

## Artaud – hétköznapi használatra

*Avagy: a színház mint közösségi  
lelkiismeret*

*Ó vizek, hozzátok el nekünk a jólétet!  
(Átharva Véda)*

A szindarab címe: *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmeegógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában.* A szerző: Peter Weiss. A fordító: Görgey Gábor és Eörsi István. A rendező: Ács János.\* A színhely: Kaposvár, Csiky Gergely Színház.

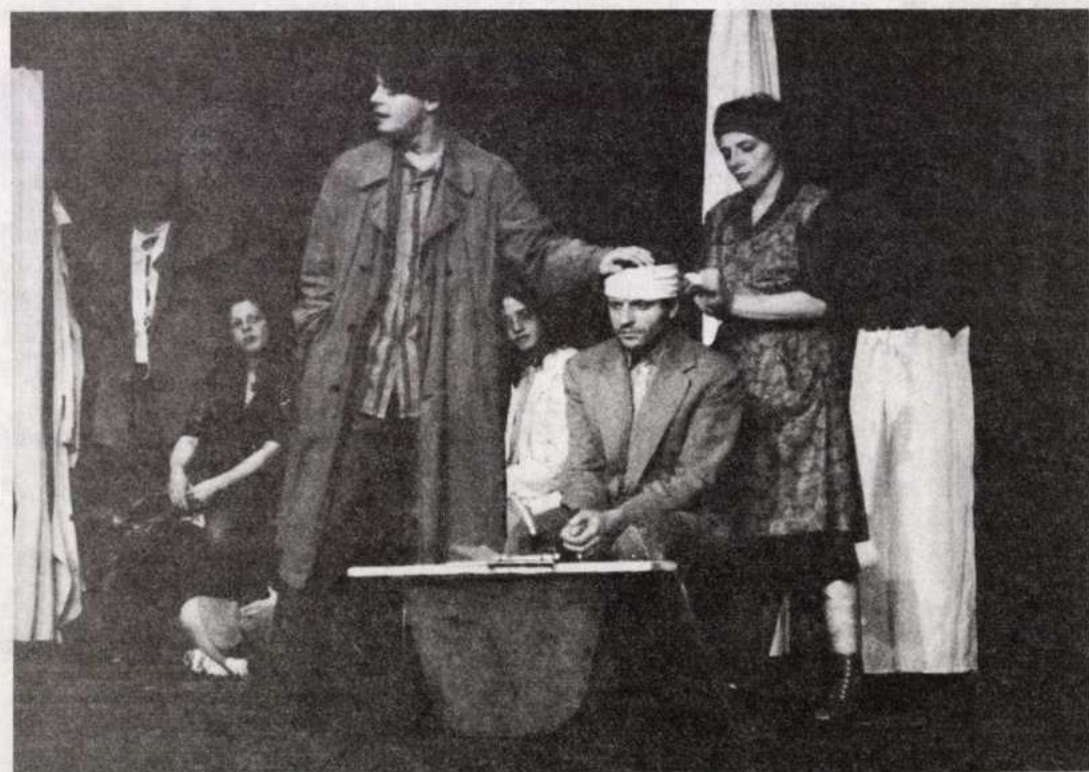
Aligha kétséges, hogy a darab, melyet a rövidség kedvéért gyakorta csak *Marat halála* vagy *Marat/Sade* címmel szoktak emlegetni, a Svédországban élő, német ajkú író legjelentősebb színpadi műve; méltán elmondható, hogy világsikert aratott, maga Weiss többször is átdolgozta (ezzel mintegy közvetve bizonyítva, hogy az ő szívéhez is igen közel áll ez az alkotása), nálunk most kerül színre harmadszor. A másik két bemutató is megérdemelten aratott sikert. A nemzeti színházi előadás Marton Endre egyik legjelentősebb rendezése volt, a debreceni stúdióban viszont – Giricz Mátyás színrevitelében – a weissi totális színpad sajátos intim színházzá lényegült. A mostani kaposvári felújítás nem egyszerűen kiemelkedő produkció, bár úgy tűnik, az idei évad eddigi legjelentősebb bemutatója, de több is ennél; ama tanulságok által több, melyek e színház öntörvényű esztétikájából, e sok tekintetben újszerű (vagy inkább: újszerűen szintetizáló) színházesztétika színpadi működéséből és az ettől elválaszthatatlan színpad-nézőtér viszonyból következnek. Az alábbiakban tehát elsősorban nem egy ugyancsak figyelmet érdemlő előadást szeretnénk kritikailag méltatni, noha bizonyos mértékig ez elkerülhetetlen, sokkal inkább e színházi esemény tanulságai, tágabb értelemben vett összefüggései, önmagán túlmutató perspektívái érdekelnek bennünket.

Mindeddig úgy tűnt, s nagyjából ezt elemzi a Weiss-darab eddigi kritikai irodalma is, hogy a *Marat/Sade*-ban az író formai-teatrális telitalálata épp azért nevezhető ragyogó találatnak, mert a mű gondolati-világnézeti magva magából a játékból, a játék sajátos áttetelességéből, azaz a formai ötletből fakad, s ily értelemben forma és tartalom egységének mintegy iskolapéldáját nyújtja. „Sade a maga

\* Ács János korábbi munkáival Forgács András tanulmánya foglalkozik: *Á. J. átváltozásai*, Mozgó Világ, 1980/8.

színhátékában, a francia forradalom mitizált történetében a mítoszok, hitek devalválására törekszik, a színháték célja az eszmék, hitek tagadása. Sade álláspontja a teljes kételkedés – írja a mű egyik elemzője –, azzal, hogy Peter Weiss Sade színhátékát az örültekházába helyezi, örültek színjátékaként látatja, a keretjáték létrehozta a kétszeres értékrontást, a tagadás tagadását, az állítást. Már Shakespeare-nél is az igazság a bolondok bolondsága. Az örültekháza keret tehát rehabilitálja a sade-i színjátékban megcsúfolt mítoszokat. Igazolja a forradalom eszméjét képviselő Marat-t, de igazolja a Marat-t megölő Corday küldetését is. Marat mártíriumában fenntartja egy eljövendő igazabb forradalom lehetőségét, a remélt szociális forradalom eljövételét, de fenntartja a történelem tanulságaira hivatkozó Sade kételyeinek jogosultságát is.” Két mítikus történet rajzolódik ki a weissi dráma szövegében: az emberiség üdvéért életét adó Megváltó mítosza és a Holoferneszt ágyában megölő szépséges Judit ótestamentumi esete. A Weiss-műben eredetileg e mítoszok meglehetősen groteszk fénytörésben jelennek meg, hisz a charentoni elmeegógyintézet ápolójai elevenítik meg az istenek-héroszok magasztos történetét. Ami Ács János rendezői olvasatában első pillanatra is szembeötlő: hogy alapvetően más lát meg a *Marat/Sade*-ban, mint amit eddig általánosan tudunk a darabról. Kissé sarkítottan fogalmazva: úgy tűnik, mintha Ácsot eleve nem érdekelné se a francia forradalom, se a charentoni elmeegógyintézet. Az alábbiakból remélhetőleg ki fog derülni, hogy ez nem egészen így van. Sokkal inkább arról van szó, hogy a rendezőt mindenekelőtt a *hic et nunc* izgatja: a mi mai valóságunk. S ezen a „mi”-n most értjük estéről estére azt a társulatot, amely színre lép és azt a közönséget, amely a nézőtér helyet foglal. Az izgatja, ami itt és most, estéről estére vagy délutánról délutánra az előadás időtartama alatt a színházban megtörténik. Ami *valóban* megtörténik. Mert a titok, ami megfejtésre vár, nem egyéb: mi az, ami ebben az előadásban a színészekben végbemegy – és mi az, ami ezáltal a nézői tudatban lezajlik.

E rendezői alapállásnak természetesen megvan a kézenfekvő, viszonylag könnyen regisztrálható dramaturgiai-konceptcionális következményei. Kezdjük mindjárt annál, ami a legvakmerőbbnek hangzik: Ács a tagadás tagadását a dramaturgiai premier planból meglehetősen a háttérbe helyezi. Számára a weissi filozófia inkább motiváció, semmint alapigazság. Ebből mindjárt bizonyos esztétikai következmények is fakadnak. Kiderül, hogy a rendezőt épp az foglalkoztatja a legkevésbé, ami hajdan a legszenzációsabbnak tűnt e darabban: a „színház a színházban” játék. Sok ihletet merít a



Peter Brook-féle *Marat/Sade*-ből, melynek filmváltozatát nálunk is vetítették, de az is nyilvánvaló, hogy nem az az igazán érdekes számára, ami Brookot a hatvanas évek derekán szembetűnően foglalkoztatta: az „őrület” és a „szentség”, e két archetipikus rendkívüliség konfrontálása. Ács színészei hétköznapi, az utcáról-kórházból jól ismert, a mát vagy a közelmúltat közvetlenül idéző ruhákban járnak, és természetszerűleg teljesen mai hangot ütnek meg. Közvetlen ismerőseink. Eszünkbe se jut bolondoknak néznünk őket. Legfeljebb annyira őrültek, amennyire életünk bizonyos pillanataiban mindnyájan azok lehetünk: időről időre sokkállapotba kerülnek. Ezek a sokkos pillanatok épp attól hátborzongatóak, hogy az előadás nem adja meg a nézőnek a felmentést, a lehetőséget, hogy lelke mélyén a látottakat elintézzze egy legyintéssel: ugyan, hát persze a bolondokházában vagyunk! Ez az itteni „bolondokháza” maga a világ; e felismerésnek ideig-óráig ellenállhatunk, de mindenképp kénytelenek vagyunk azonosítást vállalni a színpadi történettel. Mert megérezzük, hogy mindez velünk is megeshetne. Vagy talán meg is esett. Talán nem egészen így, talán nem ilyen sarkítottan, de az is lehet, hogy ellenkezőleg, ennél is végletesebben. Kinek-kinek ezt a folyamatot önmagában kell végigjárnia. A színház ezúttal nem akar egyebet, „csak” azt, hogy bekerítsen, azaz szembesítsen önmagunkkal. S ha ez sikerül, márpedig úgy tűnik, sikerül, akkor e „csak”-ban a legjobb értelemben vett művészi maximalizmus jut érvényre.

Megállapítható tehát, hogy a kaposvári *Marat/Sade* a Weiss-mű új színpadi arculatát mutatja meg. Lemond a darab kézenfekvő teátrális értékeiről, és felfedezi, hogy az eddig ismert dráma (vagy: az eddig többé-kevésbé általánosan elfogadott olvasat) mögött van egy másik darab is. Egy olyan darab, amit talán Antonin Artaud, „a kegyetlenség színházának” proklamálója is felvett volna tervezett repertoárjába. Nem légből kapott ez a hivatkozás. *A kegyetlenség színháza* első kiáltványa végén Artaud megálmodott színházának megálmodott műsorát is közli, s abban olvassuk, hogy többek között színre vinné „de Sade márki egyik elbeszélését, amelynek erotikáját transzponálva, allegorikus ábrázolásban és a kegyetlenség szilaj külső kivetülésének megfelelően mutatjuk be, amíg a többi elemet elrejtjük”. Még mindig megmaradva az előadás dramaturgiai kérdéseinél, eléggé nyilvánvaló, hogy Ácsnak igen fontos de Sade márki alakja. Mondhatnánk, fontosabb, mint Weissnek, ami lényegi dramaturgiai változás nélkül is bizonyos hangsúlybeli eltolódást – vagy inkább differenciálódást – eredményez. Így például de Sade és Marat vitája több eredeti dokumentummal bővült, melyek a tör-

ténelmi Sade-tól és a történelmi Marat-tól származnak. Mégsem a történelmi háttér kontúrjainak erőteljesebbé húzásáról van szó, mint erre már fentebb utaltunk (noha kissé paradox módon ez is megtörténik), hanem azon, hogy mind de Sade, az érzékiség hitvallója, mind Marat, a forradalmár-megváltó előbb, inkább hús-vér figura legyen, mint az eredetiben. Mindez – a többi hasonló, kisebb szövegbeli változtatással, húzással és betoldással együtt – nem egyéb, mint segédeszköz; a rendezőnek eszébe se jut olyan messzire mennie, hogy Weiss ürügyén új darabot kreáljon. Annál kevésbé, mert kiderül, hogy a Weiss-dráma alapvetően alkalmas arra, ami Ács Jánost a színházban izgatja.

Kíséreljük meg tehát, ha vázlatosan is, számba venni a kaposvári előadás rétegeit.

Természetszerűleg *politikai színház* az, amit látunk. Nem is lehet más, hisz maga a drámai szöveg politikai alapanyag. Egyrészt az elveszett forradalomról van szó (mint múltrol), másrészt a napóleoni restaurációról (mint jelenről). Az eredeti Weiss-féle koncepcióban léteztek egy harmadik sík is; azaz nemcsak az az áttétel van meg, hogy a charentoni elmeegógyintézet ápoltpjai „pszichodramájukban” eljuttassák az elveszett forradalom történetét, hanem mindezt ráadásul egy mai szintársulat tagjai adják elő, akik úgy tesznek, mintha egykori charentoni ápoltak lennének. Ács azzal, hogy mai ruhában és mai hangnemben eleveníti meg a történetet, ezt a harmadik síkot lényegileg megszünteti. Igen fontos funkciója van itt *Szakács Györgyi* „jelmezeinek”, melyek valójában nem nevezhetők jelmezeknek, inkább valamiféle dokumentumnak: úgyszólván minden ruhadarab az utcáról vagy a kórházból került a színpadra. Bár ez a dokumentatív jellegű tervezői munka egyúttal igen karakteres: a figurák jelentős mértékben abból élnek, amit magukon hordanak. Vagyis nekünk, akik a nézőtérén ülünk, elkerülhetetlenül közösséget kell vállalnunk a színpadon megelevenedő világgal, miközben a szöveg, ami elhangzik, nem vonatkoztatható egy az egyben a mi mai valóságunkra. Megnö tehát a szöveg „hátországának” a jelentősége, fontossá válik minden mondat, minden replika tónusa, a hanglejtés, a szavak asszociációs köre. Ács számára felfedezhetően az a legfontosabb, hogy charentoni ápoltpjai tudatalattijában ott él a forradalom. Mondhatni épp ez a tudatalatti forradalmiság az őrületük, hisz egyébként nem elmebetegnek ezek az ápoltak. A forradalom a hitet jelenti – és a jelen idő a hit válságát. Ez az előadás politikai magva: arról tesz tanúságot, hogy a hit válsága idején is ott él az emberben a hit, s ez a lefojtott-elnemult hit mindig új életre támad, amikor a másik emberben társra lel, amikor felfedezi, akár egy tükörben, a másikban önmagát. *Maté*

Gábor, aki a cselekményt kommentáló és levezető Kikiáltót játssza, nem visel bohócsipkát flitterekkel és csengőkkel, nincs pántlikás botja, s harlekin-kabátja helyett, ami az eredeti instrukció szerint megilletné, egy konfekciófelöltő van rajta. Ebből eleve következik, hogy mondandóját az „utókor” nyeglegességével és bölcsességével, ironikus kívülállásával és esszéisztikus rezignációjával adja elő, de végül egyedül marad a színen – és sírva fakad. Kezében egy macskakő. Siratja a forradalmat, a világtörténelem valamennyi forradalmát; siratja az elveszett hitet. De épp ez a sirás, épp az ő sirása, s épp az, ahogyan sir (mert amiképp mindebből Máté igazi emberi teljességet teremt, ritka színészi remeklés), teszi a legelőbb tanúságot amellest, hogy a hit nem veszett el. A forradalom mitikus képpé válik, akár a bibliai szikla: itt a világ viszonyul a hithez, s nem a hit a világhoz. Az előadás már ezen a síkján is lelkiismeretvizsgálatra kényszerít. Amikor felállunk a zsöllyéből, felelnünk kell önmagunkban a kérdésre: hogyan is viszonyulunk mi, egyenként, személy szerint ehhez a sziklához?

De említettük, hogy igen fontos szerepet tölt be ebben az előadásban de Sade márki. Ugyanis mindaz, amit az imént politikai színháznak neveztünk, sajátos áttételességgel jelenik meg a kaposvári *Marat/Sade*-ban, mely egyúttal az *érzékenység színházának* is nevezhető. Ha *Lukács Andor* valóban a forradalom Krisztusává tud válni, amikor a fanatikus tömeg a vállára veszi; akkor *Jordán Tamás* Sade-ja tökéletesen tisztában van a maga helyzeti fölényével: számára nyilvánvaló, hogy a jelen idő az érzékenység órája. Sade és Marat szócsatája itt az érzékenység és a hit mérkőzése. Ezt a Sade-ot húsz börtönben töltött esztendő győzte meg arról, hogy az ember testisége börtönesebb minden valóságos börtönnél. Sade-nak a forradalom egyenlő a „bujálkodalommal”, Marat-nak a forradalom egyenlő a hittel. Sade úgy adja elő „vallomását” a forradalomról, hogy ráborítja Marat-ra a kádat, amelyben az ül, Marat a földre zuhan, Sade ráfekszik a kádra és megkorbácsolatja magát a Charlotte Corday-t játszó szép lánnyal (*Pogány Judit*). Corday egy fehér lepedőt merít meg a vödör vízben, kifacsarja, „korbácsot” fon belőle, majd egyre elementárisabban elszabaduló szadizmussal (és itt valóban helyénvaló e kifejezés) ütlegetli a márkit, mintha ő maga is annak agyszüleménye volna. De az érzékenység által a hitnek ily módon való letiprása nem történelmi igazság, hanem biológiai. S a biológiai igazság, bármilyen természeti vastörvény (*Jordán Tamás* hidegleglős logikával bizonyítja ezt a vastörvényt), mégsem szikla, mint a hit. Sade igazsága, minthogy „helyzeti” előnyt élvez, letiporhatja Marat-t, de tehetetlen a Kikiáltó sirásával szemben. A rendező tehát meg-

engedheti magának, hogy *ad absurdum* fokozza Sade erotizmusát, olyasféléképp, ahogy Artaud álmodhatta, amikor eredeti Sade-novellát akart színre vinni. Sőt, azt is megengedheti magának, hogy a szadizmus apostola mindvégig ugyanolyan alapvető emberségében álljon előttünk, mint a forradalom Krisztusa. Vagyis *Jordán Sade*-ja nem válik ellen-szenvenné: mert nem a perverzitás és az elembertelezés apoteózisát jeleníti meg, hanem a történelmet formáló hit mitikus képével szemben a testiség mítoszát fogalmazza meg. Végül is Sade-nak nem úgy van igaza ebben az előadásban, ahogy hirdeti a maga ígét, hanem ahogy Marat-val való csatája igazolja: minden, ami hit, csak azon át vagy annak elenére jut érvényre, ami az érzékenység. A szellem és a test ősi, archetipikus dualizmusa sajátos, örök, mégis aktuális drámai tartalommal telik meg: az ember determináltságáról és szabadságáról lesz benne szó. Amikor a rendező mellékessé teszi a mostani interpretáció felől nézve túlságosan is horizontálisnak tűnő „színház a színházban” játékot, mondhatnánk, vertikálisan hasonló dialektikát fed fel, mint a Weiss-féle eredeti, publicisztikus színház: csak éppen nem publicisztikus eszközökkel. Őt az érdekli, hogy amit Weiss áttételesen eljátszat, azaz illusztrál, az itt és most, estéről estére a színészi-emberi konfrontációból szülessen meg. Ez is a néző „bekerítése”: olyan elemi ütközet figyelői leszünk, ami lehetetlenné teszi a hűvös kívülállást. Minden, ami a színpadon megесik, személyes ügyünké válik.

Ezek után méltán leírható, hogy Kaposvárott a Weiss-dráma *mitologikus színház*. Olyan értelemben az, ahogy Nietzsche beszél a „gyökerekről” és a „mitikus mélységről”, ahogy Durkheim a „közösségi képzetekről”, ahogy Jung a „kollektív tudatalattiról”. Az artaudi gondolat ugyanis, mely szerint „a színház értékét . . . egyedül a valósághoz és a veszélyhez fűződő mágikus és könyörtelen kapcsolat adja meg”, végső soron ott rejlik az elmúlt évtizedek minden új színpadi nyelvet kereső radikális kísérlete mögött. Érdemes tehát Artaud már említett kiáltványából egy jelentős passzust idéznünk: „A színháznak . . . az a dolga, hogy megteremtse a szót, a gesztus és a kifejezés metafizikáját, hogy ily módon kiszabadulhasson pszichológiai és emberi taposómalmából. Ám mindez csak akkor sikerülhet, ha az erőfeszítés mögött valamiféle reális metafizikai kísértés rejlik, és ha a kísérlet hivatkozni tud bizonyos szokatlan eszmékre, amelyeknek éppenséggel az a sorsuk, hogy nem határolhatók körül, sőt egyértelműen nem is ábrázolhatók. Ezek az egytől egyig kozmikus jellegű eszmék, amelyek a Teremtéshez, a Keletkezéshez, a Káoszhoz kapcsolódnak, megközelítően sejtetik azt a területet, amelytől a színház

teljes mértékben elszokott és feszülten izgalmas egyenletet teremthetnek az Ember, a Társadalom, a Természet és a Tárgyak között.” Artaud csak tervezte, költötte, álmodta ezt a mitologikus színházat, Grotowski és Brook meg is valósította. Ács *Marat/Sade*-jának háttérében nemcsak az artaudi szellemi inspirációt fedezhetjük fel, hanem a Grotowski- és Brook-féle gyakorlat tanulságait is. „Miért foglalkozunk művészettel? – teszi fel a kérdést Grotowski. – Hogy átlépjük önmagunkat, hogy kilépünk korlátaink közül, hogy feltöltsük azt, ami pusztá és fogyatékos bennünk, hogy realizálódjunk, vagy – én így szeretem mondani – hogy beteljesüljünk. Nem állapot ez, nem egyszerűen valamiféle kondíció, hanem folyamat, keszerves emelkedés, melyben az, ami bennünk sötét, átvilágosul.” A beteljesüléshez, az átvilágosodáshoz vezető út a színeszben történik meg, ezt Ács is jól tudja. De azzal is tisztában van, hogy a színésznek ehhez nem csupán arra van szüksége, amit hagyományosan „színeszvezetésnek” nevezünk, hanem arra is, amit Grotowski úgy fogalmaz, hogy a színész szembesítse a maga mai személyes igazságát a mítosz régi és elemi igazságával. E konfrontációból születhet csak meg az, ami „alanyilag alakatlan”, de ami az *individuális* és a *közösségi* „páratlan egységét” tartalmazza.

Ács is ezt az egységet keresi. Előadásában mégsem kíván olyan radikalizmust képviselni, mint Grotowski vagy Brook itt említhető, a hatvanas években született „kegyetlen színházat” jellemzi; ő sokkal inkább azt a szintézist próbálja megelni, melyben e törekvések tanúsága és a hazai (nagy) színházi hagyomány összhangba hozható. Vagyis megmarad annál a kiindulópontnál, hogy a kaposvári színház repertoárdarabjaként színre viszi Peter Weiss drámáját. Az elementaritást, az „archetipust”, amivel a színésznek nála konfrontálódnia kell, magában a drámában keresi. Tudjuk, hogy a darab a charentoni elmeógyógyintézet fürdőtermében játszódik. Weissnél ez is kulissza a „színház a színházban” játékhoz. Ácsnál a fürdőterem mást jelent. *Szegő György* játékterében nem a valóságos fürdőterem illuzionista ábrázolására kerül a hangsúly, hanem valami hasonló „dokumentarizmusra”, mint ami a ruhákat jellemzi: magára a természetes vízre. Mondhatnánk így is: a vízre mint őselemre. Az előadásnak megvan a maga vízdramaturgiája. Amikor az egyik ápolót (*Hunyadkürti György*) egy „sajnálatos közbjáték” során a Sátánhoz cimezve előadja a Miatyánkot, vödör vízzel nyakon öntik, így bírják „jobb belátásra”. De már az előadás kezdetén a háttérben szép csendesen csobog a csapból a víz, s de Sade márki is félvödörnyi vizet csurgat önnön fejére – szavai hitelessége fedezetéül. A felhevült for-

radalmi tömeget is vízzel hűtik le, amit előbb vödörből loccsantanak arcukba az ápolók, majd a fecskendő használatához folyamodnak. Marat látást végül csak az csilláppíthatja, hogy a zsinórpadróló ijesztő tömegű víz zuhan a nyakába, ami a szó szoros értelmében földhöz veri. Charlotte Corday Duperret-vel való szerelmi jelenetében valósággal lemeztelenül: Pogány Juditon az átnedvesedett ruha áttetszővé válik. Egyre nyilvánvalóbb, hogy ez a vízdramaturgia több is, más is, nem csupán dramaturgia: a színész a maga emberi valójában arra kényszerül, hogy konfrontálódjék a vízzel mint őselemmel. Mircea Eliade írja vallástörténeti kézikönyvében (*Traité d'histoire des religions*): „A kozmogóniában, a mítoszban, a ritusban, az ikonográfiában a víz funkciója mintegy független azoktól a kulturális komplexumoktól, melyekhez tartozik: megelőz minden formát és minden teremtés alapját jelenti. A vízbe való alámerülés a forma előtti állapothoz való visszatérést szimbolizálja, azaz a totális regenerációt és újjászületést, hisz az alámerülés egyúttal a formák széthullása is, reintegráció is, visszatérés az egzisztenciát megelőző differenciálatlan állapothoz.” Ez ugyanaz, mint Artaud nagybetűs Káosza és Teremtése: „ víz megtisztít és újjászül, mert likvidálja a »történelmet« és újra feltámasztja, mintegy egyetlen pillanatra, az ősi integritást” – így Eliade. A forradalom-hit és az érzékiség-tesztiség drámai dialógusa, amiről ez az előadás szól, a vízdramaturgia mind magasabb intenzitású pillanataiban sajátos kapcsolatba kerül ezzel az „ősi integritással”. Mintha a véda pap mottóul kiemelt főháza visszhangoznék az előadásban: „Ő vizek, hozzátok el nekünk a jólétet!” A víz totalitást jelent, szentséget, mítoszt, ősképet: megsemmisülést és feltámadást. Az előadás *hic et nunc*-jának vertikális a jelen és az ősidő Thomas Mann-i egységét idézi: „Mélységes mély a múltnak kútja.”

Mindez persze elvont szellemi konstrukció maradna, ha a kaposvári előadás nem lenne elsősorban a *színészek színháza*. A színpad itt nem színpad többé, hanem kiemelt tér. Noha látszólag megmaradunk a polgári dobozszínház keretei között, mégis nem egyéb ez, mint amit Brook „nyílt térnek”, Artaud „mágikus helyszínnek” nevez. A dobozszínház átlényegítése a színészek mágiája. Ebben az előadásban nincsenek fő- és mellékszereplők, nincs statisztéria. Huszonöt maradéktalan emberi jelenlét van, s valamennyi jelenlét megérdemelné a beható elemzést: annak az útnak a nyomon követését, amely a mitikus igazság és a személyes igazság konfrontálásából táplálkozik. Ha az eddig említettek mellett *Csernák Árpád* elmeógyógyintézeti igazgatóját, *Lázár Kati* Simonne Evrard-ját, *Bezerédy Zoltán* Duperret-jét, *Karácsony Tamás* Jacques

Roux-ját, Csákányi Eszter, Gőz István, Czako Klára, Gyuricza István négy énekesét emeljük ki, ezt legfeljebb azért tesszük, mert nekik a többiekénél nagyobb „működési tér” jut. Ám a részletekbe így sem merülhetünk el, fontosabbnak tetszik ezúttal néhány általános megállapítás. Egyrészt a hatvanas években a magyar színházi élet peremén, elsősorban az akkor virágkorát élő amatőr színjátszó mozgalom keretei között elkezdődött egy folyamat, mely egy újfajta színházeszme és újfajta színészi-emberi jelenlét eszméje felé mutatott. Halász Péter együttese, Ruszt József Universitas-előadásai, Paál István szegedi színjátszó csoportja érte el a leginkább figyelemreméltó eredményeket, s a csúcs, úgy tűnik, a Paál-féle *Körműves Kelemen* előadás volt, melynek egyébként maga Ács János egyik főszerepét alakította. Másrészt a hetvenes évek elején elkezdődött a kaposvári színházban egy megújulási folyamat, mely – s ez mindjárt az első években kiderült – nagyobb vállalkozásnak bizonyult egy akkortájt ugyancsak gyenge lábakon álló együttes megreformálásánál, felerősítésénél. A kaposvári kísérlet a magyar hivatásos színészet megújítását célozta, eleve a meglévő tradíciókból indult ki, távol állt tőle mindenféle radikális avantgardizmus. De amikor a kaposváriak a színpadi jelenlétnek azt az iskoláját maguknak megformálták, melyet jobb híján dokumentarista színészetnek nevezhetnénk, kimondva-kimondatlanul arra vállalkoztak, hogy integrálják a színházi élet periferiáján jelentkező kísérletek vívmányait, melyek mögött nem nehéz felfedeznünk a fentebb említett világszínházi úttörő egyéniségek inspirációját. E téren nem akármilyen eredményeket mutattak fel az elmúlt évtized során, noha időnként tanúi lehettünk bizonyos megtorpanásnak vagy visszaesésnek is. A mostani *Marat/Sade* bemutatót azért nevezném újabb színháztörténetünk ünnepi pillanatának, mert úgy érzem, a hatvanas években spontán támadt mozgalom és a hetvenes években (elsősorban) Kaposvárott tudatosan vállalt program kísérlete most érett és tiszta eredményhez vezetett: eljutottunk a szintézishez. Artaud szélsőségesen és harciasan fogalmazott, azt követelte, hogy a színház ne „társadalmi találkahely”, hanem a megtisztulás szent helye legyen. Ács Jánosnak ebben az előadásban sikerült elérnie, amit eddig alighanem a „tradicionalisták” is, az „avantgardisták” is lehetetlennek vélték: a „vagy-vagy” helyett az „is-is”-t. A kaposvári színház a *Marat/Sade* előadásával ugyanolyan repertoárszínház marad, ugyanúgy éli tovább a maga üzemszerű hétköznapijait, mint azok a teátrumok, melyeket Artaud megbélyegző szenvedéllyel „társadalmi találkahelynek” nevezett, ám ha akarjuk, ha nem, itt olyan szertartásban veszünk részt, mely közösségi lelkiismeretvizsgálatra

kényszerít. Találkozunk, együtt vagyunk – és más állapotban hagyjuk el az épületet, mint amilyenben beléptünk. A kaposváriak ezúttal maradéktalanul be tudják bizonyítani, hogy Thália deszakralizálódott templomát – anélkül, hogy falait lerombolnánk – lehetséges újra felszentelni. Ennyiben ez az előadás valóban túlmutat önmagán: olyan magyar színház született, mely színész és néző élő, közösségi aktusa.

Pályi András

## A tündér a mi emberünk...

### Esterházy Péter *Spionjátéka* Győrött

„Ezt az embert régóta figyelem. És bebizonyítottam, hogy ebben a bőröndben titkos és kormányellenes bugyi van.”

(Peter Bogdanovich: *Mi van, doki?*)

Esterházy Péter *Spionnovellájának* kiténtett tárgya a nyelv. A modern művészetben a nyelvel kapcsolatos kétely igen gyakran az elvonulás és elrejtőzés dokumentuma. Tandori Dezső például a lehetséges (és okkal kétséges) igazságtartalmától megfosztva használja a nyelvet, amely így egyenértékű jelek (és minőségek) halmazává lesz. Esterházy kételyei legalább ilyen erősek és nyilvánvalóak, az ő prózájában azonban ez nem az elvonulás, hanem a belevetetés, a konfrontáció eszköze. Ezt persze gyakran elfedi az Esterházy-szövegek zavarba ejtően pazarló játékosága és virtuozitása, az írárok mélyén azonban ott érződik az erőfeszítés a nyelv mögötti jelentésért, az íróilag kikövészolható értékekért (mely küzdelem a *Termelési regényben* oly diadalmas és meggyőző eredményre vezetett). Esterházy látszólag könnyed és játékos prózájának ez a szkepszis ad igazi súlyt és tartalmat: az érvényes nyelvért folytatott küzdelem azonos az igazságért folytatott küzdelemmel. A virtuozitás itt nem játék (persze: az is), hanem művészi önreflexió, rákérdés az írói tevékenység anyagára: a szavak használhatóságára. Ezért, hogy Esterházy írásai, olvasás közben, folyamatosan mintegy fölemészítik önmaguk anyagát, s kimondásukkal azonnal kétségesekké, gyanúsakká válnak. Olyan próza ez, amelyben a kötőszavak, határozók, töltelékiszavak fontosabbak, mint az igék és főnevek. A mondatok tulajdonképpeni tárgya tetszőlegesen cserélgethető, attól függően, mit helyezzünk a mondatok nyelvi vázát alkotó töltelékiszavak