

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Roland Barthes (1915-1980) francia irodalomkritikus, esszéista és szemiotikus, eredetileg irodalomtudományt tanulta párizsi egyetemen. Tanári pályáját Biarritzban (1939) és Párizsban (1940) kezdte, majd tuberkulózisa következtében szükségessé vált hosszas szanatóriumi megszakítás (1941-46) után Bukarestben (1948/49) és Alexandriában (1950) folytatta. Franciaországba való visszatérte után, 1952-től a Centre National de Recherche Scientifique munkatársa lett. 1960-ban az École Pratique des Hautes Études keretében megalakította a tömegkommunikációs központot. 1976-ban elnyerte a Collège de France irodalmi szemiotika tanszékét. Számos folyóirat, többek között a Combat, az Esprit, a Lettres Nouvelles, a Critique és a Communications munka-társa volt. Barthes a 20. század különböző szellemi irányzatait építette be gondolkodásába: az egzisztencializmust, a marxizmust, a pszichoanalízist, a strukturális antropológiát, Ferdinand de Saussures lingvisztikáját s nevét különösen a hatvanas évek közepétől mind divatosabbá váló strukturalizmussal szokás kapcsolatba hozni. Mindezeket az elméleteket azonban szuverén módon alkalmazta, főként hogy megértse bizonyos mindennapi jelenségek jelentőségét, és megmagyarázza egyes komplex rendszerek,

egyebek között az irodalom funkcionálását. Érdemesen intenzívvé tette a Berliner Ensemble deklódésének középpontjában kezdettől fogva s 1954-es párizsi vendéjátéka a Kurázi mamával mindvégig a nyelvállt, a kulturális formák nyelve mint „jelek rendszere”, amely visszatükrözi egy adott kor társadalmának attitűdjeit, tudatos és nem tudatos világképét.

Művei: *Le degré zéro de l'écriture* (Az írás nullfoka, 1953), *Michelet par lui-même* (Michelet díját. A francia kritikusok és színháztudósok a önmagáról, 1954), *Mythologies* (Mitológiák, színház forradalmát, a színházművészet törté- 1957), *Sur Racine* (Racine-ról, 1963), *Essais critiques* (Kritikai esszék, 1964), *Éléments de sémiologie* (A szemiotika elemei, 1964) *Critique et vérité* (Kritika és igazság, 1966), *Système de la mode* (A divat rendszere, 1967), *S/Z* (1970), azok a cikkek, amelyek Barthes jelentetett meg *L'empire des signes* (A jelek birodalma, 1970), elsősorban a Théâtre populaire 1955-ös és Sade, *Fourier, Loyola* (1971), *Le plaisir du texte* (A szöveg öröme, 1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (Roland Barthes Roland Barthesről, kiinduló, de a konzekvenciákat általános szín- 1975), *Fragments d'un discours amoureux* (Beszédtörödékek a szerelemlről, 1977), *La chambre claire* (Világoskamra, 1980).

Magyarul: *Válogatott írások* (1977), *Mitológiák* (1983), *Világoskamra* (1985).

Barthes intenzíven érdeklődött a színház iránt. Már az egyetemen megalakította a Groupe Théâtral Antique-ot, később egyik alapítója lett a Théâtre populaire című folyóiratnak. Antinaturalista, szemiotikai művészetfelfogása, társadalomkritikai beállítottsága, a színjáték kritikai funkciója melletti állásfoglalása jegyében szinte természetes, hogy a brechti színházban találta meg a maga színházesszéjét. A kötődést kü-

lönösen intenzívvé tette a Berliner Ensemble deklódésének középpontjában kezdettől fogva s 1954-es párizsi vendéjátéka a Kurázi mamával mindvégig a nyelvállt, a kulturális formák nyelve mint „jelek rendszere”, amely visszatükrözi egy adott kor társadalmának attitűdjeit, tudatos és nem tudatos világképét.

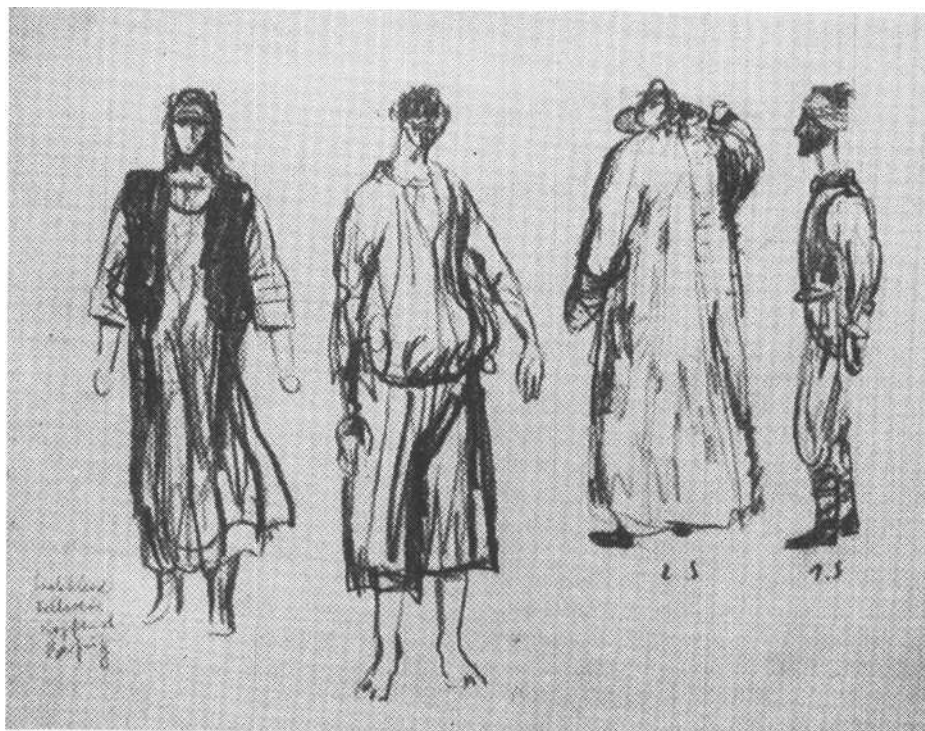
Érdemesen intenzívvé tette a Berliner Ensemble deklódésének középpontjában kezdettől fogva s 1954-es párizsi vendéjátéka a Kurázi mamával mindvégig a nyelvállt, a kulturális formák nyelve mint „jelek rendszere”, amely visszatükrözi egy adott kor társadalmának attitűdjeit, tudatos és nem tudatos világképét.

Érdemesen intenzívvé tette a Berliner Ensemble deklódésének középpontjában kezdettől fogva s 1954-es párizsi vendéjátéka a Kurázi mamával mindvégig a nyelvállt, a kulturális formák nyelve mint „jelek rendszere”, amely visszatükrözi egy adott kor társadalmának attitűdjeit, tudatos és nem tudatos világképét.

Lehetséges, hogy a mai olvasó visszatetszőnek találja az írás bizonyos sajátosságait. Így például sarkított fogalmazásmódját, szembeállításait. Ezt azonban kulturálisan igazolja a klasszikus descartes-i formulával élve - „clare et distincte”, „világosan és határozottan”, ám egyúttal elmésen, szellemesen is megfogalmazott gondolatokat kedvelő hagyományos francia gondolkodási és kifejezési stílus, történelmileg pedig az ötvenes évek Franciaországában uralkodó konkrét ideológiai kontextus és színházi szituáció, illetve bennük Barthes fellépésének polemikus indíttatása, célja, jellege. De mindezen túl az is akceptálendő, hogy a sarkított megfogalmazások, éles szembeállítások, mint például a jelmez plasztikai vagy emocionális, illetve intellektuális funkciójának, a rész pontosságának, illetve az egész igazságának, a valódiság elismerésének, illetve a hitnek, a formáknak vagy a színeknek, illetve az anyagoknak, az esztétaszínháznak, illetve az emberszínháznak, a szem megejtésének, illetve meggyőzésének, az igazmondásnak, illetve a jelölésnek, a nézni, illetve a látni fogalmának az éles oppozíciói nélkülözik ugyan a fokozatok és árnyalatok gondos mérlegelését, viszont éppen ebben rejlik nagy elméleti hasznuk, hogy tudniillik éles megvilágításba helyezik, s ezzel teljes súlyosságukban jelenítik meg a jelmez esztétikájának s általa a színház esztétikájának némely abszolút lényeges, alapvető igazságait.

Itt és most talán még inkább visszatetszést kelthet az a tény, hogy Barthes koncepciójának alapja Brechtnek a dráma és a színjáték „társadalmi gesztusáról” vallott felfogása. Míg egyfelől a Barthes által képviselt francia értelmiségi kör színházi gondolkodásának magas színvonalát s személy szerint az ő éleslátását bizonyítja, hogy

Heinrich Kilger jelmeztervei a Kurázi mamához (Berliner Ensemble, 1951)



a brechti színház problematikája ott nem a színészi átélés, illetve az elidegenítés hamis alternatívája körüli természetlen vitában merült ki, mint nálunk, hanem valóban a lényeg: a *gesztikus ábrázolás* megértését és megragadását jelentette, addig másfelől kétségtelenül nem szerencsés, hogy Barthes a „társadalmi gesztus” fogalmát, amely Brecht egyik legsokértelműbb, legkevésbé körülhatárolt és konkretizált, leginkább rekonstruálásra szoruló kategóriája vagy még inkább: szindrómája, teljesen világosnak, sőt közismertnek, kifejtésre nem szorulónak feltételezi, és zavarba ejtő nonchalance-szal épít rá elméletet. Ráadásul olyan, bennünk különösen rossz emlékeket ébresztő, neuralgikus megfogalmazásokat használ, hogy „minden drámai alkotás redukálható és redukálendő is arra, amit Brecht a mű társadalmi *gesztusának* nevezett: az ábrázolt társadalmi konfliktusok külső, anyagi kifejezésére”, s ezt a gesztust úgy minősíti, mint a „minden színjáték alapjául szolgáló történeti sémát”. S habár a későbbi fejtegetések és példák tartalommal telítik és értelmessé teszik ezeket a vulgáris megfogalmazásokat, kezdetben van okunk összerándulni tőlük. Természetesen nincs itt hely elvégezni a brechti „társadalmi gesztus”-fogalomnak azt a rekonstrukcióját, amelyet oly szükségesnek vélek. Mindazonáltal annak érzékeltetésére, hogy ez a fogalom nem olyan primitív, mint Barthes elnagyolt hivatkozásából tűnik, s mint a Brechtrel kapcsolatos - tudatlansággal párosult - előítéletek sugallják, talán nem haszontalan felidézni néhány referenciapontot Brecht színházi írásaiból:

„Társadalmi gesztusnak számít egy bizonyos korszak emberei közt fennálló társadalmi viszonylatok mimikus vagy gesztikus kifejezése.” (Az *elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása*)

„Gesztuson nemcsak gesztikulálást kell érteni; nem aláhúzó vagy magyarázó kézmozdulatokról van szó, hanem összmagatartásokról. Gesztikus egy beszéd, ha a gesztuson alapul, a beszélő meghatározott magatartását jelzi, amelyeket az illető más emberekkel szemben felvesz. A mondás: »Vájd ki a szemedet, amely megbotránkoztat téged!«, gesztikusan szegényebb, mint az a mondat: »Ha szemed megbotránkoztat, vájd ki«. Az utóbbi elsősorban a szemre mutat, az első félmondat azonkívül a hangsúlyos gesztust tartalmazza, valaminek a feltételezését, és végül jön rajtaütészerűen egy megszabadító tanács a második félmondatban.” (A *gesztikus zenéről*)

„Nem minden gesztus társadalmi gesztus. Egy légyel szembeni elhárító magatartás önmagában még nem társadalmi gesztus, egy ku-

tyával szemben már az lehet, amennyiben például egy rosszul öltözött ember harcát fejezi ki, amit házörző ebek ellen kell folytatnia. A kísérletek, hogy egy síkos felületen ne csússzék el az ember, csak akkor válnak társadalmi gesztussá, ha valaki az elcsúszás következtében »tekintélyét veszti«, vagyis értékében károsodik. A munkamegosztás kétségtelenül társadalmi gesztus, mivel a természet legyőzésére irányuló emberi tevékenység a társadalom ügye, az emberek egymás közti ügye. Másrészt, amíg egy fájdalomgesztus olyan absztrakt és általános marad, hogy nem lépi át a tisztán állati területét, addig nem társadalmi gesztus. De a művészettöbbsnyire éppen arra irányul, hogy a gesztust megfoszsa társadalmi jelentésétől. A művész nem nyugszik, amíg »tekintete nem olyan, mint az üldözött kutyáé«. Akkor aztán az ember csupán »az ember«, levetkőzi gesztusának minden társadalmi jellegű sajátosságát, üressé válik, vagy-is nem az önálló ember ügyét vagy mértékét képviseli az emberek között. Az »üzött kutya tekintete« társadalmi gesztussá válhat, ha megmutatja, hogy jellegzetes emberi mesterkedések hogyan süllyesztenek le az egyes embert az állati fokra, a

társadalmi gesztus a társadalom számára lényeges gesztus, az a gesztus, amelyik kulcsot ad a társadalmi viszonyokhoz.” (Uo.)

„Az alakok egymással kapcsolatos viselkedésének körét gesztikus körnek nevezzük. A testtartást, a hanghordozást, az arckifejezést egy társadalmi *gesztus* határozza meg: az alakok szidják egymást, bókolnak egymásnak, tanítják egymást - és így tovább. Az emberek egymással kapcsolatos viselkedéséhez tartoznak azok a magatartásmódok is, amelyek látszólag teljesen magánjellegűek: például a betegség okozta testi fájdalom vagy a vallásos érzés kifejezései. Ezek a gesztikus megnyilvánulások többsnyire fölötébb bonyolultak és ellentmondásosak, így hát egyetlen szóval nem adhatók vissza, és a színésznek vigyázni kell, hogy a szükségképpen felerősített képmásnál itt semmit se veszítsen el, hanem erősítse fel ezt az egész komplexumot.” (Kis *organon a színház számára*)

„...a *cselekmény* a gesztikus folyamatok összkompozíciója...” (Uo.)

Legalább ezeket a gondolatokat célszerű szem előtt tartani mint Roland Barthes esszéjének alapját és hátterét.

ROLAND BARTHES

A SZÍNHÁZI JELMEZ BETEGSÉGEI

Az alábbiakban nem a színházi jelmez történetét vagy esztétikáját szeretném felvázolni, inkább, ha úgy tetszik, a patológiáját vagy az erkölcsstanát. Megfogalmazok néhány igen egyszerű szabályt, amelyek segítségével talán megítható lesz, hogy valamely jelmez jó-e vagy rossz, egészséges vagy beteg. Mindenekelőtt meg kell határoznom az alapot, amelyen a fent említett erkölcsiség vagy egészség

nyugszik. Milyen jogcímen minősítsük egy adott előadás jelmezeit? Felelhetnénk erre ugyanúgy, ahogy számos korszakban tették: a történeti igazság vagy a jó ízlés, a részletekbe menő pontosság vagy a vizuális gyönyör jogán. Én azonban ami erkölcsünket más szellem hatókörébe helyezném: magában a drámában keresem ajogcímet. Minden drámai alkotás redukálható és redukálendő is arra, amit Brecht a mű társadalmi *gesztusának* nevezett: az ábrázolt társadalmi konfliktusok külső, anyagi kifejezésére. Ezt a gesztust, ezt a minden színjáték alapjául szolgáló történeti sémát természetesen a rendezőnek kell felfedeznie és érvényre juttatnia; e

célra rendelkezésére áll a színházi technikák összessége: a színészi játék, a beállítás, a mozgás, a díszlet, a világítás - és nyilvánvalóan a jelmez is.

Jelmezerkölcsstanunkat tehát arra a követelményre építjük, hogy mindenkor a színmű társadalmi gesztusát kell érvényre juttatnia, azaz a jelmezeknek merőben funkcionális szerepet tulajdonítunk. ez a funkció pedig elsősorban nem plasztikai vagy emocionális, hanem intellektuális jellegű. A jelmez mindenkor csupán másodlagos kifejezése annak a kapcsolatnak, amely a mű ér-elve és külső formája között az előadás minden oillanatában létrejön. Tehát rosszá teszi a jelmezt minden olyan elem, amely e kapcsolat tisztaságát megzavarja s az előadás társadalmi gesztusát megcáfolja, elhomályosítja vagy meg-hamisítja - míg ugyanilyen értelemben jónak minősíthetjük mindazt, ami a formák, a színek, az anyagok és ezek összehangolása tekintetében elősegíti a szóban forgó gesztus érvényesülését.

Kezdjük hát, ahogy minden erkölcsstanban szokás, mi is a negatív szabályokkal; vizsgáljuk