artaud a keleti, fizikai színházat (lásd: bali színház) állítja szembe, s leszögezi: a szöveg csak egyik (fontos), de nem döntő eleme az előadásnak. A színházat nem úgy kell felfogni, mint az irodalom egyik ágát, hanem úgy, mint térbeli költészetet.

7. *Elég a remekművekből!* (1933). Félig pamflet, félig kiáltvány. Artaud kegyetlen gúnnyal ostromozza a tömegektől elszakadt, elit kultúrát, valamint az újfajta bálványimádatot, ami a polgári konformizmus egyik arculata. Hagyjuk a tanfériakra a szövegkritikát, az esztétikára a forma bírálatát, és mondjuk ki végre: a múlt remekművei jók a múltnak, de nem jók nekünk. Ahelyett, hogy a közönséget és a tömeget vádolnánk, vizsgáljunk meg inkább azt a sznob, esztétizáló gondolkodásmódot, amely összetéveszti az eszméket azokkal a formákkal, amelyeket az idők során (és bennünk magunkban is) felöltöttek. Artaud Shakespeare-t is felelőssé teszi az eltévelyedésért, a hamis, közömbös színházfelfogásért. *Elég volt az individuális költeményekből, amelyekből sokkal több hasznot húznak gyártóik, mint olvasóik!*

A tanulmány második része javaslat a kegyetlen színház megteremtésére, hiszen a világon a színház az egyedüli hely, az utolsó kollektív eszköz, amely még rendelkezésünkre áll ahhoz, hogy közvetlenül hassunk a szervezetre: az egyetlen lehetőség arra, hogy neurotikus és durván érzéki körülményben ezt a durva érzékiséget olyan fizikai eszközökkel ostromoljuk meg, aminek nem tud ellenállni.

8. *A színház és a kegyetlenség* (1933). A színháznak egy bizonyos fogalma elveszett, s most már nemcsak a tömeg nagy része fordult el a színházról, s keresi a moziban, a kabaréban vagy a cirkuszban azt a fajta heves kielégülést, amiben nem kell csalódnia, hanem a szellemi elit is. *Aggasztó és katasztrófákkal teli körülményben – hirdeti Artaud – sürgető szükségét érezzük egy olyan színháznak, amely vissza tudja nekünk mindazt adni, amit a szerelem, a bűn, a háború vagy az örület tartogat.* A *Kegyetlenség Színházát* az az elgondolás hatja át, hogy a tömeg elsősorban érzelmeivel gondolkodik, és abszurd dolog, hogy a szokásos pszichológiai dráma módján először az értelméhez szóljunk. Fel kell támasztani a totális színház eszméjét, s így a színház visszahódíthatja majd a mozitól, a kabarétól, a cirkusztól, sőt magától az élettől is azt, ami mindig is az övé volt.

9. *A Kegyetlenség Színháza* (Első kiáltvány, 1932). A kötet alaptanulmánya, a legtöbbszór idézett, legtöbbet magyarázott írás. Az egyetlen, amelyben Artaud konkrét, gyakorlati megoldásokat javasol, igaz, túlságosan is szűkszavúan.

– az előadás: fizikai és objektív (kiáltások, mágikus szépségű jelmezek, maszkok, több méteres bábok, hirtelen fényváltások stb. összessége);

– a rendezés: a színházi alkotás kiindulópontja, az író és a rendező dualitása megszűnik, mindkettőt az *Alkotó* helyettesíti;

– színházi nyelv: újfajta, sifrizozott nyelv, amely a zenével rokon. A színészek élő hieroglifák, a gesztusok szimbolikusak stb. *A cél nem az, hogy kiirtsuk a tagolt beszédet, hanem az, hogy a szavaknak körülbelül olyan jelentőséget juttassunk, mint amilyenekkel az álmokban rendelkeznek;*

– hangszerek: szokatlan hangzásbeli minőség és rezgés, amilyen a jelenlegi hangszerek nem rendelkeznek, és amiért ősi, feledésbe merült hangszerekhez kell folyamodni vagy újakat kell teremteni. A zenén kívül olyan zörejeket is használni kell, amelyek elviselhetetlenek, ingerlőek;

– fény, világítás: a fény szellemre gyakorolt hatása miatt új eljárásokat kell keresni, amelyek segítségével a világítás hullámokban, széles foltokban vagy lángoló nyilak sortűzében terjed. Helyet kell adni a törékenységre, sűrűsége, a homály elemének is, hogy a meleg, a hideg, a düh, a félelem benyomását érzékeltethessük;

– jelmez: kerülni kell a modern jelmezeket, s ha lehet, akkor alkalmazni kell

bizonyos ezeréves, rituális rendeltetésű kosztümöket, amik megőrizték revelatív erejüket;

– színházterem: hagyományos elválasztások megszűnik, helyreáll a közvetlen kapcsolat néző és színjáték, színész és néző között, mivel a néző a cselekmény középpontjába kerül, és az mintegy beburkolja és áthatol rajta. Ez a hatás a nézőtér formájából is ered. *Ezért elhagyva a jelenlegi színháztermet, valamiféle csúrt vagy hangárt építettünk át, a régi kegyhelyek, illetve egyes felső-tibeti szentélyek építészeti formája szerint.* A színháztermet dísztelen fal zárja körül, a közönség lent ül a terem közepén, mozgatható székeken, s úgy követi a terem négy sarkában kibontakozó játékot. A jelenetek fényt elnyelő meszelt háttérfalak előtt játszódnak. A magasban, a terem egész kerületén galéria húzódik, s ez lehetővé teszi, hogy a színészek, mintegy láncot alkotva kövessék egymást, s a cselekmény színteréről színtre, egyik pontról a másikra bontakozzék ki, szélesítesse röppályáját, és hirtelen születő paroxizmusok gyűljanak ki tűzvész gyanánt különböző helyeken;

– tárgyak, maszkok, kellékek: óriási maszkok, különleges alakú és arányú tárgyak;

– díszlet: szükségtelen. Elegendő a hieroglifává alakított színészgárda és a rituális jelmezek, a tízméteres bábok;

– aktualitás: nem napi, hanem örök és ősi aktualitás;

– művek: nem írott drámákat játszunk majd, hanem bizonyos ismert témák, események vagy művek köré építünk rendezési kísérletet;

– színjáték: totális. Meg kell szólaltatni, meg kell tölteni, be kell rendezni a teret;

– színész: elsődrendű fontosságú elem, de ugyanakkor valamiféle passzív és semleges elem is, hiszen szigorúan tilos számára mindenféle kezdeményezés;

– színészi játék: sifrizozott és tipizált;

– film: nem szabad használni, mert durván realista, halott és technikailag korlátolt;

– kegyetlenség: ha nem bujkál minden színjáték mélyén a kegyetlenség egy eleme, akkor színház nem lehetséges. Mostani, elfajult állapotunkban a metafizikát a néző bőrén át kell visszatáplálni a szellemébe;

– közönség: először ennek a színháznak meg kell valósulnia!

10. *A Kegyetlenség Színháza* (Második kiáltvány, 1933). Újabb manifestum, amely megkísérli világosabban és szabatosabban megfogalmazni az előző kiált-

vány félreérthetőbb részeit. Tartalmi és formai szempontokról beszél, s közli a *Mexikó megbódítása* című színjáték szinopszisát.

11. *Levelek a kegyetlenségről* (1932). Csak a későbbi kiadói gyakorlat sorolja őket a kötetbe. A három Jean Paulhannak írt levél a kegyetlenség szóval kapcsolatos félreértéseket kívánja eloszlatni.

12. *Levelek a nyelvről* (1931–33). Az eredeti kiadásban szintén nem szerepelnek. Az első (valószínűleg Benjamin Crémieux-höz, az NRF munkatársához íródott) vitacikk a színház funkciójáról és a rendező szerepéről. További három Artaud színházi koncepcióját részletezi. (Artaud eleve közlésre szánta a leveleket, ez a műforma könnyebbé és közvetlenebbé tette a stílusát.)

13. *A színész, az érzelmek atléta* (1935). A rendkívül érdekes szöveg (amelyhez szervesen kapcsolódik az 1936-ban, Mexikóban írt *Szeráfi színház* című értekezés is) a színész fizikumával, a test és a lélegzés szerepével foglalkozik. Artaud szerint a színésznek egyfajta érzelmi izomzata van, amely megfelel az érzelmek fizikai elhelyezkedésének. A színész, a *szív atléta*, akinek úgy kell ismernie és használnia érzelmi alkatát, mint az ökölvívónak az izomzatát. Erre a képességre a lélegzettudományával tehet szert. Minden érzésnek, a szellem minden mozdulatának, érzelmi világunk minden rezdülésének sajátos lélegzet felel meg. Ha a színész nem hisz a lélek fluidumszerű sajátosságában, nem kívánja elsajátítani a szenvedélyek ütemének, a lét lüktetését szabályozó zenei tempóknak a titkát, akkor kuruzsló marad, akit durva ösztönök irányítanak. Az európai színész már nem tudja szabályozni szív működését, lélegzetét, izomcsoportjainak mozgását, izületeinek forgását, nem tudja, hogy a helyes légzés, Dullin szavaival élve „áttetszően tiszta forrás”, „jótevő kis istenség”, amelynek segítségével, mint az élesre köszörült penge, saját személyiségünk mélyére hatolhatunk. A helyes légzés, amely az életet táplálja, lehetővé teszi, hogy fokenként hághassunk fel az élet szakaszain. Ha a színész valamilyen érzelmenk nincs a birtokában, a lélegzet segítségével belemehet, feltéve, ha bölcsen kombinálja a lélegzet ütemeit, s a különféle lélegzetek közül ki tudja választani azt, amely az adott érzelmenk megfelel.

Az emberi lélegzetet a Kabala hat fő arkánusra osztja. Közülük az első, amit a Nagy Arkánumnak hívnak, a te-

remtésé. Hiszen a szív is az örök ritmus-sal összhangban üt: egy rövidet, egy hosszút. Mint a jambus. A lélegzet ütemeinek a Kabala tanítása szerint megvan a maguk hármass ritmusa.

nőnemű negatív belélegezni
hímnemű pozitív kilélegezni
két-nemű semleges visszatartani

Miként a három alapszín és a kiegészítő színek variálásával minden színárnyalat kikeverhető, ugyanúgy a lélegzés három kombinációjával végtelen lelkiállapot idézhető elő. Ez a lélegzet tudománya. *És ha helyre akarjuk állítani azt az állapotot, amikor a színjátékban a néző a saját valóságát kereszte, akkor lehetővé kell tennünk, hogy a néző lélegzetről lélegzetre, ütemről ütemre azonosuljon a színjátékkal.*

14. *Két jegyzet* (1932, 1935). Az elsőben Artaud a *Marx testvérek* két új filmjének költői és humoros nyelvét, a szürrealizmus iránti fogékonyságát dicséri, a másodikban Jean-Louis Barrault *Egy anya körül* című előadását elemzi, amelyben saját elképzeléseinek megvalósítását látja. *A gesztusok stilizáltak és megrázóak, a szövegmondás a néger spirituálékat idézi, az egész előadás egyféle mitikus szertartáshoz hasonlít.*

Feltűnő (a kötet rövid ismertetése alapján is), milyen fantasztikus elánnal bírta Artaud a harmincas évek színjátzását. *Korunk a zűrzavar jegyében áll – vallotta –, a dolgok és a dolgokat képviselő szavak között szakadás ment végbe, a mai színház olybá tűnik előttem, mint holmi megfagyott világ, művészei nyakig süppednek olyan gesztusokba, amelyeknek többé semmi hasznát sem veszik, a levegőben tömör és máris darabokra hulló hangszűlyök úszkálnak, a zene rejtjelezett felsorolásá zűgördik, a megmerevedett fényhullámok balvány mozdulatnyomokat hagynak, és e világ körül frakkos emberek nyűzsögnek, akik már régen elfelejtették, miért is jártak egykor e szentélybe. Az itteni színházat látva nyugodtan állíthatnánk: az életben nincs is más érdekesség, mint hogy kiderítsük, sikerül-e szeretkezni, háborúznunk-e, vagy nagy gyávaságunkban békét kötünk, képesek leszünk-e elfojtani komplexusainkat avagy nem stb. Ez nem a régi, ősi rítusok világa, ez fagyott világ, a fenti problémák álproblémák, amiktől egytől egyig valószínűtlenül büzklik az ember, sőt úgy mondhatnám, az ember mint dög. Mert ami engem illet, én undorodom e problémáktól, mint ahogy undorodom nagyjából az egész mai színházról is, amely épp olyan emberi, mint amilyen költőiellen, és három-négy drámától eltekintve büzklik a ge. nytól és a dekadenciától.*

Ez a színház – folytatja Artaud – elvesztette érzékét mind a komolyság, mind a nevetés iránt, szakított a veszéllyel, kényelmes, puha, biztonságos ülőhely lett, emésztést elősegítő pihenő, nem pedig költészet vagy szentély. A helyzet aggasztó nemcsak azért, mert a *jelenlegi társadalmi rend igazságtalan, és megérett rá, hogy lerombolják*, hanem azért is, mert a kor végképp elfordult a színházról, hiszen a színház nem képviseli a kort. *Korunk már nem reméli a színházról azokat a Mítoszokat, amelyekre támaszkodhat. Márpedig mítoszok nélkül nincs színház. Mítoszokat teremteni: ime, a színház igazi feladata!*

Profétikus hit és erő szól Artaud-ból, amikor az eljövendő színházat ábrázolja. Olyan színházat akar, amely visszatéríti az embert léte valódi értelméhez, amely, mint a fény, áthatol a lelkeken, és felszabadítja elfojtott, eltitkolt, társadalmi konvenciók béklyójában vergődő érzelmeinket, amely rákényszeríti, mint a pestis, hogy olyannak lássuk magunkat, amilyenek a valóságban vagyunk. *Cselekvő színházat akar, ahol heves és szenvedélyes fizikai képek örlik és hipnotizálják a néző érzékenységet, s rabul ejtik, mintha valami magasabb rendű erő rántana le az örvény mélyébe.* Olyan színházat akar, amely elhagyva a pszichológia körét, a rendkívülivel foglalkozik, természeti konfliktusokat és erőket ábrázol... amely a dervisek és az ajsszanák táncához hasonló transzokat szül, s arra kényszeríti az embert, hogy kilépjen hazug és álszent hétköznapi lényéből, s vállalja credendő, ősi ember mivoltát.

Ez a színház nem másolná az életet, hanem kapcsolatba lépne a tiszta erővel, igazi értelemben vett funkciót kapna, olyan lokalizált és pontosan meghatározott valamivé válna, mint a vér keringése az erekben vagy az álmok látszólag kaotikus kibomlása az agyban. A színház – folytatja Artaud – csak akkor lehet ismét önmaga, azaz csak akkor válhat igazi illúzió eszközzé, ha hiteles álompárlatokat nyújt, amelyekben a néző minden bűnös vágya, erotikus rögeszméje, kegyetlensége, álomképe, az életről és a halálról alkotott utópikus elképzelése, sőt még kannibalizmusa is testet öltet, mégpedig nem feltételezett, illuzórikus formában, hanem belső síkon. Ahhoz, hogy mindez megvalósulhasson, föl kell szabadítani a színházat a szöveg uralma alól. Vissza kell adni a színháznak a saját nyelvét, hogy visszanyerhesse hatékonyságát. Hogyan lehetséges, hogy a színházat egycsek az irodalom hangos változatá-

nak tartják? (Főleg Franciaországban, ahol Racine óta még az instrukciók is felszenteltek.) Hogyan lehetséges, hogy sokan színházon csak a dialógusba szedett színházat értik? *A lért és elmondott dialógus nem specifikusan a színház sajátja, hanem a könyvé.* A színháznak saját, külön nyelve van: *a színpad konkrét fizikai hely, amely arra vár, hogy betöltsék.* A cél nem az – figyelmeztet Artaud –, hogy a színházból kiirtsuk a szót, hanem az, hogy megváltoztassuk rendeltetését, és főképp csökkentjük szerepét.

Miben is áll ez a *tömör, fizikai és anyagi nyelv*, amely a színházat elhatárolja a Szótól? Ez a nyelv magában foglal mindent, ami a színpadot betölti, ami a színpadon anyagi formában megnyilvánulhat és kifejeződik. Érzékeknek szánt, térbeli költészetről van szó. Felöleli a zene, a plaszticitás, a pantomim, a gesztusok, a hangsúly, az építészet, a világítás, a díszlet stb. aspektusait, de felöleli azt a szótól független *ideogrammatikus értékek* fizikai nyelvét is, amely jelek, gesztusok, testtartások sokaságából tevődik össze. *Mindez persze alkalmatlan arra, hogy megvilágítson egy jellemet, elmesélje egy szereplő gondolatait, kifejezze tudati állapotát. No de ki állította, hogy a színház arra való, hogy megvilágítson egy jellemet, vagy időszzerű pszichológiai konfliktusokat oldjon meg?*

A színháznak az a dolga, hogy megtegye: a szó, a gesztus, a kifejezés metafizikáját, s a nyelvet olyan tartalmak kifejezésére használja, amelyeket általában nem szokott kifejezni, vagyis, hogy visszaadja a lehetőséget a fizikai megrázkódtatás előidézésére, az ígérésre.

Csak hogy Artaud nyitott ajtókat döntet. Hiszen már a görög színpadon, ahol a szöveg döntő szerepet játszott, ott is szólt a zene, s létezett az a speciálisan színházi nyelv, amit a maszok, a bábok, a tánc stb. jelképezett. Sőt, sokak szerint a mozgást követte a szó! Később (Artaud szerint a reneszánsz idején, Baty szerint a reformkorban) a francia színház (és az európai színház is) intellektualizálódott, s a totalitás eszméje elveszett vagy eltorzult. (Operett, zenés játék stb.) Győzött a szó, s évszázadokig uralkodott. Az Artaud elképzelt színjátszás emlékét csak a vásári komédia és egy-két népi játék őrizte. Az európai színész elfelejtette a ritmust, megfeledkezett a mozgás fizikai-érzelmi hatásáról, feltűntek a „lefűrt lábú színészek”, „a neynyúl-hozzám színészek”, a „jaj-migrénes-vagyok” színészek, az ülve próbáló színészek, megszületett a „felmondó

színház”. Időközben azonban a verbális kifejezés egyre jobban devalválódott. Szavak özöne zúdult Európára, a kommunikáció soha nem sejtett áradata fojtogatta a szellemet, s a Szó egyre gyanúsabbá, értéktelenebbé vált. E jelenséggel párhuzamosan éledzni kezdett a teljes, a szótól független színház eszméje. „Addig vetkőztettük ki a színházat a maga felszentelt jellegéből – nyilatkozta már 1934-ben Dullin –, hogy a végén könnyebb hőöket találni a nézőtérben, mint a színpadon!” Ez az eszmélés, a ritmusba ágyazott mozgás utáni nosztalgia, a keleti színjátszás feléledő kultusza egybeesett Artaud könyvének revelatív kiadásával s elterjedésével a hatvanas évek közepén. E szerencsés politikai-esztétikai találkozásból született az Artaud-kultusz.

Látnok vagy teoretikus?

A kérdés szinte eldönthetetlen. Artaud nem teremtett módszert, nem hagyott örökül rendszert, semmiféle technikát. Gyakorlati tanácsot keveset adott. Tulajdonképpen még a kötetét sem ő szerkesztette, *A színház és mása* kusza, sokszor egymásnak is ellentmondó írásai között mindenkinek magának kell eligazodnia. Ez a könyv nem is színházi kézikönyv, aki annak olvassa, minden bizonnyal csalódik. *Nem színház-, hanem kultúraelmélet.* Nem színházi teoretikus, hanem egy költő műve, akinek nincsenek szisztémái, csak látomásai, metaforái. „Képzetele minden bizonnyal túlszárnyalta tényleges színházi teljesítményét – vélekedik Martin Esslin, az abszurd dráma első számú teoretikusa –, látomása azonban (egy mágiikus szépségű és misztikus erejű színpadról) mind a mai napig a színház egyik leghatékonyabb kovásza maradt.” Mert Artaud olyat tudott, amit az elméletgyártók meg sem értettek. Látomásos stílusa, megszállottsága új felismerésekre, „új borzongásokra” ösztönzött. Artaud-ból nem tételeket, hanem inspiratív erőt merítettek.

Nincs jóformán senki a modern színházban, aki ne hivatkoznék rá. Könyve fogalom lett, nevét legtöbbször Brecht-fel együtt emlegetik. Hatása az írókra (*Adamov, Vauthier, Genet, Tardieu, Audiberti, Weingarten, Gombrowicz, Arrabal, Vian* stb.), a rendezőkre (*Garcia, Lavelli, Mnouchkine, Savary, Blin* stb.) szinte kibogozhatatlan. Rá hivatkoznak, ha a happeningről beszélnek (a szót műfajmegjelölésként először Allen Kaprow

használta New York Cityben, 1959 októberében, amikor a Reuben Galleryben bemutatott *18 happeninget*), az ő könyve rázta fel a tespedésből *Judith Malina* és *Julian Beck* csoportját, a *Living Theatre*-t, az ő szellemtársának, a „lengyel Artaud”-nak tartják *Grotowski*-t, s az ő nevéhez kapcsolódik *Brook* pályájának sorsdöntő éve, a „kegyetlenség színházának évadja” is. Nem számít újítónak egyetlen kérdésben sem, koncepciója mégis revelatív erővel hat. Könyvének amerikai kiadása után, 1959-től a Living Theatre sorra mutatja be kollektív rítusait (*The Connection, The Brigg, Frankenstein* stb.), majd kísérletet tesz a brechti epikus színház és az artaud-i kegyetlen színház összeolvasztására. (*Antigoné, 1967, és az Avignonban botrányt kavart Paradise Now, 1968.*) A néző fizikai ingerlésének, durva bántalmazásának, a minden áron való sokkolásnak, a hasissal „feltöltött” színészeknek, Carmelo Bene bebalzsamozott, ijesztő-élettelen komédiásainak azonban már semmi közük Artaud-hoz. A szadizmus, a mazochizmus, a transzvesztizmus, a kábítószer-örület, a corpus symbols, az emberi test túlfokozott kultusza az artaud-i látomás durva és primitív eltorzítása. „Nem csoda – ítélkezik az egyik amerikai kritikus –, hogy a Living Theatre bele is fulladt ebbe a fizikai lucskobba.” Talán épp ezért meglepő, hogy Sartre, aki meg sem említette a brechti epikus és az artaud-i kegyetlen színház egyesítésének kísérletét, úgy vélte, hogy Artaud elméletének egyetlen és kézzelfogható (elég sanyarú) eredménye a happening megszületése. Ebből az optikából tekintve pedig jogos a kifogása: Artaud megállt félúton a fikció és a happening között, nem merte teljesen elvetni a szöveget.

Artaud és Brecht. Úgy látszik, elkerülhetetlen az összevetés. Már csak azért is, mert Brook (aki a „kegyetlenség színházának” kísérleti stúdiójában maga is a nyelvek és a kifejezési formák új lehetőségeit kutatta, nevezetesen azt: testet ölthet-e a láthatatlan a színészen?), hasonlóan a Living Theatre-hez, szintén megpróbálta egyesíteni a két ellentétes tendenciát, az artaud-it (amely azt akarja, hogy a közönséget megdöbbenítsék, *átbataljanak rajta, és új, hatalmas erővel feltöltsék*) és a brechtit (amely az elidegenítést diktálja). E felismerés, e kétféle hatás összevetése nélkül valószínűleg nem jöhetett volna létre a *Kegyetlen Színház* egyik máig leghatásosabb előadása, a *Marat/Sade*-produkció.

Brecht és Artaud tehát. Bizonyos, hogy semmit sem tudtak egymásról. Amikor 1947-ben J. M. Serreau megrendezte a *Kivétel és a szabály* című Brecht-darabot, Artaud a démonokkal viaskodott Rodezben. Látszatra nincs is közük egymáshoz, a modern színház két homlokegyenest ellenkező pólusát képviselik. Brecht „tudományos kor”-ról, evolúcióról, a világ megismerhetőségéről, „társadalmi tendenciák”-ról beszél, szerinte „a színháznak az új társadalomtudomány, a materialista dialektika módszereit kell érvényesítenie”. Artaud *közmiikus témákra*, metafizikára, alkímiára hivatkozik, *diadalmas és bosszúálló istenségről* beszél. Számára *színházról csak abban a pillanatban lehet szó, amikor a lehetetlen valóságává válik, a költészet följut a színpadra, táplálja és túlbeviteli a megvalósított szimbólumokat*. Ami Brechtnél a „Tudomány”, az Artaud-nál a „Mítosz”. Az egyik elidegeníteni akarja közönségét, amelynek „nem szabad önkívületbe esnie”, „nem szabad álomba ringatóznia”. „A történelmi feltételeket sem szabad sötét hatalmaknak elképzelnünk (nem is így épülnek fel), hanem emberek teremtették meg és tartják fenn (és változtatják is meg) őket... (B. Brecht: *Kis Organon a Színház számára*, 1949 [Magvető, 1969, Eörsi István fordítása.]) Ezzel szemben Artaud *transzról, megigézésről, delíriumról* beszél, és leszögezi, hogy az ember apró és kiszolgáltatott pont a mindenségben. Számára a színház olyan, *akár a pestis, mert az embereket arra kényszeríti, hogy olyannak lássák magukat, amilyenek, mert lerántja maszkjukat, leleplezi a hazugságot, gyámszolgálatát, az aljasságot, a képmutatást, fölrázza az anyag fullasztó télettségét, amely már a legtisztább, velünk született érzékeket is hatalmába kerítette...* (A. Artaud: *A színház és a pestis*, 1933 [Új Írás, 1977/12, Juhász Katalin fordítása.]) Mindketten totális színházi forradalmat követelnek, míg azonban Brecht *társadalmi*, addig Artaud *szellemi* forradalmat.

Soroljuk tehát Artaud-t az elvont misztikusok közé, akik a színházat megfosztják társadalmi funkciójuktól? Szövegük le, mint Grotowski teszi a *Temps modernes* 1967. áprilisi számában, hogy „Artaud újításai jórészt újrafelfedezések csupán”? Hogy *A színház és másban* alig akad eredeti gondolat? Vagy fogadjuk el Ionesco bírálatát, aki szemére veti, hogy úgy támada kora kultúráját, hogy nem is ismerte? „Az ő elképzelései, ismeretei a távol-keleti színházról,

mindarról, amit a tibeti metafizikáról, a hindu üdvözüléstáncról írt, esetlegesen és véletlenszerűen” – írja *A kopasz énekesnő* szerzője. Nem is szólva arról, hogy elmélete a gyakorlatban megvalósíthatatlan. Még legközvetlenebb barátai is csak a híres jelszóiig jutottak el: „Mindenért lelkesedni, de semmihez sem ragaszkodni!” Jacques Derrida a *Critique* 1966-os, 230. számában pontról pontra bebizonyítja, hogy nincs ma a világon (mert nem is lehet) olyan színház, amely Artaud kritériumainak teljesen megfelelné. Elmélet, amely megvalósíthatatlan? *Bernard Dort*, francia színikritikus szerint Artaud úgy álmodott a színházról, hogy nem is gondolt a közönségre. Kultikus szertartást akart, közös élményt, a néző és a színész régi, misztikus azonosulását, s mindezt a XX. század második felében, amikor az individualizáció, az elidegenedés soha nem tapasztalt méreteket öltött. Nem gondolt rá, hogy a rítus homogén (azonos világképű) közösséget kíván, a társadalmi fejlődés pedig ellentétes. Vagy nagyon is sejtette? Tudta, hogy a Kegyetlenség Színháza csak akkor valósítható meg, ha megváltoztatják a világot? Az embert? *Elismerem a forradalmak szükségességét* – írja kissé cinikusan – *de ez inkább a golyószórók, mint a színház feladata*. Vajon sejtette-e, hogy a színház, amit elképzelt, megvalósíthatatlan? Egyik utolsó, meghökkentő üzenete erre enged következtetni: *És most mondok valamit, ami valószínűleg meghökkenti Önöket. | A színház | ellensége vagyok. | Mindig is az voltam. | Minél jobban szeretem a színházat | épp ezért, annál inkább az ellensége vagyok.*

Kérdőjelek és ellentmondások. Miből táplálkozik mégis Artaud varázsa? Mivel nyűgözi le olvasóit? Teremtett-e, mint Sztanyiszlavszkij, módszert? Nem. Létráhozott-e, mint Brecht, drámafolyamot? Nem. Megújította-e a színpadot, mint Piscator? Nem. Sőt folyvást megbukott. A társadalom, a kortársak szemében örült fantaszta maradt. Egyetlen kérdésben sem számított újitónak. Craig, Sztanyiszlavszkij, Appia, Vahtangov és a többiek már mindent megírtak előtte. Az írókat már Appia is „szógyártóknak”, a szöveget „a valódi élet lenyomatának” tartotta. Elvetette a szövegközpontú színházat Craig is. *A színház művészete* című kötetben már 1905-ben így írt: „Szakítani kell azzal a közhiedelemmel, amely úgy vélekedik, hogy az írott darab valódi és tartós értékkel bír a szín-

házművészet számára.” Majd a jövő színházművészetéről beszélve a mesterművek három alapvető anyagának a cselekvést, a színpadképet és a hangot tekinti. „Amikor azt mondom, hogy *cselekvés*: egyaránt értem a gesztust és a táncot, a cselekvés prózáját és költészetét. Amikor azt mondom, hogy *színpadkép*: beleértem mindazt, ami a szem elé kerül, a világitást és a jelmezt éppen úgy, mint a díszletet. Amikor azt mondom, hogy *hang*: ezen a kimondott vagy énekelt szót értem, ellentétben az olvasott szóval, mert az elmondásra szánt és az olvasásra szánt szó két teljesen különböző dolog.” (G. Craig: *A színház művészete*, 1905 [Gondolat, 1975, Székely György fordítása.])

Lehetne folytatni a párhuzamokat. Hasonlóan gondolkodnak a színház keletkezéséről is. „A színház művészete a gesztusból, a mozdulatból és a táncból született” (Craig). „Az író apja a táncos” (Appia). Megegyezik a véleményük abban is, hogy a színház egyedüli alkotója, szertartásmestere a rendező. Íme Appia (*Az élő művészet*, 1921): „Aki azt mondja, író, azt is mondja: rendező.” De találkozik véleményük a színpad és nézőtér hagyományos felosztásának megszüntetésében, a totális gesztusról vallott nézeteiben is. Talán a színház funkciója az a pont, ahol Artaud gyökeresen eltér elődeitől.

Mitől olyan szuggesztív mégis Artaud látomása? Mitől tűnik eredetinek? A bálványrombolástól? A megtisztító víziótól, amely a színházat életmegnyilvánulásnak fogja fel? Azoktól a váratlan kapcsolatoktól, amelyeket ez a gáttalan fantáziálás tár elénk? Vagy a monumentalitástól, hiszen koncepciója valójában az európai drámatörténet egyik törekvésének összefoglalása.

„Artaud legnagyobb erénye – mondja Jean Vilar –, hogy visszaadta a színháznak a varázslatot.” Visszatérítette az embert léte valódi értelméhez, s kulcsot adott a közösségi megtisztuláshoz. „Lehet – vélekedik Grotowski –, hogy csak víziókat és metaforákat hagyott maga után. Lehet. De termékeny volt hibáiban és tévedéseiben is. Lehet, hogy már minden újítását jóval előtte felfedezték, ám ő a saját szenvedésein át újra fellelte és költői erővel megszólaltatta őket... Jelentősége abban áll, hogy az előadás mozgatóerejévé tette a mítoszt, s visszacsempesztte a megváltás gondolatát a színházba...”

A másik oldalon

Artaud 1937 februárjában érkezik Mexikóba, a fővárosba. A mexikói művészek, írók és festők, valamint a kormány képviselői nagy szeretettel fogadják. Tucat-szám tartja a felolvasásokat (*Szürrealizmus és forradalom, A színház és az istenek* stb.), számlálatlan írja cikkeit az *El Nacional Revolucionario* című lapba. Célja azonban nem ez. Egy ősi, több évszázados vallási szertartás, a peyotl-rítus nyomát szeretné fellelni. Több hónapi halogatás után augusztusban végre útra kel, és ezerkétszáz kilométeres vonatozás után megérkezik Chihuahua, a tarabumara indiánok fővárosába. A tarabumara (vagy indián nyelven: *raramuri*) indiánok Chihuahuatól délnyugatra, a Sierra Madre legvadabb hegyvidékein élnek. Civilizációjukat sem a spanyol hódítás, sem a misszionáriusok „tisztító keresztisége” nem érte el, így ősi, kultikus szertartásaikat (köztük a peyotl-táncot) megőrizhették. A peyotl az Echinocactus Williamsii nevű mexikói kaktusz teje, amelyből főzetet vagy port készítenek. Kísértetiesen hasonlít Huxley, az angol drámaíró *mescalinjára*, erőteljesen és tartósan ingerli az agykéreg látóterületét, és rendkívül éles, színes víziókat idéz elő. Ezzel egyidejűleg megnő a mozgási és érzelmi inger is, a hívő gesztikulál, rángatózik, táncol.

Artaud hatnapi kimerítő gyaloglás után jut el a tarabumarák lakóhelyére. Több kilót fogy, bőre kiszárad. Hetekig nem történik azonban semmi, várnia kell. Végre elérkezik a régóta óhajtott nap. A peyotl-rítus egy külön erre a célra fenntartott udvarban zajlik, amit a szertartás kezdete előtt gondosan kisöpörnek, majd a négy égtáj irányában, kereszt alakban „berendeznek”. A kereszt közepén hatalmas máglya lángol (a fahasábokat mindig kelet-nyugat irányban teszik a tűzre), a sámán és segítői a nyugati oldalon ülnek. A sámán elé kört rajzolnak, s a kör közepébe felállítják a „világkeresztet”. A kereszt közepére helyezik a peyotl-főzetet, s leborítják egy hatalmas kobakkal, amin a sámán egész éjjel a peyotl-ritmust dobolja. Hajnalban elhallgat a zene, a sámán a gyógyírba mártott vesszővel háromszor ráüt a táncosok fejére, a rítus véget ér.

Artaud izgatottan és holtfáradtan várja a Napisten és a Holdisten kiengesztelését. Hirtelen arra lesz figyelmes, hogy az egyik pap kivonja kardját, és üvöltve feléje rohan. Felocsúdni sincs ideje, az indián rásújt, Artaud semmiféle fáj-

dalmat nem érez, a kard hegye alig érinti bőrét, pár csepp vére, ha kibuggyan. Cserébe *soha nem tapasztalt világosság* szállja meg. A pap szárított kaktuszport szór a tenyerébe: „Szippantsd be, s háromszor találkozhatsz az Istennel!”

Nem azért mentem a tarabumara indiánok közé, hogy Jézus Krisztust keressem, hanem azért, hogy magamat megtaláljam. Nem azért mentem, hogy felfedezzek egy új világot, hanem azért, hogy megszabaduljak egy hamistól.

Artaud úgy érzi, tételei beigazolódtak. A mexikói indiánok számára a civilizáció és a kultúra, a kultúra és az élet nem választódik ketté, az ember, a természet, az élet és a halál felfogása egységes. Az ember a transzcendens erőkkel, a Természet és a Mindenség isteneivel tart kapcsolatot, a rítus által az ember újáteremtheti önmagát, épp akkor, amikor úgy tűnt, végleg elveszítette.

November 12-én érkezik meg Saint-Nazaire-ba. Egyenesen Párizsba utazik, leül a Dôme kávéház régi tőrszasztalához. Adamov, Blin s a többiek elképedve tapasztalják, mennyire megváltozott. Profétikus lett, egzaltált, bizarr, miszticizmusa nyugtalanító. *Már nem tudom, mi a normális és az abnormalis* – vigasztalja barátait. A számmisztika, a kabala, a csillagászat, a tenyérjósítás izgatja. Barátjától, René Thomas-tól különös botot szerez. Írország védőszentjének, *Szent Patriknak a botja* – mondja –, amit Thomas egy szavójai boszorkánytól kapott. Egyszerű, göcsörtös nádbot. *Tizenhárom mágikus göcsört van rajta, és kétszázmillió rostból áll* – suttogja Artaud. A botot tilos megérinteni. *Ez a bot* – írja 1937 szeptemberében – *nagy szolgálatot tesz majd az emberiségnek, ha elérkezik a világ vége. Legyőzzük vele az Antikrisztust!* Lehet, mondja később, hogy ez Krisztus vagy Lao Cse botja volt.

Szent Patrik mágikus botjával érkezik az írországi Dublinba, szeptember nyolcadikán. Hogy mit keresett Írországban, ez még mexikói útjánál is homályosabb. Sorsa mindenesetre kalandos. Galwayban fizetés nélkül megszökik a szállodából. Később egy kolostorban Szent Patrik csontjai után kutat. Koldul. Kölcsönökört ostromolja a francia konzult. Egy kétségtelen adat: 1937. szeptember 23-tól 29-ig Mountjoy börtönében sínylődik, majd 30-án a *Washington* gőzös fedélzetén deportálják. *Életem egy profécia beteljesülése* – írja barátainak, s mintha csak megjegyezte volna sorsát. Az események lázas sietséggel követik egymást. Artaud – ahogy később maga emlékezett – épp a

kabinjában tartózkodik, amikor a hajó főgépésze és egy hajópincér álkulccsal behatol hozzá. *Meg akartak ölni!* – sikolt Artaud. A látomások emberfeletti méreteket öltenek, hallucinációi szívszorítóak, mindenütt macskákat lát, hol Krisztusnak, hol Szent Jeromosnak képzei magát. Kényszerzubbonyban először a Quatre Mares-i elmeógyógyintézetbe, majd Sotteville-les-Rouenba szállítják.

És elkezdődik az ördögi körforgás. Artaud-t bolondokházából bolondokházába deportálják, különféle orvosok kezelik, kínozzák. Véleményük egyöntetű: Artaud „közveszélyes”, a társadalomra kártékony. Rouenből a párizsi Sainte-Anne kórházba, onnan Ville-Evrard-ba, majd Rodezbe, végül Ivrybe kerül. Barátai, édesanyja hamar nyomára bukkannak, de egy ideig senkit sem fogad. Mindent összetör, az ételt, mérgezéstől való félelmében, nem fogadja el.

Életébe az hoz változást, amikor 1943 januárjában, nagybátyja közbenjárására a rodezi idegstanatóriumba kerül. Itt az elmebetegnek nem csalánon és gyökereken élnek, mint más szanatóriumokban, doktor Ferdière, az intézet vezetője még a meg szállás éveiben is biztosítani tudja a megfelelő ellátást. Artaud fizikai állapota rohamosan javul, külön szobát kap, kivételes bánásmódban részesítik. Ferdière meghívja ebédre, kijárási engedélyt ad neki. Itt a gyógymód már nem a jeges kád vagy a kényszerzubbony, hanem a kor új, divatos felfedezése: az elektro-sokk. Sokan és sokféleképpen vélekedtek már Ferdière gyógymódjáról. „Vérszívó Drakula” – írta az egyik Artaud-rajongó, „hóhér” – vélekedett a másik, „az volt a feladata, hogy kínozza a beteg költőt”. Ma már nehéz igazságot szolgáltatni. Bizonyos, hogy Artaud-t többször elektro-sokkolták, méghozzá drasztikus módszerességgel, szájába gumiprotézist dugtak, végtagjait lekötözték, a fejére kétszáz voltos, kétszázötven milliamperes készüléket kapcsoltak. Artaud – jóllehet szellemi állapota láthatóan javult – rengeteget panaszkodott. Gyűlölte az elektro-sokkot, és a hátgerincét fájlalta. Újra írni kezdett, rajzolgatott, s egyre kevesebbszer vetette térdre magát. Csak az ópium hiányától szenvedett.

Rodezben sokan meglátogatták. Denos, a költő, Dobuffet, a festő, Colette, Queneau, Roger Blin, Barrault stb. Társaságot alapítottak, Jean Paulhan vezetésével, hogy Artaud-t kiszabadítsák. Felolvasóestet szerveztek a Sarah Bernhard Színházban „Antonin Artaud tiszte-



Artaud Ivryben (1947)



Artaud utolsó fotója (Ivry, 1947)

letére”. Az estet Breton nyitotta meg, majd többek közt Adamov, Barrault, Maria Casares, Dullin, Jouvet, Jean Vilar olvasott fel részletet Artaud írásából. A bevétel negyvenezer frank körül mozgott, ami édeskevésnek bizonyult, hiszen Artaud kezeltetésének a költségei havi tizennégyezer frankra rúgtak. A bizottság ekkor úgy döntött, hogy árverést rendez, ahol Artaud barátainak és tisztelőinek a művei kerülnek kalapács alá: Arp, Picasso, Braque, Chagall, Dobuffet, Giacometti, Labisse, Léger, Masson, Picabia rajzai és festményei, szobrai, valamint Audiberti, Bataille, Simone de Beauvoir, René Char, Éluard, Gide, valamint Joyce, Mauriac, Reverdy, Sartre, Tzara stb. kéziratái. A becsüs Pierre Brasseur volt, a bevétel egymillió frank. Ez az összeg már elegendőnek bizonyult Artaud „kiváltására”, akit ekkor már az ivryi szanatóriumban ápoltak. Ez volt élete utolsó lakhelye. Munkaereje fellángolt: *kilencévesnyi hallgatás után annyi a mondanivalóm! Itt írta utolsó munkáit, az Artaud-a-Momót, az Itt nyugszikot, a Van Gogh-esszét.* Állapota azonban egyre romlott. Fogai kihulltak, ínyét fekete foltocskák lepték el, borotvált fejét lehorgasztotta. Rengeteget dolgozott, mindenütt írt, autóbuzson, séta közben, metróon, villamoson, apró kis ceruzákat nyalazott. Amit nappal írt, azt éjszaka átírta, majd tintával újra beleírt, utolsó kéziratái szinte olvashatatlanok. *Nem ringatom magam illúziókban – mondta egyik látogatójának –, megbaltam a világ számára, a többiek számára, lebulltam, felkapaszkodtam a Semmibe, amit olyan sokáig elutasítottam. A testem csak eltűri a világot, a valóságot kiokádok... Egy vég-sőkig elkeseredett ember szól hozzátok, aki-*

ben nincs életöröm, s aki most még el is bagyja ezt a világot, amiből kítaszították. Fájdalmi elviselhetetlenek. Az ópium már semmilyen hatással nincs szervezetére, klorállal kísérletezik. A klorál azonban szétromsolja belsejét. *Mit tettél a testemmel, Uram?!*

1948 januárjában elhatározza, még egyszer személyesen a publikum elé lép, hogy a róla keringő mendemondákat elhallgattassa. *Négy szemközt* – hirdeti a meghívó. Tíz év után ekkor lép először (és utoljára) a nyilvánosság elé. Az est jól indul, a teremben háromszázan szoronganak, régi barátok, új hódolók. Artaud a költészetéről, mexikói élményeiről beszél, okosan, higgadtan. Úgy tűnik, minden rendben. Ám ekkor véletlenül leveri jegyzeteit. A papírok szétrepülnek, Artaud szemüvege leesik, s a költő térdre ereszkedik, hogy a földön tapogatva összeszedje jegyzeteit. Közben beszél. Elvesztí a fonalat, az elektrosokról, mágiáról, akupunktúráról magyarul, arca elváltozik, sírás környékezi. Majd két óra hosszat dadog még, egyre többször elvörösödik, hangja görcsös lesz. Aztán elhallgat. Kínos csönd. A teremben nem mozdul senki. Hirtelen az öreg Gide kapaszkodik fel a színpadra, s szótlankarjába zárja Artaud-t. A közönség dermedten figyel. „Régóta ismertem Artaud-t – írja később Gide –, soha még ilyen csodálatosnak nem láttam. Arcát belső tűz emésztette, kezei, mintha segítségért kiáltottak volna, hol elfödtek az arcát, hol kitakarták, mozdulataiban az egész emberi nyomorúság tükröződött... Egy neuraszténiás, egy örült, nem vitás, de rendkívüli színész, sőt ripacs, aki még a delírium pillanataiban is gondosan ügyelt a hatásra...”

Döbbenetes este volt. Legalábbis így emlékeznek a kortársak többsége. Azt is mondhatnánk, hogy a Kegyetlen Színháznak ez volt az egyetlen előadása, január 13-án, a Vicux Colombier-ben. Ezen a napon Artaud a saját testét kölcsönözte az előadáshoz, ahhoz az előadáshoz, amelyben Antonin Artaud-ról szóltak. Megértette, hogy a Kegyetlen Színháznak ő az egyetlen színésze, rendezője, alanya és tárgya egy személyben, s az a színház, amit ő elképzelt, örökre bezárva marad a testébe. Mert a nyelv, amit egész életében keresett, féltőn a gesztusok és a szavak között, ezt a nyelvet ezen a napon megtalálta. S ez a nyelv nem volt más, mint önmaga. „Olyan ember halálhörgése volt ez – emlékezik Audiberti –, aki önmagát végezte ki.”

Soha többet nem lép nyilvánosság elé. Sőt, már a szobáját is csak estefelé hagyja el, hogy meglátogassa barátait, Marcel urat, a klinika kertészét, a borbélyt, a dohányárust. Aztán ezek a látogatások is elmaradnak. Naphosszat ül a kandalló mellett, s a tüzet bámulja. Februárban az orvos gyógyíthatatlan végbélrákot állapít meg. *Mostantól kizárólag a színháznak szentelem magam | annak a színháznak, amelyet én képzelek | a véres színháznak | amelynek minden előadásán | testileg | nyer valamit az is aki játszik | és az is aki eljön hogy lássa amint játszanak | egyébként | nem játszunk | cselekszünk | a színház valójában a teremtés genezise.*

Marcel úr, a kertész talál rá, március negyedikén reggel, az ágy lábánál, kezében az egyik cipője. Éppen fel akarta húzni, amikor végérvényesen „átcsúszott a másik oldalra”. Ezen a napon, mint az asztrológusok bizonygatják, a Hold Sárkánya épp a farkába harapott.