

Színházi elkötelezettség

Roland Barthes és a színház

„Mindig nagyon szerettem a színházat...” – ezekkel a szavakkal kezdődik Roland Barthes egy visszaemlékezése, melyet színházi írásai bevezetőjéül is választottak¹, majd így folytatódik: „ennek ellenére szinte sohasem látogatom” (BARTHES 2002; 19).

Jelen tanulmányunkban ennek az erős vonzalomnak és meglepő elidegenülésnek az okait vizsgáljuk. Mi lehet az, ami az évek során megváltozik? Barthes gondolkodása, a színház állapota, vagy mindkettő egyaránt okozza ezt az eltávolodást?

Az a színház, melyet Barthes megismer, még a legendás színházi Kartell – Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin, Georges Pitoëff – színháza. Erről a korszakról, a húszas évek színházáról, Antonin Artaud is megemlékezik *A háború utáni színház Párizsban* című, 1936-os konferenciaszövegében, még hozzá a szemtanúk hitelességével, hiszen ő maga tíz színházban dolgozott színészként és segédrendezőként, így pontosan beláthatott a francia színházak belső életébe, és bensőséges kapcsolatba kerülhetett a Kartell valamennyi tagjával. A Barthes számára legfontosabb, pitoëff-i színházeszményt Artaud így jellemzi: „Rendezés területén Pitoëff a világításban és az atmoszférateremtésben hozott újat. Neki köszönhető, hogy a francia közönség első ízben láthatta hamisítatlan orosz milióban Tolsztoj darabját, *A sötétség hatalmát* és Csehov *Ványa bácsiját*. Ugyan csak első ízben fordult elő Georges Pitoëff jóvoltából a francia színpadon,

¹ Roland Barthes színházi tárgyú írásai összegyűjtve Jean-Loup Rivière válogatásában és előszavával jelentek meg, több mint húsz évvel Barthes halála után. Ugyanakkor, ahogy a szerkesztői előszóban olvashatjuk, a kötet terve már a hetvenes évek végén felmerült, csak Barthes – aki ez idő tájt sokkal inkább a fotográfia iránt érdeklődött – még hezitált.

hogy a néző úgy érezte, a színész életét kockára téve játszik, és kész is feláldozni azt” (ARTAUD 2000; 269). A színészi technika legfontosabb ismerője pedig mind Artaud, mind Barthes szerint: Charles Dullin. Ugyancsak Artaud szavaival: „Charles Dullin az utolsó francia színészek egyike, akinek alakítása őszinte és elsöprő erejű, játéka pedig olykor egy fűrógépre emlékeztet, amint éppen a legkeményebb falba hatol” (ARTAUD 2000; 265). Mindazonáltal a két megközelítés közötti hasonlóságok itt véget is érnek. Míg Artaud azt kutatja, hogy milyen „elveszett nyelvre, ősi tébolyra, szédítő utópiára” (ARTAUD 2000; 269) vélt rátalálni ebben az időszakban néhány színházi ember, addig Barthes a klasszikus repertoárt, a színházi dikció szenvedélyes tisztaságát hangsúlyozza, a színészi játék egyszerre megjelenő hevességét és hidegségét. „Nem szeretem, ha egy színész *alcázza magát*” (BARTHES 2002; 20) – mondja visszaemlékezésében, megjegyezve, hogy talán innen erednek a színházzal szembeni ambivalens érzései. Miközben hozzászövi, hogy a természetességre és az önazonosságra való törekvést később leginkább Jean Vilar színházában fedezte fel.

Érdekes anekdota, hogy a fiatal Barthes a színház gyakorlati terepén is kipróbálja magát: ennek emléknyma a Sorbonne Antik Színházi Csoportjában való aktív részvétele, amikor színészként debütál. A *Perzsák* 1936-os előadásában való, nem túl sikeres fellépéséről a *Roland Barthes Roland Barthes-ről* számol be: „Dariosznak, akit mindig a legnagyobb lámpalázzal játszottam, két hosszú megszólalása volt, melyek során mindig attól féltem, hogy belezavarodom, olyannyira megbabonázott az a kísértés, hogy másra gondoljak. A maszk apró lyukain keresztül szinte semmit se láttam, legfeljebb csak nagy távolságban vagy magasságban; így mialatt egy halott király jóslatait szavaltam, tekintetem a tétlen és szabad tárgyakra szegedtem: egy ablakra, egy falkiszögellésre, az ég szegletére: ezekben nem volt félelem. Haragudtam, hogy ebbe a kényelmetlen csapdába estem; miközben a hangom tovább folytatta kiegyensúlyozott beszédét, *olyan kifejezésekkel*, melyeket nekem kellett volna neki adnom” (BARTHES 2016; 43).

Az ifjú teoretikus azonban a következő másfél évtizedben messze kerül a színháztól. Ennek számos oka van: betegségei, külföldi tartózkodásai és természetesen a háborús évek. A második világháború utáni francia színház újabb jelentős változásokon esik át. Háttérbe szorulnak a művész-színházi kezdeményezések, és egy sokkal populárisabb, népszínházi vonal kerül előtérbe. Fontos szerepet kap a színházi decentralizáció, a főváros mellett egyre több vidéki és külvárosi színházi központ jön létre. 1947-ben kerül sor az első avignoni színházi fesztiválra, 1951-ben pedig Jean Vilar vezetésével megalakul a Théâtre national populaire (TNP), vagyis a Nem-

zeti Népszínház. Ennek 1953-ban megindított folyóirata a *Théâtre populaire*, melynek alapító tagjai között Roland Barthes is szerepel (Robert Voisin, Bernard Dort, Jean Duvignaud és mások mellett). Barthes az 1964-ig létező lap egyik meghatározó kritikusává válik, mintegy megvalósítva azt a lessingi eszményt (melyet az a *Hamburgi dramaturgiában* gyakorolt²), hogy a színházi előadásról azonnal kritikai reflexió szülessen.

Brecht előtt

Barthes színházi tárgyú írásait két nagy csoportba oszthatjuk: a Brecht színházával való találkozása előtt és után születettek. A Berliner Ensemble 1954-es *Kurácsi mama* vendéjátéka „tűzvészhez hasonló megvilágosodást” (BARTHES 2002; 20) idéz elő a kezdő színházteoretikusban (aki mindössze egy éve foglalkozik ezzel a területtel), ez a színház ugyanis nemcsak minőségében, de természetében és történetiségében is radikálisan különbözik mindattól, amit addig látott. Ahogy Barthes felidézi, Brecht után minden színház tökéletlennek tűnt számára, ezért kerülhetett sor életében a színházzal való radikális szakításra: „azt hiszem, ettől a perctől kezdve nem jártam többé színházba” (BARTHES 2002; 20).

Azonban ne fussunk ennyire előre! Nézzük meg inkább, hogy Barthes-ot a Brecht-élmény előtt milyen kérdések foglalkoztatják. A TNP, ahogy már említettük, ekkor Jean Vilar színháza, melyet elsősorban az ő művészi és politikai szemléletmódja, valamint az általa jegyzett előadások határoznak meg. Barthes a *Théâtre populaire* oldalain értelemszerűen ír Vilar nagy rendezéseiről és alakításairól (*Homburg hercege, Dom Juan, II. Richárd*), ennél fontosabb azonban, hogy a TNP-t egy önmagán messze túlmutató jelenségnek, színházi modellnek tartja.³ Ennek kapcsán ugyanis szükségsze-

² Ahogy a *Hamburgi dramaturgia* (1767–1768) meghirdetésében olvashatjuk: „Ez a dramaturgia kritikailag beszámol majd minden színpadra kerülő darabról, és figyelemmel kíséri mind a költő, mind a színész művészetének minden itteni lépését” (LESSING 1982; 379).

³ Barthes itt erősen szemben áll Sartre nézeteivel, aki azt veti a TNP szemére, hogy államilag támogatott színházként állandó engedményeket kell tennie, így nem teljesen szabad a darabválasztásban sem (bizonyos klasszikus darabokat kötelezően repertoáron kell tartania). Sartre továbbá azt hangsúlyozza, hogy egy valódi népszínháznak olyan darabokat kellene bemutatnia, melyeket számára írtak, és amelyek a nép (a munkásosztály) problémáit tárgyalják. Erről lásd Sartre és Bernard Dort beszélgetését, *A főbélővendők klubja* bemutatója után (SARTRE 1992; 75). A darabról (melynek francia címe *Nekrassov*) Barthes is írt egy kritikát, valódi „politikai műnek” nevezve azt, mely értelemszerűen vált ki éles politikai vitákat (BARTHES 2002; 166).

rően fel kell vetni a népszínház definíciójának kérdését, mellyel Barthes számos szövege foglalkozik. Nézete szerint az igazán forradalmi népszínház, mely fontosnak tartja saját politikai küldetésének megőrzését és képviselését, olyan tömegszínház, mely saját elhatározásából tűzi repertoárjára a magaskultúra kiemelkedő alkotásait (ahogy Vilar színháza Corneille, Molière, Shakespeare, Kleist műveit játszotta), miközben az avantgárd dramaturgia bizonyos elemeit is átveszi. Ezen a ponton fontos hangsúlyoznunk, hogy Barthes elég ambivalens viszonyt ápol az avantgárd kezdeményezésekkel. *Melyik színház avantgárdja?* című tanulmányában határozott kritikát fogalmaz meg, mely szerint az avantgárd színház nem más, mint a burzsoázia színházán belül megjelenő némi dekadencia- és bomlásütet. Pontosabban, a burzsoázia maga bízza meg néhány alkotóját a felforgatás feladatával, mely így nem jelent számára valódi veszélyt. Az avantgárd számára fenyegető csak a politikai öntudat lehet (Barthes itt arra hivatkozik, hogy a szürrealizmust is a kommunizmus problémája bomlasztotta fel). Mégis, az avantgárd kísérletezések bizonyos eredményeit a politikailag elkötelezett színháznak is érdemes átvennie, hiszen új technikai megoldásokat, drámai nyelvezetet és formákat kínálnak. Ezeket a területeken az avantgárd színház sokkal „forradalimbibb”, mint a hagyományos politikai színház, mely csak ideológiai téren lázad, de tovább használja a megszokott formákat, megragad a nyelvi konformizmusban. Az avantgárd színház továbbá, merész dramaturgiái révén, arra ösztönözheti a színházi alkotókat, hogy jobban bízzanak a saját nézőikben, engedjék, hogy ők maguk hozzák létre az előadást, saját gondolkodásukra, képzelőerejükre támaszkodva, és ezáltal szinte társalkotókká válva.

Érdemes hangsúlyozni, hogy ezekben az írásokban egyértelműen megmutatkozik Barthes-nak a klasszikus színház iránti vonzódása. Nem ok nélkül, hiszen a tömegszínház első fontos történelmi példája a görög színház. Barthes egy nagyszerű tanulmányt szentel (még 1953-ban, *Az antik tragédia hatalma* címen) az athéni népszínháznak, mely egyszerre volt képes arra, hogy az Ünnepek és a Megismerés helye legyen. Ezeket a szervezett népnünnepeken, a munka idejének felfüggesztése során, egy valódi tudás lángolhatott fel (BARTHES 2002; 39). Máiig ezt tekinthetjük a társadalmi és politikai színház legfontosabb modelljének. Barthes külön hangsúlyozza a görög tragédiákban a kar szerepét, mely a kollektivitás, a valódi emberi hang megszólalása és egyben az események *par excellence* kommentárja volt (BARTHES 2002; 44). A tragikus események a kar felidézése által lettek egy közösen elgondolt történelem részei. Ennek a fájó hiányától szenved minden modern színház, ahol már rég nem szólal meg

a Város hangja és képviselete (Barthes szerint még leginkább Corneille dramaturgiája tudta felidézni ezt a funkciót). A színház ezáltal elvesztette eredeti értelmét és küldetését.

Természetesen Barthes-nak sincsenek olyan illúziói, hogy a klasszikus görög színház feltámasztható lehetne. Bizonyos elemeit azonban, köztük a nyílt teret (az agorát), újra felfedezheti magának a színház. Ezért tartja kiemelkedő jelentőségűnek az avignoni kezdeményezést, mely lehetőséget biztosít arra, hogy egy nyitott és nyilvános térben tegyék fel a színházi alkotók, minél szélesebb közönség számára, a korszak sürgető kérdéseit. (Zárójelben jegyezzük meg, hogy ekkor Barthes még nem láthatta, hogyan válik majd, néhány évtized múlva, Avignon is nagyüzemmé, előadásgyárrá, sikeresen működő, kapitalista gazdasági vállalkozássá.)

A brechti reveláció

A brechti színházzal való első találkozása idején Barthes ízlésében leginkább konzervatívnak, míg világnézetében marxistának tekinthető. Fontos hangsúlyoznunk, hogy 1954-ben Brecht még alig játszott szerző a francia színpadokon, korábban csak a lázadó rendezők (Vilar, Serreau, Planchon) merték bemutatni a darabjait, a nagyközönség pedig leginkább a *Koldusopera* 1931-es (mind Brecht, mind Weil által megtagadott) filmváltozata alapján ismerhette. Az 1954-es *Kurácsi mama* vendégjátéka (melyet 1955-ben a *Kaukázusi krétakör* követett) azonban arra ösztönözte mind a kritikát, mind a francia színházi alkotókat, hogy újragondolják a brechti dramaturgia legfontosabb kérdéseit. Ebben a tisztázásban Barthes szövegei élenjárónak és útmutatónak bizonyultak.

Egyik ilyen meghatározó írása a *Brecht színházi forradalma*, mely 1955-ben a *Théâtre populaire* Brechtnek szentelt számában jelent meg. Ez a tanulmány röviden ismerteti Brecht dramaturgiájának az arisztotelészi színházeszménnyel való radikális szakítását (tegyük hozzá, hogy később a posztdramatikus színház koncepciója részint ebből a brechti szembefordulásból ered⁴). Brecht elveti a színházi hatás azonosuláson, részvéten és félelmen alapuló elvét; a közönségnek úgy kell felismernie azt, amit a színházban bemutatnak neki, hogy közben végig meg tudja őrizni szabad ítélőképességét. A színész törekvése arra irányul, hogy bábaként világra se-

⁴ A posztdramatikus színház, ahogy Hans-Thies Lehmann megfogalmazza, olyan posztbrechti színház, melyet „befolyásolnak a Brecht életművében a színházzal szemben megfogalmazott követelések és kérdések, de Brecht válaszait már nem tudja elfogadni” (LEHMANN 2009; 24).

gítse ezt a tudatot, miközben ő maga is átlátja és megítéli a saját szerepét. Feladata így nem a cselekvés utánzása lesz (ahogy ezt az arisztotelészi elvek megkövetelnék), csupán annak az elmondása és felmutatása: így születik meg a brechti epikus színház. Jegyezzük meg, hogy erről a legpontosabb összefoglalást Walter Benjaminsnak köszönhetjük, aki *Mi az epikus színház?* című tanulmányában felsorolja fő ismérveit. Az egyik lényegi jellemzője eszerint a művészi és a politikai érdek eggyé válása. „Az epikus színház – írja Benjamin – olyan érdekeltekhez szól, akik ok nélkül nem gondolkodnak” (BENJAMIN 1969; 180).

Így válhat – az egyformán érdekelt színész és néző által – a színház kritikus művészetté. Ugyanakkor hozzá kell tennünk, hogy ebben a tanulmányában Barthes nem hivatkozik Benjaminra (ahogy ezt pár évvel később majd megteszi). Mégis, egyáltalán nem véletlen módon, nagyon hasonló brechti elemeket emelnek ki: köztük az azonnali állásfoglalás szükségességét. Barthes nyomatékosan hangsúlyozza, hogy Brecht hisz a világ alakíthatóságában, vagyis a művészet elkötelezettsége nála azt jelenti, hogy aktívan bele kell avatkozni a történelembe. A beavatkozás mindig a tudati és tényleges felszabadítás érdekében történik. Ebből az is következik, hogy nincs egy minden korban érvényes művészet, a művészetnek nincs esszenciája, hanem minden társadalomnak meg kell teremtenie azt a művészetet, amely a leginkább elősegítheti a felszabadulását.

Brecht színházában a gesztusok (az idézhető gesztusok) szerepére már Benjamin tanulmánya is felhívja a figyelmet. Állítása szerint az epikus színház „per definitionem a gesztusok színháza” (BENJAMIN 1969; 184). Nem meglepő módon a gesztusok Barthes elemzéseiben is egyre nagyobb jelentőséget nyernek. Először *A színpadi jelmez betegségéről* című tanulmányában tér ki a „társadalmi gesztus” magyarázatára. Ez a szöveg annyiban kapcsolódik korábbi írásához, a *Brecht színházi forradalmához*, hogy annak egy állítását, mely szerint a „színpadi technikák is elkötelezettek” (BARTHES 2002; 135), fejti ki. A jelmez szempontjából az elkötelezettség, vagy más néven a „színházi jelmez erkölcstana” (BARTHES 2002; 137) azt jelenti, hogy egy társadalmi gesztus kifejezése. Tehát a jelmeznek tisztán intellektuális, funkcionális szerepet kell tulajdonítanunk. Egy jó jelmeznek mindig érvelnie kell: vagyis az anyagok, a formák, a színek segítségével kell kifejeznie az adott társadalmi helyzeteket vagy az aktuális érzelmi állapotokat. Barthes szerint ebben a három legnagyobb veszélyt az archeológiai verizmus, a túlesztétizálás vagy a fényűzés kísértése jelentheti a számára. Továbbá, mivel a jelmez maga is egy jel (*signe*), a „jel politikája”

megköveteli tőle, hogy a társadalmi gesztusokat pontosan és egyértelműen olvashatóvá tegye. Csak az egészséges jel képes ennek a követelménynek megfelelni, anélkül, hogy bármiféle hamis imitáció vagy naturalizmus csapdájába esne. A helyes jel- és jelmezhasználatra jó példa lehet az, ahogy Brecht rendezéseiben színre viszik a kopottságot. A viseletességet nem kopott ruhákkal kell érzékeltetni, hanem létre kell hozni az egyébként ép ruhákon a kopottság egy-egy jelét: ami történhet akár a szövet kiégetésével, akár az anyag borotvával való elkaparásával vagy faggyúval való bepiszkolásával. Mindez aprólékos, átgondolt és türelmes munkát igényel. Ez jelzi azt, hogy Brecht színháza semmit nem bíz a véletlenre. Ugyanakkor még a kopottá tett ruhákban sem tűnik el az emberi alak méltósága. Barthes bemutatásában szépen érvel a helyesen alkalmazott színpadi ruhák humanizmusa mellett, melyek kiemelik az emberi tartást, az emberi arányokat szolgálják, valamint összhangban állnak az emberi arccal.

Szintén az elkötelezettség kérdése körül forog Barthes a *Brecht-kritika feladata* című, 1956-os tanulmánya (mely az *Arguments*ben jelent meg). Eszerint mindenki számára, aki a színházról és a forradalomról (vagy a színházi forradalomról) akar gondolkodni, előbb vagy utóbb elkerülhetlenné válik a Brechtrel való találkozás. Brecht ismerete és értelmezése ugyanis a kor legfontosabb feladata, ahogy Barthes állítja: „Brecht nekünk írta a színházát, és nem az örökkévalóságnak” (BARTHES 2002; 206). Ezért ez a színház nem a szövegmagyarázó, hanem a fogyasztó (színház-néző) és érdekelt ember kritikáját igényli. Mindazonáltal ez nem ad felmentést a néző számára Brecht elméleti munkásságának ismerete alól. Nála ugyanis elmélet és gyakorlat összekapcsolódik, és Barthes szerint az, aki el akarná szakítani a brechti színházat az elméleti alapjaitól, éppúgy tévedne, mint aki Marxot a *Kommunista kiáltvány* ismerete nélkül akarná megérteni. Brecht színháza egy minden elemében átgondolt színház, mely egyszerre marxista, szemiológiai és morális. Ezen három jellemző kapcsán azonban néhány elemet ki kell emelnünk. Brecht színháza azért marxista, mert az emberi szerencsétlenségek történeti (és nem természeti) jellege foglalkoztatja, vagyis a gazdasági elidegenedés hatása. A művészet anti-Phüszisz jellege is ebből adódik: egy elidegenült társadalomban a kritikus művészet elveti a természet illúzióját (mely tovább vezet a szemiológia problémájához: hiszen ez a színház elfogadja a jelek mesterségességét, a jelölő és a jelölt közötti távolságot).

Ugyanakkor Brecht a színpadon sohasem elvont kérdéseket fogalmaz meg, épp ellenkezőleg, mindig plasztikus, konkrét helyzetekben gondol-

kodik. Színháza ezért nem nevezhető tézis- vagy propagandaszínháznak. Szerzői nagysága és egyedülállósága abban áll, hogy „szüntelenül kitalálja a marxizmust” (BARTHES 2002; 211). Ebből az invenciózusságból fakad színházának morális jellege is: mivel a színésszel és a nézővel együtt kutatja, hogy mit kell cselekedni egy adott szituációban. Mindezek az aktuális kérdések ugyanakkor visszavezethetők egy alapkérdésre, mely így fogalmazható meg: Hogyan lehet jó az ember egy rossz társadalomban? A brechti morál tehát egy kérdező morál (ahogy Brecht darabjai is gyakran kérdésekkel végződnek), ahol a szerző a nézőkre bízta a válaszadást.

Még egyszer visszatérve az elkötelezettség problémájára, Barthes azt is pontosan látja, hogy a marxista Brecht távolról sem olyan színházeszményt képvisel, amelyet Marx vagy Engels elvárna. Ezt legtisztábban a *Brecht, Marx és a történelem* című, 1957-es (a *Cahier Renaud-Barrault*-ban megjelent) tanulmány fejtja ki. Eszerint Brecht úgy ír történelmi drámát, hogy célja nem az osztályharcok bemutatása és történelmi magyarázata. Azt mondhatjuk, hogy Brecht provokálja a történelmet, felveti a kérdéseit, de nem ad rájuk biztos választ. Darabjaiban a történelem csak alapként, és nem témaként van jelen. A történelem mindenhol ott van, de nem átfogó, hanem szétzilált állapotában, emberi szerencsétlenségekkel átszótt formájában. Brechtet ugyanis elsősorban nem a nagy történelmi folyamatok érdeklik, hanem sokkal inkább azok az emberi elvakultságok, melyek révén az ember saját végzetének okozója lesz.

Ezt az elvakultságot illusztrálja Barthes 1955-ös, *Kurázszi mama vak-sága* című tanulmánya. A *Kurázszi mama* sem a harmincéves háború történelmi eseményeiről szól, hanem egyetlen ember – egy kereskedő, markotányosnő – elvakultságáról, aki a háború végzetszerűségének tudatában él, mialatt megpróbál nyereszkedni, de végül csak szenved, és nem nyer rajta semmit. A háború azonban – és ebben áll a brechti elidegenítő dramaturgia lényege – csak Kurázszi mama számára tűnik szükségszerűnek, a néző pontosan látja a szereplő vakságát: láthatja mindazt, amit a szereplő nem lát, és ezáltal demisztifikálhatja a háború végzetszerű mivoltát. A távolságtartás, a brechti elidegenítés tehát nem pusztán dramaturgiai fogás vagy technika, hanem ez a néző öntudatának, vélemény- és történelemformáló képességének a garanciája. Barthes hangsúlyozza a hagyományos (a néző bevonását, részvételét, azonosulását feltételező) dramaturgiák alapvető elhibázottságát: ezek pusztán megmételtyezik a nézőt, és így a lemondás dramaturgiái lesznek. Szemben a brechti dramaturgiával, mely ítéletalkotásra kényszerít, és amely egyszerre képes megrázó és elidegenítő

lenni – ahogy ez a *Kurázs mama* kulcsjelenetében, Katrin, a néma és boldog szereplő figyelmeztető dobolásában történik. Ezen katartikus hatású kép kapcsán Brecht azt írta: „A nézők ebben a jelenetben azonosulhatnak a néma Katrinnal: beleélhetik magukat a helyzetébe, és örömmel fedezhetik fel, hogy bennük is van ilyen erő – de mégse fogják teljesen beleélni magukat” (LENGYEL 1970; 385).

Brecht színháza, immár Barthes kifejezésével élve, ezért lehet a fertőző járvány helyett⁵ a szolidaritás színháza (BARTHES 2002; 185).

Színházképek

A *Kurázs mama* elemzésére Barthes a legrészletesebben Roger Pic fotográfiai kapcsán tér ki, *Hét modellfotó a Kurázs mama-ban* című, 1959-ben írt tanulmányában. A fényképek a Berliner Ensemble második, 1957-es vendéjátéka során születtek: mintegy száz fotográfiról van szó, melyek Barthes szerint megőrik az egész előadást. Pontosabban annak a legfontosabb részleteit, hiszen a fotográfia életre kelti a részleteket, melyek a brechti dramaturgiában a jelentés kitüntetett helyeit alkotják. Ezt Brecht is megfogalmazta a *Kurázs mama*-hoz írt *Modellkönyv*-ében, ahol ezt olvashatjuk: „A legkisebb részleteket is tökéletes pontossággal kell eljátszani a teljes fényvel megvilágított színpadon” (LENGYEL 1970; 382). Pic fotói, Barthes értelmezése szerint, olyan gesztusrészleteknek tekinthetők, melyek egyrészt egy politikai jelentés hordozói, másrészt a színész szerepétől való távolságtartását mutatják, és ezáltal hozzájárulhatnak az elidegenítés brechti fogalmának megvilágításához. A színész Brecht színházában állandó böjtre („Nüchtern!”⁶) és önkorlátozásra van ítélve, mivel szerepe nem az átélés, hanem a bemutatás. A darabokban az értelem nem a színész igazságában, hanem a helyzetek politikai vonatkozásában mutatkozik meg. Ha átlapozzuk Barthes tanulmányát, az általa kiválasztott fotográfia-

⁵ A járvány vagy pestis gondolata Artaud-nál jelenik meg, aki (átvéve Szent Ágoston a színház és a pestisjárvány között felállított analógiáját) azt akarja elérni, hogy „a színpadi játék is önkívület legyen, és ugyanúgy terjedjen, mint a járvány” (ARTAUD 1985; 85). A színházban ugyanis, szintén Artaud szerint, mindig van valami egyszerre győzedelmes és pusztító elem.

⁶ Ezt a Roland Barthes *Roland Barthes-ről* is felidézti: „A következő próba időpontját kijelölve, Brecht azt mondta a színészeinek: *Nüchtern! Éhgyomorra!* Ne maszatolják össze, ne töltsék fel magukat, ne legyenek ihletettek, gyengédek, tetszetősek; legyenek szárazak, éhezők.” – Majd Barthes így folytatja: „Amit írok, vajon el tudnám viselni, nyolc nappal később, *éhgyomorra?*” (BARTHES 2016; 156, kiemelés tőlem, D. V.).

ákon többek között a felemelt ujj (mint alapesztus, a figyelmeztetés jele), a közös székérhúzás vagy az anya által védelmezett gyermek látható. Ez utóbbi visszautal Brecht *Modellkönyvére*: „Még az olyan apró részletek is sok mindent kifejeznek, mint az, amikor a verbuválók Kurázi fiaihoz lépnek és végigtapogatják izmaikat, ahogy a lovakat szokták” (LENGYEL 1970; 382). Kurázi mama mindazonáltal (ahogy az utolsó képen feltűnő, üzletelő alakja mutatja) nem tanul semmit az eseményekből, megmarad vakságában, a kereskedelem ördögi körébe zárva, csak a néző láthat rá kritikusan – akár a fényképek segítségével – erre a vakságra.

A *Kurázi mama* szövegének Pic fotóival illusztrált kiadásához⁷ Barthes később még egy hosszú kommentárt ír, ahol ezeket a képeket a „képzelet múzeumának” nevezi (BARTHES 2002; 274). Ezek a képek, összefüggésükből kiragadva, „idézhető gesztusnak” tekinthetők (Barthes itt Benjamin epikus színházról írt tanulmányára hivatkozik). Ugyanakkor a megszakítás által létrejött brechti tablók valóban olyanok, akár a képek: méghozzá a realista, narratív festmények. Jegyezzük meg, hogy Barthes a színpadi jelenet és a festett kép közötti párhuzamról a *Diderot, Brecht, Eisenstein* című, 1973-as tanulmányában részletesebben is beszél. Ebben azt hangsúlyozza, hogy Brecht színpadán az éles kivágással rendelkező, megrendezett képek Diderot színházelméletének felelnek meg, miközben megvalósítják a látvány és az eszme egységét, és kiemelik a jelentést. Ehhez hasonlóan, Pic fényképei is abból a célból különítenek el, hogy ezáltal még jobban kiemelhessenek. Ezeken a fényképeken a jelenetek plasztikussága, színektől való megfosztottsága (egységes szürkesége) figyelhető meg. Ahogy a színpadi jelenetek, úgy az ezekről készült képek is egyforma fontosságúak, vagyis nem tartanak semmilyen végcél, összerendeződés, végső tabló felé. Valamennyien egy-egy (az örökkévalóságig) felfüggesztett gesztust ábrázolnak – a jelentés legtörékenyebb és legintenzívebb pillanatában. Ez leginkább arra emlékeztet, amit Barthes más szövegeiben a „numen” fogalma, vagyis „az emberi végzetet bejelentő istenek csendes gesztusa” (BARTHES 2016; 190) fejezett ki (BARTHES 2002; 285). Ilyennek tekinthető a már idézett jelenet: a *Kurázi mama* legtragikusabb alakjának (Barthes szerint a darab valódi főszereplőjének), Katrinnak a dobolása. Az infantilis és néma szereplő végső heroizmusa nem egy mesterkélt dicsőséges gesztus, épp ellenkezőleg, a világban való olyan ősi jelenlétből fakad, melyben cselekvés és etika, tett és érték, a helyes ösztönök és a gyengéd célok összeforrnak (BARTHES 2002; 292).

58 ⁷ 1960-ban jelent meg az Arché Kiadónál.

Brecht után

Barthes a brechti dramaturgiáról szerzett benyomása bizonyos értelemben a tökéletes műalkotás fantáziája, vagy úgy is mondhatjuk, Barthes saját szavaival, hogy egy utópisztikus elképzelés (BARTHES 2002; 22). Az az elragadtatottság, melyet ennek kapcsán érez, pontosan kiolvasható egy 1971-es (a *Le Monde*-ban megjelenő) rövid esszejéből, mely a *Káprázat* címet viseli. A szerző itt halmozza a magasztaló jelzőket: Brecht színháza olyan gondolkodó, elkötelezett, kimagasló, *hisztéria nélküli* színház, mely egyszerre okos, politikus, aszketikus, és mindenekelőtt tetszést keltő (BARTHES 2002; 330). Hozzáteszi továbbá, hogy ez a forradalmi, jelentéstelel és gyönyörködtető, populáris és kifinomult művészet nem jöhett volna létre jelentős állami támogatás nélkül (a Berliner Ensemble így válhatott egy kiszámíthatóan működő, tökéletes gépezetté). Barthes írása ugyanakkor hangsúlyozza, hogy habár ez a színház minden más színház számára modellként szolgálhat, mégis teljes egészében leutánozhatatlan, és bármilyen mechanikus, szolgálai másolása is teljesen felesleges. Ezt Brecht is pontosan látta, hiszen a *Kurácsi mama modellkönyvében* így írt a modellek alkotó felhasználásáról: „Sokkal kevésbé fontos az, hogy a művészek a művészetet utánozzák, mint inkább az, hogy az életet utánozzák. A modellek felhasználása sajátos művészet; bizonyos fokig meg lehet tanulni. Nem helyes, ha a modell pontos leutánzására törekszünk, de az se, ha túl gyorsan elhagyjuk. A modellek tanulmányozásánál egy darab próbái folyamán, a megbeszéléseknél, az ötletek kitalálásánál főként a problémákat kellene meglátni” (LENGYEL 1970; 388).

Ennek nyomán Barthes is elmondhatja, hogy Brecht színháza egyfajta új problémalátásra tanította, legalábbis így értelmezhető a *Káprázat* utolsó mondata: „Nem tudom, mi lett a Berliner Ensemble-lal Brecht halála után, de azt jól tudom, hogy 1954-ben sok mindent tanultam tőlük – jóval túl a színházon” (BARTHES 2002; 331).

Ez a másfajta világlátás, vagy az élet színházi szemlélete mutatkozik meg Barthes utolsó nagy Brecht-tanulmányában, mely 1975-ben, a *L'Autre Scène* színházi folyóiratban jelent meg, *Brecht és a diskurzus: adalékok a diszkurzivitás tanulmányozásához* címen. Ennek *Jel* alfejezetében Barthes felidéz, a brechti modell mintájára, egy általa átélt „utcai jelenetet” (BARTHES 2002; 348). Ebben a rövid szinopszisban a tangeri tengerpartot látjuk, pontosabban azt a strandot, mely csupán a gazdag, fizetős vendégek számára van fenntartva, és amelynek sétányán egy szomorú és szegény kamasz fiú ácsorog, egymagában. Hamarosan, az üres partsza-

kaszon, egy hozzá hasonlóan kopott öltözetű rendőr érkezik felé, aki előbb tüzetesen végigpásztázza a tekintetével, majd a cipőjére mutatva (mely a fiú ruházatában a szegénység egyértelmű és hangsúlyos jele) ráparancsol, hogy azonnal hagyja el a fürdőhelyet. A fiú némán és megalázottan engedelmeskedik. Barthes nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a rendőr és a koldus egyformán ágrólszakadt, kivéve a cipőjüket (mely a rendőr esetében a hivatásából adódó: kerek orrú, kifényezett, súlyos, divatjamúlt darab). Ez a rövid képsor az elidegenedés példáját adja, rámutatva a társadalmi egyenlőtlenségek konstruált és mesterséges mivoltára. Ezt az érzelemmentesen lejátszódó utcai jelenetet⁸ a távolból, Barthes szemszögéből, végignézve, mi is méltatlankodást, felháborodást érezhetünk. Nem kell tehát színházba járnunk ahhoz, hogy a társadalmi igazságtalanságok példázatait lássuk, elég, ha nyitott szemmel járunk a világban. (Bár zárójelben hozzátehetjük, hogy igazán jelentős lépést itt is a közbeavatkozás és nem a passzív szemlélés jelentene, vagyis az, ha ki tudnánk lépni a pusztán nézői szerepkörből.)

A jelenetezés technikája egyébként Barthes számos írásában megfigyelhető, ahogy ezt ő maga is elismeri, a szintén ebben az évben megjelent *Roland Barthes Roland Barthes-ról Színház* című gondolatában (melyben a szerző önmagától eltávolodva ír személyéről és műveiről): „Minden mű kereszteződésében talán a Színház áll: egyetlen olyan írása sincs, mely ne tárgyalna valamiféle színházat, és a jelenet az az általános kategória a számára, melynek különböző fajtái szerint a világot látja” (BARTHES 2016; 250).

Könnyen felismerhetjük, hogy ennek a szokatlan, neutrális önéletrajznak az egyik alapvető mintája Brecht, aki rendezői instrukcióiban arra kérte színészeit, hogy egyes szám harmadik személyben gondolkodjanak magukról a szerepükben. Ugyanakkor ebben a műben felfedezhetünk egyfajta Brecht-kritikát is, amikor Barthes azt írja: „Brecht egy nedves vásznat helyezett a színésznője kosarába, azért, hogy csípőjét épp úgy mozgass-

⁸ Ahogy Brecht *Munkanaplójában* olvashatjuk: „Az UTCAI JELENETtel foglalkozó vizsgálódásokhoz kapcsolódva le kellene írni a köznapi színház más fajtáit is, fel kellene kutatni azokat az alkalmakat, ahol a mindennapi életben színházat játszanak, az erotikában, az üzleti életben, a politikában, a jogszolgáltatásban, a vallásban stb. tanulmányozni kellene az erkölcsökben és a szokásokban rejlő teátrális elemeket, a politikának a faszizmus által végrehajtott teátralizálását valamelyest feldolgoztam már, ehhez azonban tanulmányozni kellene a hétköznapi színházat, amelyet az egyének közönség nélkül adnak elő, titkon »szerepet játszva«, így be kéne cserkészní az esztétikáinkban található »elementáris kifejezési szükségletet«, az UTCAI JELENET nagy lépés a színházművészet profanizálása, kultuszoktól való megfosztása, világisítása felé” (BRECHT 1983; 85).

sa, mint egy kizsákmányolt mosónő. Rendben van, de ez ugyanakkor ostobaság is, nem igaz? Hiszen ami a kosarat lehúzza, az nem a vászon, hanem az idő, a történelem, ennek a súlyát pedig hogy lehet *ábrázolni*? Lehetetlen ábrázolni a politikát, az ellenáll minden másolásnak, bármennyire igyekszünk is valószerűvé tenni. Szemben minden szocialista művészet megrögzött hitével, ahol a politika kezdődik, ott véget ér az utánzás” (BARTHES 2016; 218).

Ebben a töredékben már tetten érhető minden politikai és egyben elkötelezett színház megkérdőjelezése („lehetetlen ábrázolni a politikát”). Ezek után az sem lephet meg minket, hogy Barthes „rossz politikai alanynak” nevezi magát. Mindemellett azt is elismeri, hogy ugyancsak lehetetlen teljesen kívül kerülni a politika hatáskörén, ahogy erre írásaiban szintén Brecht mutatott rá. Az általunk zárszóként idézett gondolatot, ahogy Barthes megjegyzi, Brecht mintha kifejezetten neki írta volna.

„Példának okáért úgy szeretnék élni, hogy kevés legyen körülöttem a politika. Ez azt jelenti, hogy nem akarok politikai szubjektum lenni. Mindamellett ez nem jelenti azt, hogy sok politikának az objektuma akarok lenni. Minthogy azonban a választás csak ennyi: politika objektuma legyen-e, avagy szubjektuma, nem pedig ez: sem objektuma, sem szubjektuma, vagy objektuma, szubjektuma is, alighanem politikát kell csinálnom, s ennek mennyiségét sem én magam határozom meg. Ilyen körülmények között bizony lehetséges, hogy egész életemet politikai ténykedésben kell eltöltenem, és eközben akár el is veszem” (BRECHT 1983b; 68).

Irodalom

- ARTAUD, Antonin (1985): *A könyörtelen színház*. Ford.: Betlen János. Gondolat, Budapest
- ARTAUD, Antonin (2000): *A színház és az istenek*. Ford.: Betlen János, Fekete Valéria, Hárs Ernő, Páll Csilla, Szeredás András, Zimre Krisztina. Orpheus, Budapest
- BARTHES, Roland (2000): *Világoskamra*. Ford.: Ferch Magda. Európa, Budapest
- BARTHES, Roland (2002): *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris
- BARTHES, Roland (2016): *Roland Barthes Roland Barthes-ről*. Ford.: Darida Veronika. Typotex, Budapest
- BENJAMIN, Walter (1969): *Kommentár és prófécia*. Ford.: Barlay László, Berczik Árpád, Bizam Lenke, Széll Jenő. Gondolat, Budapest
- BRECHT, Bertolt (1983): *Munkanapló*. Ford.: Eörsi István. Európa, Budapest
- BRECHT, Bertolt (1983b): *Politikáról és társadalomról*. Ford.: Zalai Edvin. Kosuth, Budapest

- LEHMANN, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház*. Ford.: Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Balassi, Budapest
- LENGYEL György (1970): *A színház ma*. Ford.: Balogh Géza, Bartha András, Benedek Ariadne, Csillag Ilona, L. Sándori Ágnes, Springer Márta, Szántó Judit, G. Szegő Magda, Szekeres József, Szekeres Zsuzsa. Gondolat, Budapest
- LESSING, Ephraim Gotthold (1982): *Válogatott esztétikai írásai*. Ford.: Balázs István, Bendl Júlia, Kárpáthy Csilla, M. Jászka Zsuzsa, Rónay György, Timár Ilona, Vajda György Mihály. Gondolat, Budapest
- SARTRE, Jean-Paul (1992): *Un théâtre de situations*. Gallimard, Paris

Roland Barthes idézett színházi tanulmányai

- J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 19–23.
- Pouvoirs de la tragédie antique. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 35–46.
- Pour une définition du théâtre populaire. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 99–102.
- La révolution brechtienne. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 134–137.
- Les maladies du costume de théâtre. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 137–147.
- Mère Courage aveugle. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 183–186.
- A l'avant-garde de quel théâtre? In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 202–206.
- Les tâches de la critique brechtienne. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 206–212.
- Brecht, Marx et l'Histoire. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 229–234.
- Sept photos modèles de *Mère Courage*. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 249–267.
- Commentaire: Préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants*. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 272–293.
- L'éblouissement. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 330–332.
- Diderot, Brecht, Eisenstein. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 332–340.
- Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discoursivité. In *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 340–353.

Desiré Central Station 2017

