

Darida Veronika

Sartre és az „imaginárius színház”, avagy Sartre és Szent Gene(s)t találkozása

Jean-Paul Sartre Jean Genet-ről szóló (1950–1952 között írt) nagy monográfiájának (SARTRE 1952)¹ címe egy XVII. századi francia drámára utal. Ez a címválasztás – természetesen – nem véletlen.

A VALÓDI SZENT GENEST

Jean Rotrou 1646-ban írt színdarabjában, melynek teljes címe *A valódi Szent Genest* (*Le véritable Saint Genest*) (ROTROU 1975, 943–1005), Genest római színész, akinek egy mártír, Adrián szerepét kell eljátszania. A próbák alatt a szereppel való azonosulása olyan sikeres lesz, hogy az előadás során (melyet mi – a darab nézői – szintén láthatunk: mint „színházat a színházban”) az előadott darab közben (Rotrou darabjának IV. felvonásában) a színész a közönsége (és talán felénk is) fordulva azt mondja: „Többé már nem Adrian, már Genest beszél ” (uo. 1324). Majd hozzáteszi: „ez a játék többé már nem csak egy játék, hanem az igazság. Ahol saját tetteim által magamat ábrázolom (*représentation!*) / Ahol saját magam tárgya és színésze vagyok.” (Uo. 1325–1328.) A szereppel való teljes azonosulás után a darabbeli darab botrányosan megszakad. „Ideje, hogy a színháztól az oltárhoz lépjek” (uo. 1370) – búcsúzik el a közönségtől a főszereplő. Genest szerepével való teljes azonosulása az immár „szent” Genest mártírhálálához vezet (Rotrou darabjának V. felvonásában). A darab azonban nem a mártírhálállal, Genest utolsó nagy alakításával ér véget. Ez (a klasszikus dráma színpadi etikettjének is megfelelően) színpadon kívül történik. A darab végén ezután még hallhatjuk egy római nemes (nézői) kritikáját, amely szerint: bár Genest nagyszerű színész volt a római színházban, de „igen rossz színész saját históriájában” (uo. 1720). Genest így – legalábbis részben, az utolsó reflexió tükrében – bukott színész. Aki – ismét az iménti néző szavait, a darab utolsó sorait idézve – egy véres jelenettel zárta le a tragédiát.²

¹ A könyv a Genet-összkiadás (*Oeuvres complètes de Jean Genet*) első köteteként jelent meg. Egyes részeit korábban is megjelentek folyóiratokban (*Biblio, Les Temps modernes, Neuf*).

A kortárs kritikák meglepődve fogadták Sartre művét, melyben egy „szörnyet” (*monstre*) láttak, mely egyetlen kategóriába sem volt beilleszthető (Filozófiai mű? Irodalmi kritika? Pszichoanalitikus biográfia? Morális értekezés?) Filozófiai műként a *Lét és Semmi* és a *Dialektikus ész kritikája* között, irodalomkritikaként a *Baudelaire* és a *Flaubert* (még csak jövőbeli) könyve „között” (és ez ebben az esetben terjedelemben is igaz) helyezhető el.

² „Par un acte sanglant fermé la tragédie.” (Uo. 1724.)

SZENT GENET PASSIÓJA

Jean-Paul Sartre könyvének címe szerint Jean Genet ugyancsak „szent” (akárcsak Saint Genest). A „szentségnek” azonban itt egészen más (minden vallástól, elsősorban a kereszténységtől elszakadt) értelmet kell találnunk. Ennek az „értelemnek” a keresése határozza meg Genet minden tettét, (irodalmi) cselekedetét.

Sartre szerint Genet-t (aki természetesen tragikus alak) egyetlen tekintetben jellemzi „rendíthetetlen optimizmus”: ez az abban való „hite”, hogy „nyomorult és szenvedő élete biztosít számára, valahol abszolútumban, valamilyen értelmet [...]” (SARTRE 1952, 228) – Sartre Genet-vel szembeni legfőbb kritikája Genet-nek ezt a „miszticizmusát” érinti. Genet a szentség olyan dimenzióját keresi, melyben cselekedetei megalkotják saját szobrát – írja Sartre és hozzáteszi – „egyedül ez a bolond remény Genet egyetlen valódi (*véritable*) csalása” (uo.). Sartre könyvében Genet számára felmentést csak az ad, hogy ő nem a keresztény szentséget keresi. A szentség keresztény értelme, Sartre megfogalmazásában, a „negáció negációja”, azt utasítja el, ami belőlünk ered: vagyis a mi „seminket” (*notre néant*), a tévedést és a szenvedélyeket. A szentség csak a létet ismeri el. A szentség az örök pihenés, a már elért, a fizetség. Genet azonban – ahogy ezt Sartre hangsúlyozza – sohasem színlelte, hogy szent, csak ösztönzést érzett, hogy azzá váljon. Feláldozza a világot és önmagát azért, hogy elérhesse a „szentség birodalmát”. Azonban a levegő többi akrobatájától (pl. Szent Teréztől, Jouhandeutól) eltérően ő nem feltételezett maga „felett” semmilyen kötelet. Ez a mentőkötél, ez a támaszték (vagy inkább „függeszték”) lehetne Isten. Az erről (a róla) való lemondással a légtornász állandó veszélynek teszi ki magát. Minden mutatványa a halál kihívása. Genet így, saját életét kockára téve, sajátos fogadást (*pari*) köt. Ez a fogadás önmagára vonatkozik, nem Isten léteire. Vagy csak abban az „istentagadó” értelemben, amennyiben Genet önmaga istene. Sartre megfogalmazásában: „Genet Istene önmaga, mint valaki Más” (uo. 401). És ennek a Másiknak a léteire megy a fogadás.

Genet számára a létezés egyetlen igazolása: a szenvedés (*passion*). Genet fogadását Sartre így fogalmazza meg: „Ha szenved, az bukásának az érzése: nyert tehát. Ha nem szenved, akkor túl mélyre zuhant ahhoz, hogy szenvedhessen: tehát így is nyert”.³ Itt kezdődik el „Szent Genet Passiója.”

Imitatio – ez a szó utánezést és követést jelent. *Imitatio Christi* – *Imitatio de Jesus Christ* – ez a XVII. században is Jézus követésére utalt, Jézus szenvedésének vállalására. Genet azonban rosszul imitál. Vállalja a szenvedést és az önfeláldozást, azonban tagadja a feltámadást. Keresztény szemmel nézve Genet „passiója” botrányos és értelmetlen. Szent Genet – egy ateista misztikus, egy Istent tagadó szent – számára a Passió csak a pusztuláshoz vezet. A semmihez. Sartre szerint Genet-nél éppen ez a cél. A passió felvállalása: a semmi akarása. Genet valódi passiója (szenvedélye és minden szenvedésének oka): önmaga veszni hagyása, önmaga elvesztése, azért, hogy léte átváltozzon a semmivé (uo. 370).

³ Bár Pascalra Sartre nem hivatkozik, de – természetesen – Pascal mindvégig jelen van a fogadás háttérében.

PORTRÉ ÉS TÜKÖRKÉP

Jean Genet egész (Sartre által vizsgált⁴) életműve a semmi vonzásában született. És ezt az életművet éppúgy alkotja a megélt élet, mint a megírt szövegek. Feltehetjük a kérdést: vajon Sartre nem látja Genet-ben (időnként) saját arcképét is? (Hiszen a szöveg fő fogalomkörei: lét és semmi, valós és imaginárius, jó és rossz... mind Sartre érdeklődésének fő kérdései). Azt válaszolhatnánk, hogy a szöveg kezdetén még sokkal élesebb a határ, az elkülönülés Genet és Sartre közt. Genet a szellemeknek azt a fajtáját testesíti meg, akiket Sartre múlthoz ragaszkodónak – múltban rögzültnak (*passéiste*) nevez. Egy véletlen esemény során egy gyermekkori emlékre bukkan, és ez a gyermekkori emlék „szentté” lesz számára. Genet „liturgikus drámájában”⁵ egy gyermek belehal szegényébe, és bűnözővé válik; ezt a bűnözőt pedig majd a gyermek kísérti.⁶ Genet tehát egyszer – egész egyszerűen, feltámadás nélkül – meghalt. Genet – írja Sartre a könyv első fejezetében – ettől kezdve már csak egy halott. Őt követve (utánozva, imitálva?) valamennyi hőse is meghal, legalább egyszer, az élete során.⁷ Ahogy Sartre megjegyzi: művei a halálon való elmélkedések, annak egyediségén és spirituális megvalósításain; de ezek az elmélkedések sohasem az eljövendő halált érintik, nem a „halálért-való-létet” (*être-pour-mourir*) – hanem halott voltát, saját halálát, mint elmúlt eseményt.

Az esszé célkitűzése szerint a pszichoanalitikus interpretáció és a marxista magyarázat eszközeit használja, de ezeknek a módszereknek a határait is rámutat.⁸ A könyv sokkal több lesz egy esettanulmánynál. Genet, aki az „aki veszít, az nyer” (*qui perd gagne*)⁹ játékát játssza, idővel minket is játszótársává tesz. Genet „bűnbak” helyett fivérünké válik, majd még annál is többé. Tükrünké – tükröképünké lesz (SARTRE 1952, 550). A hozzá való hasonulás folyamata Sartre könyvében is nyomon követhető. Már az első – életrajzi – fejezetekben is megfigyelhető ez a közeledés. A gyermek Genet és Sartre között sok rokon vonást fedezhetünk fel, de ami igazán összeköti őket, az az „abszolút választás”, mely az Irodalom (az imaginárius) választása. Az irodalom a

⁴ *Notre-Dame-des-Fleurs*(1944), *Le Condamné à mort* (1948), *Miracle de la rose* (1946), *Un chant d'amour* (1950) – Ezek a szövegek megtalálhatók a Genet össziadás második kötetében (GENET 1951) – a *Journal de Voleur* (mely nem szerepel ebben a kötetben) 1949-ben jelenik meg.

⁵ „Íme a liturgikus dráma cselekménye: egy gyermek belehal a szegénybe, és egy csavargó születik a helyén.” (SARTRE 1952, 10.)

⁶ „Genet szívében egy olyan régi pillanat emlékét hordja, mely semmit sem veszített erőszakosságából, egy olyan végtelen és szent ürességet, mely egy halál lezárása és egy rettenetes átalakulás kezdete.” (Uo.)

⁷ Talán nem érdektelen ezt a fejezetet együtt olvasni a *Szavak* vallomásával: „Sőt még ennél is ravaszabb és alattomosabb voltam: életemet, amelyet unalmasnak éreztem, és csak arra tudtam használni, hogy halálom eszköze legyen, titokban újra áttekintettem, meg akartam menteni; a jövőendő emberek szemével néztem, s megható és csodálatos történetnek láttam, amelyet, hála nekem, senkinek sem kell újra átélnie, s amelyet csak el kell mondani. Valódi, fékevesztett szenvedélyt vittem az elképzelésbe: egy nagy halott múltját választottam jövőmnek, s megpróbáltam visszafelé élni. Kilenc- és tízéves koromban már mindenestül túl voltam halálomon.” (SARTRE 1982, 261.)

⁸ A könyv utolsó fejezetében Sartre hozzátéveszi: „egyedül a szabadság adhat számot egy személy teljes egészéről”.

⁹ Sartre egyik legjelentősebb drámájában: *Az Ördög és a Jóisten*ben, a főszereplő (Götz) alakja Genet sok vonását viseli. Mindkettőjüket jellemzi az abszolút keresése (a Rosszban), a harcolás, a fogadás...

GÖTZ: „Nahát, akkor tegyük fel kockára? Ha nyerek, akkor a Rossz diadalmaskodik, ha vesztek, még nem is sejtem, mit teszek.” (SARTRE 1968, 295.)

„szentség” egyetlen dimenziója,¹⁰ az Irodalom vezethet egyedül „üdvözüléshez” (*salut*), de a pusztuláshoz (*se perdre*) is.

Erre is példa (Szent) Genet, aki – Sartre-t idézve – „miután már elérkezett az irodalmi öngyilkosság küszöbére, olyanná vált, mint azok a boldogtalanok, akik nem voltak képesek megölni magukat” (uo. 528–529). Sartre szerint Genet ugyanolyan reménytelen szemmel tekint az irodalomra, mint azok az életre. A halál lehetetlenségének felismerése – a saját halál (uo. 463) – után Genet egyetlen és valódi (*véritable*) szenvedélyévé önmaga újbóli és állandó elvesztése válik: de már az imaginárius terén.

GENET IMAGINÁRIUS SZÍNHÁZA

Nem feledkezhetünk meg Sartre monumentális (monstruózus) esszéjének tárgyalása során arról sem, hogy megírásakor Genet még csak költőként és regényíróként volt ismert¹¹. Egyetlen darabját mutatták be (a *Cselédek*et, 1947-ben, Louis Jouvet rendezésében). Ezzel szemben Sartre már elismert, darabjaival nagy visszhangot kiváltó szerző, aki ekkorra kiadta *Színház*¹² címen művei válogatását. Sartre Genet íróvá válását, önmaga íróvá választását, „metamorfózisait” elsősorban a prózai művei kapcsán tárgyalja. A könyv egyetlen fejezete (az utolsó *Függelék*¹³) foglalkozik Genet színházával. Itt a *Cselédek* (GENET 2002, 123–213) című darabját elemezzük, mivel Sartre szerint ez „a kivételesebb példája a lét és a látszat, a valós és az imaginárius fordulatainak (*tournique*)” (SARTRE 1952, 561). Ez a darab „radikalizálja a látszatot”. Illúzió, árulás, bukás: a Genet álmait uraló¹⁴ valamennyi központi kategória megjelenik itt. (És ez még inkább igaz, ha nem feledkezünk meg arról, hogy ezek a cselédek: férfiak.¹⁵ Így a darab a homoszexualitás imaginárius drámája,¹⁶ a nőiség falszifikálása, irrealizálása.) Genet démonikus színházában a látszat minden egyes pillanatban valóságként tűnik fel, hogy így mutassa folyamatosan alapvető irrealitását. Mert nem élhetünk „valódi” lényegünk és vágyaink szerint, csak a képzeletben. Így a „valódi” szenvedéshez (*passióhoz*) való eljutáshoz színészekké kell válni. A cselédek is színészek, eljátsszák egymást és eljátsszák a Madame-ot, folyton felcserélve a szerepeket. Azonban a játészó sem valóságosabb, mint a szerepe. Claire nem inkább önmaga (Claire), mint testvér-párja (Solange). A cselédek ketten vannak – írja Sartre (uo. 567), mert Genet énje is kettős: egyszerre „önmaga és egy másik” (*lui-même et l'autre*). De ehhez még hozzátehetnénk, hogy ha Claire-Solange voltaképpen „egyek” (hiszen az utolsó jelenet-

¹⁰ „Az ember felebarátainak ír, vagy Istennek. Én úgy döntöttem, hogy Istennek írok, felebarátaim megmentése érdekében.” (SARTRE 1964, 248.)

¹¹ Jean-Paul Sartre 1944-ben, Jean Cocteau révén, ismeri meg Genet-t. Most nem tárgyaljuk Sartre és Genet filmhez való kapcsolatát – de érdekes megemlíteni, hogy 1950-ben Genet leforgatja (25 évig betiltott) filmjét, melynek címe: *Chant d'amour*.

¹² A kötet a következő darabokat tartalmazza: *A legyek* (1943), *Zárt tárgyalás* (1945), *Temetetlen holtak* (1946), *A tisztességtudó utcalány* (1946).

¹³ Uo. 561–573. Ez a szöveg két évvel később angol fordításban is megjelent, Genet válogatott darabjainak előszavaként (GENET 1954).

¹⁴ „Szentek vagy nem azok, ezek a cselédek ugyanolyan szörnyek, amilyenek mi vagyunk, amikor erről vagy arról álmodunk” – írja Genet Louis Jouvet-nek a *Cselédek* megrendezése kapcsán (GENET 1963, 125–127).

¹⁵ Ugyanakkor megjegyezhetjük, hogy a darabot igen keveset játszották férfi szereplőkkel. Az, hogy a cselédek férfiak, Sartre elemzése szempontjából (hiszen a könyv egyik legfontosabb témája Genet homoszexualitása) fontosabb, mint a későbbi rendezések számára.

¹⁶ Ugyanennek a témának korábbi variációja a *Haute Surveillance* (Szigorú felügyelet) – mely egy börtönben játszódik, csak férfi szereplőkkel.

ben Claire rábízta Solange-ra, hogy „élje” tovább – halála után – kettős egzisztenciájukat¹⁷, akkor a „valódi” Másik : a Madame. Másképp Claire halála (aki Solange helyett és a Madame-ot helyettesítve hal meg) a játék lezárását jelenthetné, a játék végigvitelét. De Claire halála után a kettősség továbbra is fennáll. A játék folyik tovább.

A darabban a „valódi” halálnál – Claire öngyilkosságánál – fontosabb a képzeletben végrehajtott rituális gyilkosság (a Madame meggyilkolása). Ez a szertartás, ez a „fekete mise” (*Messe noire*) az, ami nem ér véget. A gyilkosság (a feláldozás rituáléja) mindig félbeszakad, a ceremónia mindig befejezetlen. Sartre elemzésének egyik legérdekesebb része ezt a „gyilkosságot” tárgyalja (uo. 569): A cselédeknek, a „jóknak” (*Bonnes*) el kell követniük a *legrosszabbat*, a Madame-nak meg kell halnia pusztán azért, mert a „Madame jó”. Megölik jötevőjüket, pusztán azért, mert jót tett velük. A tett imaginárius, mert a Rossz (*Mal*) imagináció. De az imagináció is „hamis”, mivel a cselédek tudják, hogy nem lesz idejük eljutni a bűnig. – A darab nem a bűn elkövetésével ér véget, hanem egy (értelmetlen?) önfeláldozással. Claire vállalja a Másik (Solange és a Madame) helyett a halált, a Másik létének eltörlése nélkül.

A „reprezentáció” kérdését tárgyalva Sartre elemzése hangsúlyozza, hogy az imaginárius többszintűsége miatt (Hány szintje is van itt az imagináriusnak? – a cselédek egymást felváltva játsszák, a cselédek úrnőjüket és annak meggyilkolását játsszák, a cselédekét férfiak játsszák...) a folytonos tükörszínházok miatt, a cselédek játsszó színészek akkor játszanak jól, ha hamisan játszanak (uo.). Ha nem teremődik semmilyen azonosulás köztük és az eljátszott szerep között.

Fel kell tennünk a kérdést: mit mondhatunk a nézőről? Ugyanolyan távolságtartó, rideg megfigyelő lesz, mint Rotrou darabjában az a római nemes, aki a darab végén közönyösen megállapította, hogy Genest, mint saját életének színésze, „hamisan játszott”, elrontotta a szerepét? De míg Rotrou a színpalán kívülre helyezte utolsó jelenetét, Genet-nél előttünk játszódik le a halál „véres jelenete, mely lezárja a tragédiát”. Azonban ez a jelenet is csak egy előadást zár le. Aminek mi (nézőként) tanúi vagyunk, az nem egy halál – hanem egy állandóan félbeszakadt gyilkosság, egy befejezhetetlen szertartás. És ennek a ceremóniának lényege éppen túlléphetetlenségében áll. A színház minden formájában („a színház a színházban” is) az imaginárius meghaladhatatlan terepe. A színház nem egy létezőt ábrázol, a színház a „nemlétezőt” (*irréel*) ábrázolja, és éppen ez a „lényege”, éppen ez a célja. Genet-nél az imaginárius: „öncél és önmaga lezárása” (SARTRÉ 1966/1992, 192).

AZ „ANALOGON” A SZÍNHÁZBAN

Sartre 1940-ben megjelent, az *Imaginárius (Az imagináció fenomenológiai pszichológiája – L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination)* című könyvének utolsó fejezete foglalkozik a színház (tágabban: a „Műalkotás”¹⁸) problémájával. A színház példája a festmény példáját követi, a festmény mintájára épül (ahogy a regény és a költemény is – az epikus műnemek nem térnek el egymástól). A regényíró, a költő és a drámaíró – írja Sartre – a verbális analogonokon keresztül alkotja meg

¹⁷ CLAIRE : „Gyáva vagy. Engedelmeskedj. A küszöbüg jutottunk már, Solange. Magad maradsz, magad öltöd fel kettőnk létét.” (kiemelés tőlem: D. V.) (GENET 1986)

¹⁸ l.m. 220–246.

irreális tárgyát. Az analogon – ahogy ezt a korábbi fejezetekből már tudhatjuk – egy „irreális képmás” (*image irréel*).

Sartre példája a színházi „analogonra”: Hamlet. A színész, aki Hamlet szerepét játssza, önmagát, saját testének egészét ennek a képzelt figurának az analogonjaként használja. Sartre szerint az analogon-elméletével végre választ nyerhetünk a színész-paradoxonra¹⁹. A színészi azonosulás kérdésére a színészek eltérő válaszokat adnak. Egyesek nem „hisznek” az általuk megformált szereplőkben, mások úgy vélik, hogy a színész az általa megjelenített hős hatása alá kerül. Sartre szerint ez a két nézet voltaképpen összetartozik: ha a „hit”-et a realizációra értjük, akkor nyilvánvaló, hogy a színész nem gondolja, hogy ő (valójában) Hamlet. Vagyis a színész nem változik egy Hamlet nevű létezővé; mindazonáltal arra törekszik, hogy ennek a Hamlet nevű (irreális) hősnek a képét megalkossa. Minden érzését, kifejezőerejét, gesztusát ennek az irreális képnek a szolgálatába állítja. Így teremti meg Hamlet érzéseinek és mozgatóelveinek analogonját. De ezeket az elveket és érzéseket létrehozásuk közben „irrealizálja”. A színész tehát, a szerep megalkotásának folyamatában, a szerep megformálása során teljes egészében *irreális módon létezik*. Ebben az állapotban lényegtelen, hogy az általa hullatott könnyek „valódi” könnyek-e (hiszen a szereplőként való „létezés” során nem beszélhetünk „valóságról”). A színész által hullatott könnyeket a színész – és vele együtt a közönsége is – Hamlet könnyeiként érti, vagyis az irreális könnyek (egy képzeletbeli lény könnyeinek) képeként. A színészi átváltozás közben ugyanazt figyelhetjük meg – és Sartre párhuzama itt igen érdekes – akárcsak az álom során.

Az álom – ahogy a könyv előző fejezete (SARTRE 1940, 205–225) ezt hosszasan tárgyalja – nem alkot külön „világot”. Nem létezik két elkülönülő, egymással szembenálló világ, melyeket az „ébredlevők” és az „alvók” világának (vagy valós és imaginárius világnak) nevezhetnénk. Az álom csupán egy történet: olyan „fikció”, mely személyes és szenvedélyes érdeklődést kelthet. Ez a fikció a tudatot mintegy „megbabonázza”; a tudat az álom során önmaga foglyává válik, képtelen kitörni ebből a fogságból. A történet teljesen magával ragadja, így a tudatban minden imagináriussá válik. Az álom olyan tapasztalat – írja Sartre az előző fejezetekre utalva –, mely segít megértenünk, hogy milyen lehet az a tudat, mely elvesztette a „világban-való-létét”. De valójában az álom során az imaginárius a világ „talaján” jelenik meg, melyet megsemmisít. Pontosabban: a Semmi (*Néant*) az, ami lehetővé teszi (semmítésével) az imaginárius létezését.

Visszatérve a színházhoz, ez is az „imaginárius” terepe: az olyan „irreális létezés” színtere, mely nem alkot külön „világot”. A színészt az „irreális” vonja hatása alá, az „irreális” egyszerre tiporja el és ösztönzi. A szereplő személye nem „realizálódik” a színészen, a színész nem „valósít” meg, nem „tesz létezővé” egy karaktert, hanem – hangsúlyozza mintegy összegzőként Sartre – a színész személye válik „irreálissá”.

Ebből következően a megformálásban a színész nem folyamodhat semmilyen „saját” élmény segítségéhez. Ha fel is használja korábbi élményeit, ezeket már nem „saját” élményeiként érti, hanem a megformált szereplő élményeinek „analogonjaként” használja. Sartre tehát élesen szemben áll a „színészi azonosulásra” épülő mindenfajta (pszichológizáló) színház elképzeléssel.

¹⁹ Itt nem csak Diderot-ra gondolhatunk, de (*Hamlet* körében maradván) a „Hekuba-jelenetre” is.

SARTRE ÉS A „SZITUÁCIÓK SZÍNHÁZA”

Beszélhetünk egyáltalán Sartre színházelméletéről? Sartre a színházról való elképzelését nem dolgozta úgy ki, mint irodalomelméletét (először a *Szituációk I, II.* kötetében²⁰). A színház Sartre számára sokkal inkább a gyakorlat, mint az elmélet terepe. A színház szerepéről és gyakorlatáról való gondolatait és saját műveinek elemzését és értékelését egy vékony kötet (SARTRE 1973) foglalja magába. Ezek közül az első, programadó (és a könyv címét is adó) szöveget érdemes megvizsgálnunk. A manifesto címe: „A szituációk színházáért” (*Pour un théâtre des situations*) (i. m. 19–21)²¹.

A nagy tragédiáknak – kezdi Sartre –, Aiszkhülosz, Szophoklész és Corneille drámáinak fő kiindulási pontja az emberi szabadság. Oedipusz szabad, ahogy Antigoné és Prométeusz is az. Az antik tragédiáknál oly gyakran észlelt végzet a szabadság visszája. A szenvedélyek maguk is a saját csapdájukba esett szabadságok. Sartre a „szabadság” színházát a „pszichologizáló” színházzal (Euripidész, Voltaire, Crébillon fils színházával) állítja szembe, melyek a tragikus formák hanyatlását jelzik. A daraboknak – Sartre elképzelése szerint – központi elemét nem a karakter adja (amelyet bölcs „színházi szavakkal” fejezünk ki), hanem a szituáció. A szituációban az ember szabad – a szituációban és a szituáció által – önmaga választására. Itt már láthatjuk, hogy Sartre „színházelmélete” a *Lét és Semmiben – L’Etre et le Néant* – megfogalmazott cselekvésemélet „gyakorlati” alkalmazása (SARTRE 1943). A színházban – írja Sartre – egyszerű és emberi szituációkat kell bemutatni, és olyan szabadságokat, melyek önmagukat választják ezen szituációk során. Minden szituáció egy olyan felhívás, mely minket érint – olvashatjuk a szöveg egy későbbi pontján –, megoldásokat kínál nekünk, a választás rajtunk áll. Pontosabban azt mondhatnánk: a színházban a választás a drámáirón áll, akinek jól kell megválasztania az ábrázolt szituációt (szituációkat). Olyan „határ-helyzeteket” (*situations-limites*) kell választania, melyekben a választási alternatívák egyike: a halál. A szabadság – írja Sartre – akkor éri el legmagasabb fokát, amikor készen áll önmaga megerősítése érdekében elveszni. Minden egyes korszak sajátos „szituációk” egész tárházát kínálja a drámáiróknak: a feladat nem a klasszikus drámák *imitálásából* áll (tévedés lenne így értelmezni pl. a *legyeket*), hanem a saját problémák felfedezéséből, amely problémák bemutatásához már bármilyen (akár klasszikus, akár modern) formát választhatunk. A drámairás „szituációját” úgy összegezzük, hogy a drámáirónak választania kell több felkínálkozó (saját kora által felkínált) „határ-helyzet” közül; azt kell választania, mely őt magát is a leginkább érinti, leginkább foglalkoztatja – majd ezt a közönség előtt olyan kérdésként kell bemutatnia, mely számos „szabadságot” (vagyis számos nézőt) érint. A színház nem a drámairói kísérletek terepe lesz, a színház elsősorban „politikai tér”. A színházban bemutatott problémák a nézők számára is ismertek, a nézőket is foglalkoztató kérdésekkel találja magát szemben a „hős” (aki lehetne „bármelyikünk”) a szituációk során. Így – visszatérve a karakter kérdéséhez – azt mondhatjuk, hogy a színház nem végleges, már kialakult jellemeket mutat be, hanem formálódóban lévő karaktereket. Sartre megfogalmazásával: „A karakter később jön, a függöny lehullása után”.

²⁰ SARTRE 1947b (tanulmányok Faulknerről, Nizanról, Camus-ról, Blanchot-ról...); SARTRE 1948 (Ebben található a „Mi az irodalom?”)

²¹ Első megjelenés: *La Rue*, n°12, 1947

GENET HELYES HASZNÁLATA

Milyen szerepet játszik ez a „színházelmélet” Sartre Genet értelmezésében? Megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy Sartre Genet-tanulmánya egy nagy dráma vázlatként is olvasható? A dráma „hőse” Genet, aki „szituációk” során mindig választás elé kerül: választásának eredményei: „metamorfózisai”.²² Genet előbb tolvaj, majd esztéta, majd író. Mindezek a választások azonban Genet esetében egy első, eredeti választás megismétlései. Genet választásaival saját (egyszer már „átélt”) halálát akarja választani. Genet az „ismétlés embere” (*homme de répétition*), akinek története éppúgy ismétlődik, mint Jézus szenvedéstörténete a liturgikus év során. Genet „drámája” így szintén „liturgikus” dráma, egy „szent” (és ugyanakkor: csaló, „komédiás”) drámája.

Mit mutathat meg nekünk ez a történet? A színházban bemutatott „határ-helyzeteknek” – ahogy az imént vizsgáltuk – mindenki számára ismerősöknek kell lenniük, de mi a közös Genet-ben és bennünk? Az esszé (a *Függelék* előtti) utolsó fejezete az „Imádság Genet jó használatáért” (*Prière pour le bon usage de Genet*) címet viseli (SARTRE 1952, 536–552). Ez az „epilógus” fogalmazza meg, hogy miért kell meghallanunk „barátunk, testvérünk” (*notre prochain, notre frère*)²³ Genet hangját. Genet a valamennyiünkben lappangó, rejtett magányt az extremitásig növeli, a bukást katasztrófává változtatja, rosszhiszeműségünket (*maïvaise foi*) úgy felnagyítja, hogy tűrhetetlenné teszi számunkra, bűnösségünket közszemlére állítja. A tanulság legtömörebb sartre-i megfogalmazása: „Genet mi vagyunk, ezért kell őt olvasnunk.” De idézhetnénk – még egyszer, pontosan – a szöveg záró mondatát: „Genet tükröt tart elénk: lássuk meg magunkat benne” (uo. 661).

DÉMONIKUS SZÍNHÁZ

Most azonban csupán Genet életének „drámájáról”, a Sartre által megírt drámáról beszélünk. Ez a dráma itt véget ér. Sartre nem írja meg Genet történetének folytatását (nem ír második, harmadik kötetet²⁴). Genet életművét lezárja, még az általunk ismert drámaírói életmű valódi kezdete előtt.²⁵ Genet színházára – a Genet által megírt drámákra – már viszonylag kevés utalást találhatunk Sartre későbbi írásaiban. Ezek az írások (melyek a *Négerek* és a *Balkont* említik²⁶) ugyanazokkal a kategóriákkal jellemzik Genet későbbi darabjait, mint a *Függelék* a *Cselédeket*. A *Négerek*: „olyan szerartás, melyet az ismétlés jellemez”, az egész darab (akárcsak a *Balkon*) az imaginárius terepe. Ez az imaginárius pedig – mint Genetnél mindig – a Rosszban való együttes gyönyört kelti fel a nézőkben, akiket ez egyszerre elvarázsol, leigáz – és ugyanakkor olyan nyugtalanító kérdések elé is állít, melyekre nem tudják a választ.

Sartre sem kerül ki Genet darabjainak vonzása (*fascination*) alól. Ezt mutatja a Genet-könyvet lezáró remek – kérdésekkel teli, nyugtalanító, lezáratlan és lezárhatatlan – Cse-

²² A könyv nagy fejezeteit ezek az átváltozások jelölik. „Ezek az átváltozások megbabonázzák. Fél tőlük, de csak ezekért él.” (SARTRE 1952, 12.)

²³ Olvashatjuk ezt a Baudelaire-könyv „visszhangjaként” is (SARTRE 1947a).

²⁴ Ahogy a még „monstruózusabb” Flaubert-esszé esetében teszi (SARTRE 1971, 1972).

²⁵ Genet későbbi kritikussai közül érdemes megemlítenünk Bataille kritikáját, mely az *Irodalom és a Rosszban* (*La Littérature et le Mal*, Gallimard, 1957) is megtalálható, és Derrida „erre adott” választát a *Glasban* (1974).

²⁶ A *Balkont* 1956-ban, a *Négereket* 1958-ban írja Genet. Ezekről Sartre legbővebben egy 1966-os konferencián beszél („Mythe et réalité du théâtre”).

lédek-elemzés. Érdeemes talán felidézni a szöveg utolsó mondatait, a Genet-i „színházi pillanatot”: „A lét nem-létként tűnt fel, és hirtelen a nem-lét vált létté. Ebben a pillanatban, amikor a fények vibrálnak, a nem-lét létének és a lét nem-létének felbomló egysége működik a félhomályban, ebben a tökéletes és perverz pillanatban belülről érint meg minket az álmodó Genet mentális attitűdje: ez a Rossz pillanata.”²⁷ És ha Genet nyelvén, a Rossz nyelvén akarjuk ezt a pillanatot, ennek a pillanatnak a benyomását-felismerését megfogalmazni, azt mondhatjuk (a kötet utolsó mondatával): A Rossz olyan Semmi, amely a Jó romjain teremti meg magát (uo. 573).

GENET SARTRE SZÍNPADÁN

Befejezésül említsük még meg Genet egy másik sarthe-i „szerepét”. A *Szent Genet* monográfiával csaknem egy időben írja meg Sartre egyik legjelentősebb darabját, *Az Ördög és a Jóistent*²⁸, melynek főszereplője – Götz – ugyancsak Genet monumentális portréja²⁹. Ő az a „hős”, aki „csak a rosszban leli örömét”, aki egyszerre „szörnyeteg és szent”. A köpönyegforgatás mestere, aki fogadást köt arra, hogy szent lesz. Alakja egyszerre taszítja és vonzza a körülötte állókat, a közelében levőket (társait és ellenégeit), felmutatva nekik mindazt, amit azok nem mernek meglátni magukban: a bűnt és az elkerülhetetlen magányt. Fogadásához segítségül hívja közönségét, feléjük (felénk?) fordulva provokálón kérdezi – (ahogy ezt minden darabjával Genet is teszi): „Ki mer hát játszani velem?” (SARTRE 1968, 295).

IRODALOM

- BATAILLE, Georges 1957. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard.
 DERRIDA, Jacques 1974. *Glas*. Paris: Galilée.
 GENET, Jean 1951. *Oeuvres complètes de Genet II*. Paris: Gallimard.
 GENET, Jean 1954. *The Maids and Deadwatch*. Trans.: B. Frechtman. New York: Grove Press.
 GENET, Jean 1963. Comment jouer *Les Bonnes*. In Jean Genet *Théâtre complet*. Édition présentée, établie, et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy. Paris: Gallimard.
 GENET, Jean 1986. *Drámák*. Ford.: Bognár Róbert, Nagy Péter, Tellér Gyula. Budapest: Európa.
 GENET, Jean 2002. *Théâtre complet*. Édition présentée, établie, et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy. Paris: Gallimard.
 ROTROU, Jean de 1975. Le véritable Saint Genest. In *Théâtre du XVII^e siècle*. Textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Scherer. Paris: Gallimard.
 SARTRE, Jean-Paul 1940. *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.
 SARTRE, Jean-Paul 1943. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard.
 SARTRE, Jean-Paul 1947a. *Baudelaire*. Paris: Gallimard.
 SARTRE, Jean-Paul 1947b. *Situations I*. Paris: Gallimard.
 SARTRE, Jean-Paul 1948. *Situations II*. Paris: Gallimard.

²⁷ Mindazonáltal fontos hangsúlyoznunk, hogy Genet színházának éppen (Artaud színházával ellentétben) a „távolságtartás” a lényege. Ebben a pillanatban sem Genet szereplőivel azonosulunk, hanem a Rossz (Mal) mutatkozik meg – nemcsak előttünk, de bennünk is (lehetetlenné téve a „rosszhiszeműséget”). A Rossz ilyen megjelenésének azonban nincs semmilyen „etikai” következménye. Az esztétika és az etika területe elválik egymástól. A színház „moralitásáról” vagy „amoralitásáról” beszélni ezen területek egybeomlása lenne: vagyis értelmetlenség.

²⁸ A darabot 1951-ben mutatják be, szintén Jovet rendezésében (akinek ez az utolsó rendezése). Az évad „színházi szenzációja” (Pierre Brasseur, Jean Vilar, Maria Casarès szereplésével), és egészen 1952. márciusig műsoron marad.

²⁹ Erről maga Sartre is beszél: „Genet olyan, mint Götz, a darab első részében. Ami leginkább megragadott benne, az a Rossz szigorú morálja” (SARTRE 1973).

SARTRE, Jean-Paul 1952. *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris: Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul 1964. *Szavak*. Budapest: Európa.

SARTRE, Jean-Paul 1966/1992. *Mythe et réalité du théâtre*. In Jean-Paul Sartre *Un théâtre de situation*. Paris: Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul 1968. *Drámák*. Ford.: Bajomi Lázár Endre. Budapest: Európa.

SARTRE, Jean-Paul 1971, 1972. *L'idiot de la famille I, II et III*. Paris: Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul 1973. *Théâtre de situations*. Paris: Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul 1982. *Egy vezér gyermekkorá*. Ford.: Justus Pál. Budapest: Európa.



