

ROLAND BARTHES

Brecht-esszék

Vak Kurázi mama

A *Mutter Courage* nem azokhoz szól, akik közvetve-közvetlenül, meggazdagodnak a háborúkban; előttük felfedni a háború üzleti jellegét egyenesen a tévedések vígjátéka lenne! Nem, a *Mutter Courage* azokhoz szól, akiknek a háborúból szenvedés, s nem haszon jut, s elsőként ezért tartjuk nagy műnek: *Mutter Courage* teljességgel népi mű, azért mert olyan mű, melynek mélyben húzódozó célját csakis a nép értheti meg.

Ennek a színháznak kettős vízió a kiindulópontja: a társadalmi bajok és az azokat enyhítő gyógyír. A *Mutter courage* például arról szól, hogy segíteni kell azokon, akik Kurázi mamához hasonlóan elhiszik a háború végzetszerűségét, meg kell mutatni nekik, hogy a háború emberi, s nem végzetszerű dolog, hogy az üzleti érdekeket ostromozva megszüntethetők a katonai következmények. Ez lenne a tézis, és most lássuk hogyan teszi ezt a fő célkitűzést Brecht valódi színházzá, oly módon, hogy az állítás bizonyossága nem holmi prédikációból vagy bizonyításból, hanem magából a színpadi cselekvésből származik: Brecht a harmincéves háborút kiterjedésében helyezi elénk; ennek az időtartamnak a könyörtelensége mindent leront (tárgyakat, arcokat, érzelmeket), mindent elpusztít (Kurázi mama egymás után megölt gyermekei); Kurázi mama, a markotányosnő, akinek élete és munkája a háború soványka gyümölcse, annyira a háborúban él, hogy úgyszólván nem is látja azt (csak az első felvonás végén dereng valami): Kurázi mama vak, elszenvedi a helyzetét, anélkül, hogy bármit is értene belőle, a háború végzetszerűsége számára megkérdőjelezhetetlen.

Számára, de nem számunkra, mivel mi látjuk a vak Kurázi mamát, mi látjuk, hogy ő nem lát. Kurázi mama számunkra valamiféle nyúlékony anyagból van: ő maga semmit se lát, de mi rajta keresztül látunk, és megértjük – a drámai bizonyosság legközvetlenebb meggyőző erejétől vezetve –, hogy a vak Kurázi mama annak áldozata, hogy nem lát,

s hogy ez a baj gyógyítható. És ezzel a színház benűnk, nézőkben döntő jelentőségű megkettőződést hajt végre: egyszerre vagyunk Kurázi mama és azok, akik értelmezik Kurázi mamát; részesei vagyunk Kurázi mama vakságának és látjuk ugyanezt a vakságot, a háború végzetszerűségébe süppedt tehetetlen szereplők illetve ennek a végzetszerűségnek a demisztifikálására hivatott szabad nézők vagyunk.

Brechtnél a színpad elmesél, a nézőtér ítél, a színpad epikus, a nézőtér tragikus. Márpedig ez pontosan a népszínház definíciója. Vegyék például Guignol-t vagy Mr. Punch-ot, ezt az ősi mitológiából származó színházat: a néző itt is tudja, amit a szereplő nem tud; s mivel látja, hogy milyen önsorsrontóan és ostobán cselekszik, megdöbben, zaklatott lesz, felháborodik, igazságért kiált, kimondja a megoldást: még egy lépés és a közönség meglátja, hogy a tudatlan, szenvedő szereplő ő maga, rájön, hogy amikor kora különféle alakban rázúdítja a számtalan harmincéves háború egyikét, akkor pontosan olyan ő is, mint Kurázi mama, aki szenved, és ostoba módon nem tud saját erejéről, amivel megszüntethetné szerencsétlenségét.

Döntő fontosságú tehát, hogy ez a fajta színház soha ne keverje bele a nézőt teljesen az előadásba: ha a néző nem tartja meg a szükséges távolságot önmaga szenvedésének és misztifikálásának látványától, akkor minden elveszett: a nézőnek csak részben szabad Kurázi mamával azonosulnia, csak azért szabad elfogadnia vakságát, hogy a megfelelő időpontban odahagyja és ítéletet alkosson róla. Brecht egész dramaturgiája a távolságtartás, az *elidegenítés* szükségességének van alárendelve, s ennek a távolságtartásnak a beteljesítésével a színház lényege forog kockán: nem a drámai stílus sikere, hanem a néző tudatossága, s következőképpen történetalkotó képessége a tét. Brecht árulónak tartja és könyörtelenül elutasítja azokat a drámai megoldásokat, melyek a nézőt parttalan szánalom kivál-

tásával és joviális összekacsintással az előadásba betonozzák, s melyek a történet áldozata és e történet újabb és újabb tanúi közötti tartózkodást nélkülöző cinkosságnak kedveznek. Következésképpen Brecht visszautasítja a romantizmust, a fellengzős pátoszt, a verizmust, a trágárságot, a ripackodást, az esztétizálást, az operát és a részvét valamint a *beletörődés* minden olyan stílusmegoldását, amely a nézőt a Kurázi mamával való teljes azonosulásra át odáig viszi, hogy feloldódjon benne, hogy hagyja magát elragadtatni Kurázi mama vak-sága és sekélyessége által.

A részvét kérdésének – amely a hab színház-esztétikánk tortáján, és mindig üdvös, ha egy előadás homályos vallásosságáról beszélnek – teljes újragondolásáról van itt szó, és nem győzzük felfedezni ennek az új elvnek a jótékony hatásait, amely, talán egy nagyon is régi elv, mivel a közönségi színház ősi státuszán alapul. Ott a színpad mindig annak a Bíróság ítéletének tárgya, mely mindig a nézőtéren található (nézzék csak meg a görög tragédiákat). Most már megérthetjük, hogy voltaképp

miért hamisak hagyományos dramaturgiáink: beletörődésre készítetik a nézőt, tehát a lemondás dramaturgiái. Ezzel szemben Brecht dramaturgiája mai etikus hatalommal bír, ábrázol és megítéltet, egyszerre ráz meg és szigetel el: minden azért van, hogy hatással legyen, mégse fojtsa meg; vagyis a szolidaritás, nem pedig a fertőzés színháza.

Mások ennek a dramaturgiának a forradalmi gondolkodás beteljesítése felé tett kézzelfogható – és diadalmas – erőfeszítéseiről beszélnek, ami ma egyedül igazolhatja a színházat. Befejezésképpen újra hangsúlyoznunk kell a Berliner Ensemble *Mutter Courage* előadásán érzett megindultságunk egyedülállóságát. Mint minden nagy mű, Brechté is az őt megelőző bajok radikális bírálata: innen hát a *Mutter Courage* mélyértelmű *tanítása*: az előadás alatt talán évek reflexiójával gazdagodtunk. Ezt a tanítást megkettőzi az öröm is: tanúi voltunk, amint a mélyreható kritika egyúttal felépíti az általunk eszményinek tétélezett nem-elidegenedett színházat, amely rögtön felnőtt és máris tökéletes alakjában termett előttünk.

A brechti forradalom

Európában a színház huszonnégy század óta arisztotelészi: ma is, 1955-ben, ahányszor csak színházba megyünk, hogy Shakespeare-t vagy Montherlant-t, Racine-t vagy Roussint nézzünk, hogy lássuk Maria Casarès-t vagy Pierre Fresnay-t, bármilyen párthoz tartozunk és bármilyen legyen is ízlésünk, tetszésünket és unottságunkat, a jót és a rosszat egy évszázados morál nevében nyilatkoztatjuk ki, melynek krédója a következő: minél meghatottabb a közönség, minél inkább azonosul a hőssel, minél jobban imitálja a színpad a cselekményt, minél inkább megtestesíti a színész szerepét, minél mágikusabb a színház, annál jobb az előadás.¹

Márpedig itt van egy ember, akinek munkássága és gondolkodása radikálisan vitatja ezt az ősidőkre visszanyúló művészetet, melyet teljes joggal gondolhatunk „természetesnek”; itt van egy ember, aki – az egész hagyománnyal szemben – azt mondja nekünk, hogy a közönségnek csak félig szabad belefolynia az előadásba, úgy, hogy „tudja” mi az, amit

ott megmutatnak, ahelyett, hogy alávetné annak magát; aki azt mondja, hogy ezt a tudatot a színésznek kell megteremtenie azáltal, hogy leleplezi, nem pedig megtestesíti szerepét; aki azt mondja, hogy a nézőnek sohasem szabad teljesen azonosulnia a hőssel, hogy mindig szabadon ítélhesse meg az okokat, hogy megtalálja szenvedésére a gyógyírt; aki azt mondja, hogy a cselekményt nem utánozni kell, hanem elmesélni; hogy a színháznak nem mágiusnak kell lennie, hanem kritikainak, és hogy ez számára még így is a legjobb mód a bensőségesség megteremtésére.

Igen, épp annyira kell lemondanunk a hallgatásról és az iróniáról, és szembenéznünk Brechttel, mint amennyire az ő színházi forradalma megkérdőjelezi szokásainkat, ízlésünket, beidegződéseinket, annak a színháznak a „törvényeit”, melyben élünk. Lapunk épp elégszer háborodott már fel a kortárs színház sekélyességén és középszerűségén, ritka forradalmain, benuult technikáin, hogy

¹ Vezércikk a *Théâtre populaire* 11. Brechtnek szentelt számában (1955. jan.-febr.).

vége behatóbban foglalkozzon korunk egyik nagy dramaturgjával, akinek nemcsak művészléte, hanem gondolati rendszere is erőteljes, koherens, szilárd, talán nehezen alkalmazható, de legalább rendelkezik a „botrány” és a megdőbbentés üdvös és vitathatatlan erényével.

Végső soron bármit is gondoljunk Brechtről, mindenképpen ki kell emelnünk gondolkodásának egyezését korunk nagy, haladó témáival: annak tudásával, hogy az emberek bajai maguknak az embereknek a kezében vannak, vagyis, hogy a világ kezelhető, hogy a művészet beavatkozhat és be is kell, hogy avatkozzon a történelembe, hogy a művészetnek ma ugyanazokat a feladatokat kell maga elé tűznie, mint a vele szolidáris tudományoknak, hogy ezentúl már nemcsak a kifejezés, hanem az értelmezés művészetére is szükségünk van, hogy a színháznak elkötelezetten segítenie kell a történelmet a benne lezajló folyamatok leleplezésében, hogy a színpadon megjelenő technikák maguk is elkötelezettek, és végül, hogy a művészet időtlen

„lényege” nem létezik, hogy minden társadalomnak magának kell megteremtenie művészetét, jobb híján saját felszabadulásából.

Természetes, hogy Brecht gondolatai nehézségeket támasztanak illetve ellenállásba ütköznek, különösen egy olyan, mint Franciaország, amely ma Kelet-Németországtól (NDK) meglehetősen eltérő történelmi komplexumot alkot. A *Théâtre populaire* Brechtnek szentelt száma nem tesz úgy, mintha megoldaná ezeket a problémákat, és legyőzné az ellenállást. Pillanatnyilag az egyedüli célunk Brecht megismerésének elősegítése.

Megnyitunk egy dossziét, amelyet távolról sem tekintünk lezártnak. Sőt boldogan fogadnánk, ha a *Théâtre populaire* olvasói maguk is hozzájárulnának tanúságtételükkel. Ezzel kárpótolnának bennünket azért a mellőzésért és közömbösségért, amivel az értelmiség valamint a színházi szakemberek túlnyomó része viseltetik az iránt az ember iránt, akit mi mindenképp az egyik „legjelentősebb kortársunknak” tartunk.

Brecht Az anya című darabjáról

A párizsi elitnek jó nagy adag vakságra volt szüksége, hogy *Az anyát* propaganda darabnak lássa: Brecht művei nem merülnek ki marxista elkötelezettségükben, mint ahogy Claudeléi sem a katolikus elkötelezettségben. *Az anyától* természetesen nem lehet elválasztani a marxizmust; de a marxizmus *Az anya* tárgya, nem pedig alanya; *Az anya* alanya, ahogy azt a cím is jelzi, egész egyszerűen az anyaság².

Brecht ereje épp abban áll, hogy sohasem közöl olyan gondolati tételeket, amelyek nélkülözik a valódi emberi kapcsolatok megéltését, és (ami ennél eredetibb), hogy sohasem hoz létre szereplőket az őket éltető „gondolati tételek” nélkül (senki sem mentes az ideológiától: az ideológia hiánya maga is ideológia: ez a *Kurázi mama* témája). E két követelmény összekötése elég volt Brecht számára ahhoz, hogy megalkossa az egyszerre két képzetet is megingató meghökkentő színházat: az egyik a marxizmusról, a másik pedig az Anyáról kialakult

képzet. Pélagie Vlasszovát az az egy tulajdonsága, hogy forradalmár anya, alkalmatlanná teszi mindenfajta sztereotípiára: nem prédikál a marxizmusról, nem ejt ki a száján az ember ember általi kiszákmányolásáról szóló elrugaszkodott tirádákat, másrészt pedig nem az Anyai Ősztön megszokott figurája, nem jellegzetes Anya, a lényét meghatározó középpont nem Anyai öle.

A marxizmus szemszögéből nézve *Az anya* által feltett kérdés valós. Azt mondhatnánk, hogy a darabban az egyén szintjén jelentkező probléma általános (és döntő fontosságú) probléma, amely a legszélesebb történelmi horizonton a társadalom egészére nézve is érvényes: ez pedig a politikai öntudat kérdése. Ha a marxizmus azt tanítja, hogy a kapitalizmus rothadása annak természetében gyökeredzik, akkor a kommunizmus hatalomra jutása nagyban múlik az emberek történelmi öntudatán: ez az öntudat hordozza a történelem szabadságát, ez az elhíresült alternatíva, amely a

² A Berliner Ensemble Gorkij-Brecht – *Az anya* című darabjának a Théâtre des Nations-ban megtartott előadásai kapcsán.

szocializmust vagy a barbárságot ígéri a világnak. Tehát a politikai cselekvés első tárgya a politikai tudás.

Ez az elv alapozza meg a brechti színház célját: nem kritikái és nem is hősi színház ez, hanem az öntudat, vagy még inkább, a születő öntudat színháza. Ebből származik hatalmas „esztétikai” gazdagsága, amely, úgy gondolom, a közönség igen széles körét érinti meg (ezt Brecht növekvő nyugati népszerűsége is megerősíti). Először is azért, mert az öntudat kétértelmű valóság, egyszerre társadalmi és egyéni; és mivel csak az egyéneknek van színházuk, ezért az öntudat éppen az lesz, amit az egyes ember fel tud fogni a történelemből. Aztán pedig azért, mert az öntudatlanság hálás előadástéma (például a komikum); pontosabban az öntudatlanság előadása az öntudat kezdete. Továbbá azért, mert a tudás felébredése, a kifejezésből következően mozgás, így a tett ideje megegyezik az előadás idejével. És végül azért, mert az öntudat megszületése felnőtt, tehát igazi emberi téma; az öntudat világra jövetelének megmutatása összetettségű, a nagy filozófusok erőfeszítésével, s ezáltal magával a szellem történetével.

Az *anya* tulajdonképpen ebben a funkcióban, vagyis az eszmélés előadásában mutatja meg valódi témáját, és itt a szerkezetre, nem a kifejtett nézetre gondolok, ami az anyaság.

Miféle anyaságra gondolunk? Általában csak egyféle anyaságot ismerünk, a biológiai [Genitrix]. Nem csupán arról van szó, hogy az Anya kultúránkban tiszta ösztönlény, hanem arról is, hogy szerepe mindig egyoldalúan társadalmiasul: ő az, aki megalkotja a gyermeket; miután világra hozta fiát, szellemi értelemben is megszüli gyermekét: nevelő, tanító, megnyitja a gyermekben az erkölcsi világ tudatát. A család keresztény felfogása teljes egészében az Anyától a gyermekig ívelő egyoldalú kapcsolaton alapul: még ha az Anya nem is képes irányítani gyermekét, mindig ő az, aki rímáncodik neki, aki sír érte, valahogy úgy, ahogy azt Mónika tette fiáért, Augustinuszért.

Az *anyában* ez a kapcsolat megfordul: a fiú az, aki szellemi értelemben megszüli Anyját. A természet rendjének megfordítása Brecht egyik fontos témája: megfordításról van szó és nem rombolásról: Brecht művészete nem a *relativitás* leckéje Voltaire stílusában: Pavel ébreszti fel Pélagie Vlaszovában a társadalmi öntudatot (egyébként a cselekvés és nem pedig a beszéd segítségével: Pavel *hallgatagsága*

lényegi), de ez a szülés csak annyiban feleltethető meg az elsőnek, amennyiben kiszélesíti azt. Az ősi pogány elképzelés (már Homérosznál is megvan), miszerint az utódok úgy váltják fel a szülőket, mint a levelek váltják egymást a fán – az új hajtás ledobja a régit. Ez a majdnem mozdulatlan, de legalábbis mechanikus elképzelés átadja a helyét egy másiknak, miszerint az ismétlődés során megváltoznak a körülmények is, átalakulnak a tárgyak, a világ minőségében fejlődik: nemcsak arról van szó, hogy a nemzedékek végzetes egymásra következőségében a brechti anya nem marad magára, és miután adott, maga is kapni fog, hanem arról, hogy amit az anya kap, az valami más, mint amit adott: aki az életet létrehozta, megkapja az öntudatot.

A polgári rendben az átadás iránya mindig a felmenőtől vezet a leszármazottig: ez magának az örökségnek a meghatározása, és a szó hatóköre jócskán meghaladja a polgári törvénykönyvben foglaltakat (gondolatokat, értékeket, stb. is öröklünk). A brechti rendben viszont nincs örökség, hacsak nem fordított értelemben. Az anya viszi tovább a halott fiút, ő a folytatója, mintha csak az anya lenne a fiatal hajtás, a kinyílásra hívott új levél. Ezért a régi és oly sok polgári-hősi darabot ihlető felváltás-témának semmi antropológiai vonatkozása sem marad, nem lesz többé a természet egyik végzetes törvényének példázata: Az *anyában* a szabadság épp a „legtermészetesebb” emberi kapcsolat, anya és fia közötti kapcsolat középpontjában áll.

És mégis megtalálhatók itt az „érzelmek”, melyek nélkül nem lenne brechti színház. Ilyen például Helen Weigel játéka, melyet egyeseknek volt merszük túlságosan visszafogottnak tartani, mintha az anyaság csakis kifejezés dolga lenne. Azért, hogy Pavel révén egyáltalán öntudatra ébredjen benne a világ, először „mássá” válik, az elején a megszokott anya, aki nem ért semmit, néha korholja gyermekét, és csökönnyösen meri a levest, foltozza a ruhákat. Gyermek-anya ekkor, vagyis kapcsolatuk érzelmi teljessége a háttérben marad. Öntudata csak fia halálával bontakozik ki igazán: már soha nem érheti el fiát. Így hát az érlelődés teljes ideje alatt bizonyos távolság választja el az anyát fiától, ami arra figyelmeztet, hogy az igaz út egyben kegyetlen is: a szeretet nem kiadás, hanem olyan erő, amely előbb öntudattá majd cselekvéssé változtatja a tényeket. Az a szeretet, amely felnyitja a szemet. Brecht „megszállottjának” kell-e hát lenni ahhoz, hogy elismerjük ennek a színháznak az átütő erejét?

A színházi jelmez betegségei

Nem a színházi jelmez történetét vagy esztétikáját, hanem sokkal inkább annak patológiáját, vagy, ha úgy tetszik, morálját szeretném itt felvázolni. Néhány igen egyszerű szabályt fogok javasolni, melyek segítségével talán eldönthető, hogy egy jelmez vajon jó-e vagy rossz, egészséges-e vagy beteg.

Előbb azonban meg kell határoznom, hogy mire alapozom ezt a morált vagy egészséget. Minek a nevében döntünk úgy, hogy ítéletet mondjunk egy darab jelmezeiről? Azt válaszolhatnánk (ahogy egyes korokban meg is tették), hogy a történeti igazság vagy a jó ízlés, a részletek pontossága vagy a szem gyönyörködésének nevében. A magam részéről valami egészen más hátteret javasolnék morálunknak: magát a darabot. Minden drámai művet vissza lehet és vissza is kell vezetnünk arra, amit Brecht a darab társadalmi *Gestus*ának nevezett, vagyis a darab által megmutatott társadalmi konfliktusok materiális, külső kifejezésére. Ennek a *Gestus*nak, ennek a minden előadás mélyén megtalálható egyedi történelmi sémának a felfedése, manifestálása magától értetődően a rendező dolga: ehhez pedig rendelkezésére áll a színházi technikák egész sora: a színész játéka, a beállítások, a mozgások, a díszletezés, a világítás és természetesen a jelmez is.

A jelmez morálját tehát arra alapozzuk, hogy minden alkalommal nyilvánvalóvá kell tennie a darab társadalmi *Gestus*át. Ez azt jelenti, hogy a jelmeznek csupán funkcionális szerepet tulajdonítunk, és hogy ez a funkció értelmi, nem pedig plasztikus vagy érzelmi rendbe tartozik. A jelmez nem több annak a viszonyoknak a második pólusánál, aminek a mű értelmét minden egyes pillanatban hozzá kell kapcsolnia külső megjelenéséhez. Így hát a jelmezben rossz mindaz, ami összezavarja e viszony tisztaságát, ami elhomályosítja és meghamisítja az előadás társadalmi *Gestus*át; ellenben jó mindaz, ami a formák, a színek, az anyagok és elrendezésük révén segíti kiolvasni ezt a *Gestust*.

Más erkölcszabályokhoz hasonlóan kezdjük a negatív szabályokkal, nézzük meg, hogy milyenek nem szabad lennie egy jelmeznek (feltéve természetesen, hogy elfogadtuk morálunk premisszáit).

Általában véve a színházi jelmeznek semmilyen körülmények közt sem szabad *alibiként* szolgálnia,

vagyis nem szabad *másholnak* vagy igazolásnak lennie: a jelmeznek nem szabad olyan sűrű és csillogó vizuális helyet alkotnia, ahová a tekintet elmenekülhetne, megszökve az előadás lényegi valóságától, attól, amit felelősségnek hívunk; továbbá nem szabad valamiféle mentséggel vagy kárpozlással szolgálnia, vagyis sikerültsége nem válhatja meg a mű csendjét és felháborító erejét. A jelmeznek mindig meg kell őriznie pusztán funkcionális értékét, s nem szabad, hogy megfojtsa illetve felfújja a darabot, tartózkodnia kell attól, hogy magukban való értékekkel helyettesítse a színházi cselekvés jelentését. Tehát egy jelmez akkor elítélendő, ha öncélúvá kezd válni. A jelmeznek a darabban bizonyos számú szolgálatot kell lerónia: ha ezek közül az egyik túlságosan nagy teret kap, ha a szolgáló fontosabbá válik mint a gazda, akkor a jelmez beteg, mégpedig valamiféle túltengésben szenved.

A színházi jelmez betegségei, hibái vagy alibijeik közül jómagam hármát emelek ki, melyek igen elterjedtek művészetünkben.

Az alapbetegség a történelmi funkció túltengése, ezt archeológiai verizmusnak fogjuk hívni. Fel kell hívni a figyelmet arra, hogy kétféle történelem létezik: az egyik okos és megtalálja a múlt mélyben húzódó feszültségeit illetve sajátos konfliktusait; a másik felületesebb és gépiesen állít vissza néhány anekdotikus részletet. A színházi jelmez hosszú időn keresztül ennek a második történelem-felfogásnak a kedvenc kísérleti terepe volt. Ismerjük a verizmus betegségének járványszerű pusztítását a polgári művészetben: a jelmez, mint a valódi részletek adaléka, előbb magába szívja, majd részeire bontja a néző minden figyelmét, amely az előadástól eltávolodván szétszóródik a végtelenül kis dolgok terepén. Ezzel szemben a jó jelmez, még ha történelmi is, átfogó vizuális tény; van az igazságnak egy bizonyos szintje, melynek nem szabad alámenni, mert különben megsemmisül. A verista jelmez, ahogy azt bizonyos operákban vagy vígoperákban látni, az abszurd csúcsára ér: az egész igazságát eltörli a rész pontossága, a színész eltűnik a gombok, a redők és a parókák szorításában. A verista jelmez által elmaradhatatlanul kiváltott hatás abban áll, hogy bár igaznak látjuk, mégsem hiszünk benne.

A közelmúlt előadásai közül Gischia *Homburg hercege*nek jelmezeire hivatkozom, amely szép péld

dája a verizmus fölötti győzelemnek. A darab társadalmi *Gestusa* a *militarizmus* bizonyos felfogásán alapszik, és Gischia ennek az argumentatív bázisnak rendeli alá a jelmezeket: a jelmezek összes tulajdonsága sokkal inkább a katonáé, mint a 18. század szemantikájának alátámasztására rendeltetett: a tiszta formák, az egyszerre szigorú és őszinte színek, és főként az anyagok, s ez utóbbi az összes többinél sokkalta fontosabb tényező (a bőr és a vászon érintése), vagyis az előadás teljes optikai felszíne segítette a mű érvelését. Ugyanez a helyzet a Berliner Ensemble *Kurázi mamájával*, ahol semmi esetre sem a dátumszerű történelem irányította a jelmezek igazságát. Nem bizonyos tárgyak és formák archeológiai valószerűsége [véraicité] erősíti s magyarázza szüntelenül a háború, helyesebben a vándorló, végeérhetetlen háború fogalmát, hanem a gipsszerű szürkesség, az elnyútt szövetek, a kenderből, vesszőből és fából készült dolgok sűrű, megátalkodott szegénysége.

Egyébként is az anyagok (nem pedig a színek és a formák) teszik lehetővé, hogy visszatérjünk a legmélyebb történelemhez. A jó jelmeztervezőnek tudnia kell, hogy miként tegye tapinthatóvá a közönség számára csak távolból szemlélhető ruhákat. A magam részéről semmi jót nem várok, ha egy művész túlságosan kifinomultan bánik a színekkel és formákkal, de nem sokat foglalkozik a felhasznált anyagokkal: az emberek igazi története a tárgyak húsában (nem pedig síkbeli ábrázolásukban) van.

A második betegség, mely szintén gyakori, az esztétizálás betegsége, a darabtól független, formális szépség túltengése. Természetesen érzéketlenség volna elfeledkezni a jelmez tisztán plasztikus értékeiről: az ízlésről, a gyönyörűségről, az egyensúlyról, a közönségesség mellőzéséről, magának az eredetiségnek a kutatásáról. Ezek a nélkülözhetetlen értékek azonban túl gyakran válnak öncélúvá, a néző figyelmé szórakozottan elkalandozik a színházról és mesterséges módon egy élősködő funkcióra irányul: lesz tehát egy csodálatra méltó esztétizáló színházunk, amely azonban többé már nem teljesen emberi. Egy kissé túlzott puritanizmussal a mondhatnám, hogy aggasztónak találom, ha egy jelmezt megtapsolnak (ami Párizsban elég gyakori). A függöny felgördül, a szem meg van hódítva, tapsolunk; valójában azonban tudunk-e egyebet annál, hogy milyen szép ez a piros vagy hogy milyen merész ez az anyag? Tudjuk-e vajon, hogy a nagyszerűség, a kifinomultság, az eredeti ötletek mennek-e majd a darabhoz, ösztönzik-e, elősegítik-e jelentésének kifejtését?

Az elhajlásnak ezt a típusát, a bérard-i esztétizálást manapság mindenféle aggály nélkül alkalmazzák. A jelmez sznobizmussal és nagyvilági-sággal megtámogatott esztétizáló ízlése feltételezi az előadás egyes elemeinek elítélendő önállóságát: ha egy előadáson belül külön megtapsoljuk a jelmezeket, akkor hangsúlyozzuk a jelmeztervezők különállását, s a művet vak fellépések összetételévé fokozzuk le. A jelmeznek nem az a feladata, hogy meghódítsa a szemet, hanem, hogy meggyőzze azt.

A jelmeztervezőnek tehát egyszerre két dolgot kell elkerülnie: az egyik, hogy festőművész, a másik hogy divattervező legyen; óvakodnia kell a festészet síkbeliségének értékeitől, el kell kerülnie az erre a művészetre jellemző térbeli kapcsolatokat, mivel a festészet definíciója éppen e kapcsolatok szükségzerűségét illetve elégségességét állítja. Gazdagságuk, sűrűségük, a létezésükből fakadó feszültség jócskán túllépi a jelmezek argumentatív funkcióját, s ha a jelmeztervező történetesen festő, akkor jelmezeket készítve el kell felejtene saját hivatását. Egy kicsit mintha azt állítanánk, hogy alá kell rendelnie a darabnak művészetét: le kell rombolnia, el kell felejtene a képi teret, és újonnan kell megalkotnia az emberi testek gyapjából és selyemből álló terét. Úgyszintén tartózkodnia kell a „nagy divattervezők” közönséges színházakban manapság divó stílusától. A jelmez *síkkessége*, egy antik anyag kimódolt keresetlensége, amely mintha egyenesen Diortól érkezett volna, az abroncsos szoknyák zsánerdivatja mind szármalmas alibi csupán, mely összezavarja az argumentum tisztaságát és a jelmezt időtlen, „örökké fiatal”, a történelem durva esetlegességeitől megszabadított formává alakítja; s ez, úgy sejtjük, ellentétes a munkánk elején felállított szabályokkal.

Egyébként a jelmezterv fétiszmusának modern sajátossága (kiállítások, reprodukciók) jól összefoglalja az esztétizálás túltengését. Az átlagos jelmezterv semmit sem árul el a jelmezzel, mert hiányzik belőle az anyag lényegi tapasztalata. Ha jelmezterv-jelmezeket látunk a színpadon, az nem lehet jó jel. Nem állítom, hogy a jelmezterv szükségtelen volna; azt azonban igen, hogy ez csupán egy előkészítő művelet, mely kizárólag a jelmeztervezőre és a szabásra tartozik; a jelmeztervnek teljesen el kell tűnnie a színpadon, kivéve néhány igen ritka előadást, ahol szándékosan a freskó művészetét vették célba. A jelmeztervnek meg kell maradnia eszköznek, és nem szabad stílussá előlépnie.

Végül a színházi jelmez harmadik betegsége a pénz, a fényűzés túltengése vagy legalábbis ennek látszata. Szerfölött gyakori betegsége ez társadalmunknak, melyben a színház mindig egyfajta szerződés tárgyát képezi a pénzt adó néző, illetve a pénzt a lehető legláthatóbb formában visszafizető igazgató között. Teljesen nyilvánvaló tehát, hogy a jelmezek illuzórikus fényűzése a visszaszolgáltatás egyik látványos és megnyugtató módját alkotja; a jelmez jobban *fizet*, mint az örökké bizonytalan, saját árú voltukat nyíltan nem viselő érzelmek vagy gondolatok. Amikor egy színház vulgárrissá válik, akkor azt látjuk, hogy egyre többet költenek fényűző jelmezekre, melyeket a nézők önmagukért akarnak látni, s így hamarosan az előadás legnagyobb vonzerejévé lesznek (az Opera *A gálans Indiája*, a Comédie Française *Csodálatos szeretői*). De hol van itt a színház? Természetesen sehol: a gazdagság rákfenéje teljesen elhatalmasodott rajta.

A fényűző jelmez, meglehetősen őrdögi eljárással, hazugsággal tetézi meg a sekélyességet: ez már nem az a kor (mint például Shakespeare-nél), amikor a színészek drága, ám valódi, úri ruhásszekrényekből származó jelmezeket hordtak; a gazdagság ma túl sokba kerül, ezért megelégszenek a hasonmásokkal is, vagyis a hazugsággal. Tehát még csak nem is a fényűzés, hanem az utánzat túltengéséről van szó. Sombart megmutatta az utánzat polgári eredetét; bizonyos, hogy nálunk főleg a kispolgári színházak (Folies Bergère, Comédie Française, Théâtre Lyrique) élnek a legjobban vissza vele. Mindez feltételezi a néző gyermeketegségét, akitől egyszerre vonják meg a kritikai szellemet és a teremítő képzeletet. Természetesen nem lehet teljesen megtítani színházi jelmezeink utánzat voltát, de ha alkalmazzuk őket, akkor legalább *jelezni* kellene azt, visszautasítani a hazugság hitelesítését: a színházban semmi nem maradhat rejtve. Ez nagyon egyszerű erkölcsi szabályból származik, mely, azt hiszem, mindig is nagy színházat eredményezett: bízni kell a nézőben, eltökélten vissza kell számára adni a gazdagság megteremtésének lehetőségét, hogy a műszálat selyemmé, a hazugságot illúzióvá változtassa.

Most pedig tegyük fel a kérdést, hogy vajon milyennek kell lennie a jó színházi jelmezeknek; mivel már felismertük, hogy természete funkcionális, ezért próbáljuk meghatározni, hogy miféle szolgáltatásokat kell ellátnia. Jómagam legalább két, elengedhetetlen feladatot látok.

Először is, a *jelmezek argumentumnak kell lennie*. A jelmez eme intellektuális funkcióját, ahogy

azt imént már áttekintettük, ma többnyire ellepik az élőködő funkciók (verzizmus, esztétizálás, pénz). Pedig a jelmezek a színház történetének minden jelentős korszakában fontos szemantikai értéke volt; nemcsak a látásnak, hanem az olvasásnak is felkínálkozott, gondolatokat, ismereteket és érzéseket közölt.

A jelmez értelmi vagy kognitív sejtje, alapeleme a *jel*. Az *Ezeregyéjszaka* egyik története kitűnő példával szolgál a öltözködés jel voltáról: a történetben elmesélik, hogy Harum al Rachid kalifa valahányszor dühös volt, vörösbe öltözött. Nos, a kalifa vörös ruhája jel, dühének látványos jele, melynek az a feladata, hogy közöljön a kalifa alattvalóival egy kognitív rendbe tartozó tény: az uralkodó lelkiállapotát annak minden következményével együtt.

A népi, közösségi színházak mindig is pontos öltözködési kódot alkalmaztak, és bőven használták azt, amit mi a jel politikájának nevezünk. Csupán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a görögök-nél a hajtókák színe és a maszk előre hirdette a szereplő társadalmi és érzelmi helyzetét; a középkori templom előtti színtereken vagy a Erzsébet kori színpadon megjelenő jelmezek szimbolikusan értelmezhető színei bizonyos esetekben megengedték a szereplők helyzetének egyfajta diakritikus olvasatát; és végül a commedia dell'arte-ban az összes lélektani típusnak megvolt a maga tradicionális öltözete. A polgári romantika volt az, amely a közönség értelmi képességeibe vetett hitének gyengülésével a jelmez egyfajta archeologikus igazságáért cserébe megszüntette a jelet. A jel a részletekre korlátozódik, s ettől kezdve már nem jelentő, hanem igazinak ható jelmezeket kezdenek hordani: az utánzás túlkapásai az 1900-as évek barokkjában, a színházi jelmez valódi vészszakarában érik el csúcspontjukat.

Minthogy az imént felvázoltuk a jelmezek patológiáját, ezért jelezni kell azokat a betegségeket is, amelyek megtámadhatják az öltözködést mint *jelet*. Bizonyos tekintetben ezek a táplálkozáshoz köthető betegségek: egy jel beteg, ha rosszul, túl-, vagy hiányosan táplálják jelentéssel. Néhány példa a leggyakrabban előfordulókból: a jel nyomora (wagneri hősnök hálóingben), a jel szó szerintisége (szőlőfürttökkel jelzett bacchánsnök), túlhangsúlyozása (Chantecler egymás után elhelyezett tollai: több száz kiló a teljes darab során); téves használat (különbségtétel nélkül szinte bármilyen korra alkalmazható „történelmi” jelmezek) és végül a jelek megsokszorozása illetve belső egyensúlyuk megbontása (például a Folies Bergère figyelemre

méltóan merész és tiszta történelmi stilizációjú jelmezei, amit azonban túlbonyolítanak és zavarossá tesznek az ugyanarra a szintre helyezett kiegészítő jelek, mint például a képzelet és a gazdagság jelei).

Meg lehet-e határozni, hogy miben áll a jel egészsége? Ó vatosan kell bánnunk a formalizmussal: a jel akkor sikerült, ha funkcionális, ezért nem adhatunk neki elvont meghatározást, minden az előadás valós tartalmán múlik. Az egészség itt is a betegség hiánya lesz; a jelmez akkor egészséges, ha hagyja, hogy a mű szabadon átadja mélyben húzódo jelentését, ha nem telepszik a darabra, ha hagyja, hogy a színész ne a ránehezedő súlyokkal, hanem valóban fontos feladataival törődjön. Azt tehát mindenképp le kell szögeznünk, hogy a jó, a darab *Gestusát* hatásosan kiszolgáló öltözködési kód nem fér össze a naturalizmussal. Brecht Az *anya* jelmezei kapcsán kitűnően elmagyarázta ezt:³ a színpadon nem az *jelenti* (jelenteni: jelezni és előírni) egy ruhadarab elnyűtségét, ha egy tényleg elhordott ruhadarabot állítunk színpadra. Ahhoz, hogy az elnyűtség nyilvánvaló legyen, ki kell azt *emelnünk* (a filmben pontosan ez a fotogenitás meghatározása), egyfajta epikus kiterjedéssel kell ellátnunk: a jó jel mindig választás és hangsúlyozás eredménye. Brecht részletesen ismertette, hogy milyen műveletek szükségesek az elnyűtség *jelének* megalkotásához: ezek közül kiemelkedik a gondolatiság, az alaposág és a türelem (a jelmezek fehéritése, a színezés megperzselése, az anyag pengével történő kaparása, foltok készítése viasszal, lakkal, zsírsavakkal, lyukak, javítások); az öltözék esztétikai funkciójától elbűvölt színházaink még igencsak messze vannak attól, hogy ilyen alapos és főként „átgondolt” kezelésben részesítsék az öltözködés *jeleit* (tudjuk, Franciaországban a gondolkodó művészet gyanús); ebben a színházban nem látjuk a párizsi elit szívét megdobogtató gyönyörű vörös ruhájában hegesztőlámpát vivő Léonor Finit.

Az öltözék másik pozitív feladata, hogy *emberi legyen*, ezért ki kell domborítania a színész természetét, érzékelhetővé, kivehetővé és, ha lehet, szívemarkolóvá kell tennie testiségét. A jelmezek az emberi arányokhoz igazodva szoborként kell formálnia a színészt, meg kell teremtenie természetes sziluettjét, lehetővé kell tennie, hogy azt képzeljük, hogy a számunkra bármennyire is külsődleges ruhája tökéletesen egylényegű a testével és min-

dennapi életével. Soha nem szabad úgy éreznünk, hogy az emberi testet megcsúfolja a jelmez.

A jelmez emberi volta főként a környezet, a milió a lényegiségének köszönhető, amelyben a színész mozog. A jelmez illetve a háttér megfontolt összeegyeztetése talán a színház elsőszámú szabálya: jól tudjuk, például néhány opera színpadra állítása kapcsán, hogy a festett díszletek összevisszasága, a megállás nélkül, főlöleslegesen mászkáló tarkabarka kóristák, a túlzásfolt felületek milyen groteszk, érzések és tisztaság nélkülív ényképpé teszik az embert. Márpedig ez a színház nyíltan példaszzerű testiséget követel színészeitől; bármilyen morált tulajdonítsunk is a színháznak, a színház bizonyos értelemben az emberi test ünnepe, ezért a jelmezek és a háttérnek, az emberi tulajdonságok egészének kifejezésével, tiszteletben kell tartania a testet. A jelmez annál indokoltabbá válik, minél szerveesebb kapcsolatban áll környezetével. A jelmez *természetes* dolgok, mint amilyen a kő, az éjszaka vagy a lombok, közé illesztése tévedhetetlen próbának bizonyul: ha a jelmez valamelyik korábban felsorolt hibával bír, akkor nyomban beszenyezi a tájat, azonnal jelentéktelenné, erőtlenné, nevetségesnek hat benne (pontosan ez történt a moziban a *Si Versailles m'était conté* című film jelmezeivel, melynek korlátolt mesterkéltisége ellentmondásban állt a kastély horizontjával illetve köveivel). Ennek megfordításaként az egészséges jelmezek be kell tudnia illeszkedni a szabad térbe, mi több, étellel kell telítődnie attól.

Van még egy nehezen elérhető, mégis nélkülözhetetlen összhang, ez pedig a jelmez és az arc összhangja. És mennyi alakítani anakronizmus bukkan fel itt! Hány naivan műeprek és műkelmék közé állított teljesen modern arc! Tudjuk, hogy ez a történelmi film egyik legsúlyosabb nehézsége (sheriff-fejű római szenátorok, akikkel azonban szembe kell állítani Dreyer *Jeanne d'Arcját*). A színházban is ugyanez a nehézség jelentkezik: a jelmezek *magába* kell tudnia *szívni* az arcot, éreznünk kell, hogy ugyanaz a láthatatlan, de nélkülözhetetlen történelmi hámszövet fedi mindkettőt.

Összegezve, a jó színházi jelmezek elég egyszerűnek kell lennie, hogy jelentsen és elég átetszőnek, hogy ne tapadjanak meg rajta élősködő jelek. A jelmez írás, és ezért annak kétértelműségével bír: az írás valamely rajta túl lévő mondani-

³ A *Theaterarbeit* című kötetben.

való eszköze; ha azonban az írás túl szegény vagy túl gazdag, ha túl szép vagy túlságosan csúf, akkor nem teszi lehetővé az olvasást és nem tölti be feladatát. A jelmeznek tehát meg kell találnia azt a kényes egyensúlyt, amely segíti a színpadi tett kiolvasásnak lehetőségét anélkül, hogy elősdi értékekkel terhelné meg azt. A jelmeznek le kell mondania mindenféle egoizmusról illetve túlzásba vitt jószándékról; önmagában észrevétlenné kell maradnia, de azért léteznie kell: a színészek mégsem lehetnek meztelenek! Egyszerre kell anyagszerű-

nek és áttetszőnek lennie: a jelmezt látnunk kell, nem pedig néznünk. És ez csak látszólag paradoxon: Brecht példája arra bír bennünket, hogy megértsük: a jelmeznek éppen saját anyagszerűségének hangsúlyozásával van a legtöbb esélye arra, hogy szükségszerűen betagozódjon az előadás kritikai célkitűzései közé.

(Roland Barthes: *Essais critiques*. Paris, 1965.)

Fordította: Z. Varga Zoltán