

PATRICE PAVIS

A Gestus körüljárása

Bizonyára nagy orcát- és óvatlanság abból a célból fordulni Brecht elméleti írásaihoz, hogy kiemeljünk belőlük valamely koncepciót, kommentáljuk, másokkal összefüggésbe hozzuk, vagy a szemiológia metanyelvén újabb definícióval lássuk el. Brecht igen világosan veti fel a problémákat, s gondja van rá, hogy példaként saját színházi gyakorlatára hivatkozzon. Ahhoz is van bátorsága, például a *Kis Organon*ban, hogy korrigálja saját magát, ha gondolati fejlődése, valamint esztétikai és politikai csatáinak újabb követelményei ezt szükségessé teszik.

Ráadásul igen veszélyes egy koncepciót kiragadni és kizárólag az elméleti írások kontextusában elemezni anélkül, hogy pontosítanánk, Brecht miként alkalmazta alkotásaiban és *mise en scène*-jeiben, s anélkül, hogy megvilágítanánk önnön ellentétével alkotott dialektikáját. Valószínűleg valami hasonló játszódott le az epikus játék fogalmával is: „A kevésbé iskolázott lelkek a játszás (megmutatás) és az átélés (valakivel való azonosulás) ellentmondását a következőképpen értelmezték: a színész munkája hol ilyen, hol olyan, mintha a *Kis Organon* csak a játszást, a régi játékmódok pedig kizárólag a szerep átélését javallanák”. Megkaptuk hát a figyelmeztetést, s ha még mindig ragaszkodunk ehhez a kiránduláshoz a Gestus bizonytalan területén, csakis saját kockázatunkra és szakállunkra tehetjük, s mentségünkre csak az szolgálhat, hogy bármennyire gyakori is e terminus az írásokban, meghatározása igen vázlatos és ellentmondásos marad. A színházi írások tömegében *A nemarisztotelészi dráma színpadépítkezésétől* (1932-1941) a *Sárgarézvásáron* át egészen a *Kis Organonig*

(1948-1954) a súlypont folyamatosan helyeződik át: Brecht az azonosulással és a katarzissal szemben fogalmazza meg az arisztotelészi dramatikusan formakritikáját; majd az utánpótlás és a kritikai realizmus lehetőségét firtatja; végül a „színházi dialektika” teszi lehetővé, hogy bevezesse a valóság vizsgálatának azt a módszerét, mellyel meghaladja az epikus/drámái, formalista/realista, megmutatás/alakítás stb. eltúlzott szembeállítását. Mégis, miközben a dialektikus színház elmélete felé vezető úton mendegél, két kulcsfogalom rendkívül erősen ellenáll a tematikus és terminológiai változtatásoknak: a *Gestus* és a *Cselekmény* [Fable]. Ezek az építmény igazi tartópillérei, erős és szilárd oszlopok, amelyekből kikutatható a szerkezet. Brecht lényegében egyre közelebbről járja körül őket, anélkül, hogy végleges meghatározást kényszerítene rájuk, mintha így akarná megőrizni termékenységüket és produktív ellentmondásosságukat. Mindezek ellenére csak a „bemutatás” [démonstration] fogalmával vezeti be őket a *Kis Organon*ban (61 – 76. §): az arisztotelészi bemutatás menetét követve az utánpótlásból, s a nézőknek az utánpótlásban lelt örömeiből indul ki, hogy azután elérkezzék a nézőt az előadástól elválasztó „közvetítő Gestusig” (76. §).¹

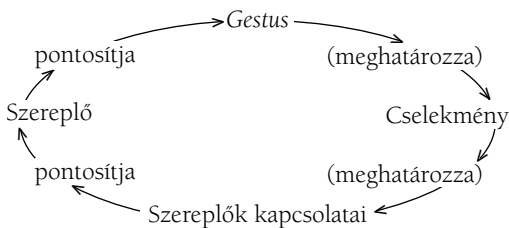
Két mondat tökéletesen leírja a színész, a teoretikus és a néző által megtett utat: „Ezt a gesztikus anyagot alkalmazva a színész a *cselekmény* birtokba vétele közben a perszónázt² is birtokába veszi!” (64. §). „A színház fő feladata az, hogy értelmezze és alkalmas elidegenítések segítségével közvetítse a *cselekményt*” (70. §). E definíciók után nehéz megmondani, vajon logikailag és időben a *Gestus* vagy a *cselekmény* volt-e előbb; annyi bizonyos,

¹ Bertolt Brecht: *Kis Organon a színház számára* (1949). Ford.: Eörsi István. In: B.B.: Színházi tanulmányok, Bp., 1969. 403-444. Ahol csak lehetséges, a Brecht-idézeteket a meglévő fordításból vettem át. További utalások a szövegben: *Kis Organon*

² A „personnage” terminust a magyar szakirodalom következetlenül adja vissza: alak, figura, szereplő, dramatikusan személy. Mivel Pavisnál egységes és pontosan definiált fogalomról van szó, leghelyesebbnek az áttört „perszónázt” bevezetését tartottuk. [a ford.]

hogy a *cselekmény* és a *Gestus* szorosan összetartozik, együtt alkotják a darabot és a *mise en scène*-t: a színház, valójában mindig történetet (noha olykor illogikust) mesél el *gestusok* segítségével (tágabb értelemben véve ide tartozik: a színészek teste, a scenikai felállások, a társadalmi közeg „illusztrálása”).

A kör, amit szét kellett volna szaggatni, ha el akartuk volna mondani a cselekményt, a következőképpen formalizálható:



Ahelyett, hogy végigvennénk a kör minden egyes tagját, s ezzel vég nélküli ismétlésekbe bonyolódnánk, a *Gestus* köré csoportosítjuk megjegyzéseinket, s jelezzük a cselekmény felé tehető kiruccanásokat:

Definíciók

A *Gestus* terminusa már 1932-ben, a *Gesztikus zenéről* című szövegben megjelent; többször előfordul *A színészi mesterségről* (1934 – 1941), a *Zene és a színpadépítés az epikus színházban* (1935 – 1943), az *Új dráma művészeti technikák* (1949 – 1955), a *Megjegyzések az irodalmi munkáról* (1935 – 1941) gyűjteményben a szereplő *A szabálytalan ritmusú nem rímes költészetéről* című cikkben, a *Modellbuch Theaterarbeit*-ben (1961) végül rendszeres formában a *Kis Organonban* (1948 – 1954), a 61 – 63 – 63 – 65 – 66 – 70 – 73 – 73. cikkelyekben. Ez utóbbi műben a *Gestus* (vagy *gestisch*) gyakran olyan melléknévvel vagy főnévvel társul, mely utal materiális jellegére („a gesztikus terület”, „a gesztikus tartalom”, „a gesztikus anyag”), társadalmi jellegére („társadalmi *Gestus*”, „lényegi *Gestus*”) vagy demonstratív erejére („a megmutatás általános *Gestusa*”, „a színház mindent a *Gestustól* kölcsönöz”, „a közvetítő *Gestus*”). Ezen meghatározások közös nevezője a társadalmi dimenzióban lelhető fel: „A *Gestus* ad formát az emberek közötti kapcsolatoknak”³ (G.W. 16,753). „A perszónázok egymással szembeni magatartása

hozza létre azt, amit gesztikus tartománynak nevezünk [J.M. ford.]. A testtartást, a hanghordozást, az arckifejezést egy társadalmi *Gestus* határozza meg: a perszónázok szidják egymást, bókolnak egymásnak, tanítják egymást – és így tovább.” (*Kis Organon* 61. §). Amikor Kurázi mama beleharap abba a pénzbe, amit egy vevőjétől kapott, rendkívül pontos társadalmi *Gestust* hajt végre: a nyereszkesedés vágyától vezérelt óvatossá válik kereskedőé. A harapás társadalmi függőségek egész hálóját hozza létre (a lehetséges vevők, a pénz és a javak előállítói, az áldozatok és a kitervelők csaló praktikái stb.). A *Gestusnak* semmi köze a pantomimhez, „a kifejezőművészetek, mint a színház, az opera, a tánc mellékága”. Nem azonos a gesztualitással (*Gestik*), amely „a mindennapokban is létezik, s a színházban különleges formát kap” (G.W.16,752). Semmi köze nincsen a hagyományos (a felemelt kézzel jelzett megállj), az illusztráló (szónoki) vagy expresszív és esztétikai (tánc) gesztusokhoz.

A fogalom kiterjedése éppoly kérdéses, mint voltaképpen tartalma. A *Gestus* a színész egyszerű testi mozdulatában (mimika), a viselkedés egy különleges módjában (gesztualitás), két perszónáz közötti fizikai kapcsolatban, a scenikai elrendezésben (a perszónázok csoportja által létrehozott forma), egy csoport közös viselkedésében, a perszónázok darabbeli együttes magatartásában, a *mise en scène* során a színpadról a néző felé irányuló globális közvetítő gesztusban (stb.) felváltva rejlik. A lehetséges *Gestusok* skálája nyilvánvalóan a társadalmi gesztus fogalmának bővítését veti fel. Minthogy legrejtettebb formájában sem nyilvánulhat meg anélkül, hogy valamely viselkedésformára utalna, a színész szándékolt jeladásává válik. A színész gesztualitásában a társadalmi magatartás és viselkedés folyamatos jelképzési munkáját végzi: meg kell jelenítenie, hogyan hatnak magatartására a többiek, és rájuk kell vetítenie saját társadalmi helyzetének képét. Magától értetődik, a színész munkája nem merülhet ki a társadalmi kapcsolatok sztereotípiáinak reprodukálásában, hanem fel kell kutatnia a legkifinomultabb, a megszokott észlelés elől elrejtett jeladásokat. Így kapcsolódik közvetlenül a társadalmi valósághoz, annak fejlődéséhez és az ideológia által folyamatosan megújított formáihoz, melyek az osztályokhoz és a különböző társadalmi – szakmai rétegekhez tartozók magatartását kódolják. A *Modellbuch* ugyanazon színész különböző

³ *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main, 1967. További utalások a szövegben: G.W.

situációk által kiváltott kliséinek egymás mellé helyezésével a *Gestus* variációinak számos példáját hozza (vö. Lenz *Nevelőjét*, ahol látjuk „az alsóbb osztályba született és az udvari etikett fűzős cipőjébe szorított Lauffer lázadó és brutális vitalitását” (*Theaterarbeit*, 107.)).

Szociális *Gestus* és az *alpagestus*

A *Gestus* számtalan formáját látva Brecht rákényszerült, hogy megkülönböztesse a sima, „pontszerű”, a színészhez vagy a színpadi játékhöz tartozó *társadalmi gesztust* az *alpagestustól* (*Grundgestus*), mely a darab vagy egy jellegzetes tett [action] jellemzője: Richárd, Gloucester hercege elcsábítja áldozata özvegyét – egy krétakőr segítségével fellelik egy gyermek igazi anyját – Isten fogadást köt az ördöggel, s a tét Faust lelke – Woyzeck olcsó kést vásárol, hogy megölje feleségét – és így tovább.” (*Kis Organon* 66. §) Az *alpagestus* lényegében visszaadja a sűrített cselekményt; legalább két személy közötti gesztuális kapcsolat elidegeníthetetlen alapját képezi, s ennek a kapcsolatnak mindig könnyen olvashatónak kell lennie, bármilyen legyen is a *mise en scène*. Ez a *Gestus* a kulcsa (a megnyilvánulás nyelvészeti terminusához hasonlóan, mely a beszélő saját közléséhez viszonyuló magatartását írja le) a bemutatott darab és a közönség közötti kapcsolatnak. A színész magatartása a nézőkkel szemben, az ábrázolt korszaké a darab eljátszásának korával szemben, a perszónázok közös játéka stb. inkább az *alpagestus* paraméterei. Manapság a „*mise en scène* diszkurzusáról” vagy a „*reprezentáció szerkezetéről*” beszélünk, ahelyett, hogy Brechthez hasonlóan a közönséggel való kapcsolat fizikai (*gesztusban* és *magatartásban* megnyilvánuló) jellegére helyeznénk a hangsúlyt.

A *Gestus* általános keretei közelítések egész sorozatával rajzolódtak ki, így talán már megfogalmazhatóak sajátosságai, s az is, mindez miért fontos a színházelmélet számára. A *Gestusban* jelentékeny eszközt láthatunk, amely feloldja a tett és a perszónázs, az egyéni és a társadalmi, az értelmi [logos] és a gesztikus, a távolságtartás és az azonosulás ellentmondásait.

A tett és a perszónázs között

A tett és perszónázs kapcsolatáról, kölcsönös meghatározottságáról szóló viták a színházesztétika legrégebbi vitái közé tartoznak. Mint a *Poétikában* Arisztotelész, a színházat Brecht is tettek soraként értelmezi, s ebből következik a perszónázok jellemzése. Az első Brechtekben, az *Egy fő az egy főben* például majdnem behaviorista és mechanikus az emberfelfogás (még ha ismerjük is Valentin és Chaplin bohóc alakjainak ihlető hatását). Az érett Brechtnél az ember már nem pusztá gesztikuláció; nem lehet a külső viselkedés jegyeire redukálni; már nem „aktivista”, de dialektikus „stratégia”: tetteinek módja mélységeiben is befolyásolja a természetét és átalakítja azt. A *Gestus* már ekkor készen áll, hogy a jellemviselkedés és a testi akció között közvetítsen; félúton helyezkedik el a perszónázs jellemzői és lehetséges tetteinek (W. Propp funkcionalista szóhasználatában „tett-szféráinak”) meghatározása között. A színész kutatásának tárgya a perszónázs, s egyre jobban pontosítani tudja, mit tesz, és visszahatásként azt is, milyen voltaképp: a létezés módja és a tenni tudás kiegészítik egymást. Könnyű belátni, mennyire fontos az az út, amelyen a színész perszónázsának *Gestusa* felé közelít. Brecht saját *Galilei élete* című darabjának első néhány jelenetéhez fordulva elemzi Galilei színpadi játékát: amilyen örömmel issza ki pohár tejét, ahogy felkel, ahogy gondolkodik, így alakul *Gestusa*, s ez legalább annyira tájékoztat a perszónázs tulajdonságairól (talán a későbbiekben igazolhat esetleges hitványaságáról), s mint a tejjő és a gondolkodó ténykedésről. A gyakorlatban gyakran igen nehéz megőrizni a *Gestus* dialektikus mozgását a viselkedés és egyrésztől egy rögzült gesztikus, másrésztől egy spontán és alkotó tevékenység között. De csak ezen az áron őrizheti meg a brechti fogalom azt a képességét, mellyel túlléphet a tett/jellem alternativitásán. Ebből következően a színész által összegyűjtött különböző *Gestusok* lehetővé teszik a *cselekmény* felépítését. A brechti elmélet szerint a *cselekmény* nem egyszerűen „a tragédia lényege és lelke, ahol a perszónázs csak másodlagos”, mint a *Poétikában* (1450a)⁴; a *cselekmény* a *Gestus* és a perszónázok kölcsönös kap-

⁴ Az Arisztotelész-idézeteknél a Ritoók Zsigmond fordította változatot használtam, a hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak. Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások*. Ford.: Ritoók Zsigmond, szerk.: Bolonyai Gábor. Bp. 1997.

csolatának összegzése, az ellentmondások és a különböző magatartások keveréke (*Kis Organon* 61. §), az alakok csoportosulása és mozgása (G.W. 17, 1218). A jellegzetes *Gestusok* a cselekménybe illeszkednek, s ekként magyarázzák annak töredékes és tagolt jellegét: mintha „a színésznek éppúgy szünetet kellene tartania gesztusai között, mint egy tipográfusnak a betűk között”, a mesélő szünetet tart az elbeszélő epizódok között. A történet ugrásokkal halad előrefelé, nem „a jelenetek összecsiszolásából”⁵ (E.T., 577) áll össze. A „szagatott” gesztusnak (amely sokkal többet sejtet, mint amennyit megmutat) a cselekmény széttörédezése felel meg. Ez a megszakítás és széttörés egyébként nem más, mint a társadalmi folyamatok ellentmondásainak ikonikus, „zenei” reprodukálása. A cselekmény (mint a dramatikus formáknál) nem takarja az összefüggések illogikusságát, de tudatosítja számunkra: nézzük csak Kurázi mama két magatartását: a háborúból él és semmit sem áldoz fel érte; szereti a gyerekeit és felhasználja őket az üzletért stb. Ha a *Gestus* közvetlenül a reprodukált társadalmi valóság egy helyzetére utal, a cselekménynek nem kell a történet hullámozó és ellentmondó mozgásaiban formálódnia, és hűségesen követnie a bemutatás [présentation] logikus időrendjét. Sosincs tökéletes párhuzam a társadalmi folyamatok és a mese-ként [intrigue] értelmezett *Gestus* működése között. A néző öröme a cselekmény és a történet arányainak kiigazításában rejlik, a két szint közötti eltérés észlelésében: hiába várjuk hát a *Galileiben* az eszme visszavonásának nagy jelenetét. Az *Arturo Ui*ban a gengszter élete sem épül tökéletesen történelmi modelljére.

Egyéni és társadalmi

A *Gestus* hasonlóképpen visszautasítja az egyéni gesztus és a társadalmilag kódolt gesztus közötti választást. Brechtnek a gesztus nem az ember egyéni és szabad részét jelenti, melyet szembe lehet állítani a nyelv és az ideológia (a színésznél ez az „elmondandó szöveg”) kollektív befolyásával. Nem tartozik az emberhez sajátjaként, hanem egy csoporthoz, egy osztályhoz, egy közegehez rendelődik hozzá. Brecht mindig ezeknek a csoportoknak a jellegzetes gesztualitását idézi, sőt egyik előző gesztusukat úgy látja, mint „vázlatot, amely

a kidolgozott perszonázs körül még másfajta mozgások és jellemvonások nyomait is felmutatja.” (*Kis Organon* 39. §) Az emberi gesztus, ahogy Brecht vetitené a *Gestusra*, sem nem konvencionális („így járnak a kapitalisták”-típus), sem nem minden darab sajátja (spontán, expresszív vagy esztétizáló gesztusok). A gesztikus hagyomány kódanyagát használja, hogy bensőleg létrehozva őket kifejezhessék azokat az egyéni változatokat, amelyeket az ember még egyszer sosem ismétlődő helyzete kikényszerít. A *Gestus* nem jut el a gesztus „marionettizációjához”, amikor is a viselkedés legkisebb rezzenése is azonnal jelértéket kap: a nézőnek (és a színésznek) folyamatosan választania kell a gesztus részleteiből, hogy ezáltal felismerhetővé váljon számára egy társadalmi magatartás, de nem abból a célból, hogy végleges formájában jelenjék meg, hanem hogy a kritikai tekintet tárgya maradjon. A *Gestus* egyetlen esetben sem az emberi viselkedéshez rögzült szociológiai látásmód mellékterméke. Azok a mise en scène-ek, ahol társadalmilag jellegzetes perszonázsok szerepelnek, gyakran elfeledkeznek erről.

Logosz és gesztualitás

Az epikus színházban jelen lévő logosz és gesztualitás kapcsolatának megértésében a *Gestus*-nak szintén meghatározó szerepe van. A dramatikus forma esetében, ahol a szöveg kerül a színpadra [mis en scène] a színészek gesztusai gyakran csak illusztrálják vagy értelmezik a beszédet azt az illúziót keltve, hogy a beszéd a megnyilatkozó sajátja, vagyis gesztikus világához tartozik. A *Gestus* ezzel ellentétben oly módon tárgyalja a szöveg/gesztus együttest, hogy az ellentét egyik oldalát sem számolja fel. A dikció ritmusát éreztetve, az adott előadást és a szöveg színész általi „felmutatását” kiemelve megmutatja, miként gesztikus a diszkurzus (vö. fentebb a diszkurzus „gesztualitásával”). Felkínálja, a lehető legvilágosabban (szükség szerint táblák igénybe vételével), a színpadot és a szöveget jelentő testet az olvasásnak. Ahelyett, hogy összeolvasztaná a valóság illúziójában a logoszt és a gesztualitást, a *Gestus* radikálisan kettészakítja a reprezentációt: a mutatottra (mondottra) és a mutatásra (kimondásra). A diszkurzus nem alkot homogén tömböt, minden pillanatban azzal fenyeget,

⁵ *Ecrits sur le Théâtre*. Paris, 1972. További utalások a szövegben: E.T.

hogy elváljak kijelentőjétől. Távolról sem biztosítja a tett szerkesztettségét és folyamatosságát, beavatkozik, hogy lassítsa a mozgást, hogy értelmezze, ami a színen létrejöhetett volna. A *Gestus* kiemelt az ideák és a tettek dialektikáját; már nem az ideák és a tettek rendszerének hátterében működik, hanem a kijelentő gesztus és a kijelentett diszkurzus megszakításában: ... „az epikus színházban nem a kijelentések vagy a viselkedések ellentmondásos folyama teremti meg a dialektikát, hanem az maga a gesztus”.

Elidegenítés

A *Gestus* a reprezentációnak „hasadozott” jellegű, s ez végül is nem más, mint az elidegenítés elve. Miközben tisztán felismerhetővé teszi az egyén mögött az osztályt, a naiv tárgy mögött a kritikát, a kijelentés mögött az értelmezést, a megmutatott dolog mögött a megmutatás magatartását, a *Gestus* az elidegenítési folyamat voltaképpeni magja; ahol a dolgok egyszerre ábrázolódnak ismertként és szokatlanként, ahol a gesztus a szövegről való gondolkodásra késztet és ahol a szöveg ellentmond a gesztusnak. Ezt a folyamatot nem Brecht találta ki, ő csak (nem egyszerűen esztétikai) szociális tartalommal ruházta fel, hiszen a színpadi jelek vagy a cselekmény eseményeinek elrendezése helyett sokkal inkább a társadalmi gesztussal foglalkozik. Ugyanaz a jelölő (gesztus, színpadi jel, narratív epizód) „kettős megjelenést” (E.T. 444.) kap, két jelöltre hasad szét: egy konkrét, naivul ábrázolt tárgyra (*Kis Organon* 22. § és 76. §) és egy, a megismerés absztrakt, kritika alá vett és elidegenített tárgyára (*Kis Organon* 21-22. §).

A *Gestus*, a színpadi jel és a cselekmény meghagyja a matéria és az absztrakció, a történelmi pontosság és a filozófiai értelmezés, az egyedi és az általános átlátszóságát. A két hozzávaló adagolása kockáztatja „bombasztikus” hatását, bármennyire is igaz, hogy „az absztrakció művészetét a realistáknak kell kézbe venniük” (E.T. 439.) A *Gestus*ra marad az a hálátlan feladat, hogy magába vonja ezeket az ellentétes követelményeket, hiszen lehetővé kell tennie az átalakulást színész és az perszonázs, a test és olvasata, a rekonstruált esemény és fikciója, az elmélet és a színházi és társadalmi gyakorlat között.

De ha a színész és a rendező határozza ezt meg, komoly elméleti problémákkal találjuk szembe magunkat: a rendező, tájékoztat Brecht, inkább a gesztus működésének korszakában, mint saját társadalmi valóságában néz szét. S ekként, amennyiben meg akarja fejteni a jellemek magatartását, a nézőnek bizonyos ismeretekkel kell rendelkeznie a bemutatott [repräsentée] és az azt bemutató [repräsentante] valóság ideológiai kódjairól. De nem rejlik-e itt egy ördögi kör, hiszen mintha éppen hogy csak a darabra és a testi játékra hárulna a tájékoztatás kötelessége, s mintha a nézőt a „szemlélődés anyagával” (E.T. 129.) és nem – mint a *Sárgarézvásár* filozófusa mondja – „egy tudom is én milyen marxista tézissel” (E.T. 129.) bombáznak.

A *Gestus* és a cselekmény lényegében folyamatosan kidolgozás alatt álló eszközök. Az utáncolt (megmutatott, elmesélt) valóság tárgya és ezt a valóságot érzékelő és kritikáló alany pontos találkozásában lelhetők fel. A *Gestus* magába sűrít bizonyosfajta (a korszak ideológiai kódjai által közvetített) gesztualitást egyfelől, s a színész személyes és demonstratív gesztualitását másfelől. Hasonlóképpen Brechtnek a cselekmény a bemutatott valóság (Benvenisténél a *történelem*, az elbeszélés jelöltje) logikáját és az események a mesélő (Benvenisténél a diszkurzus, az elbeszélés jelölője) kritikai szempontjából specifikus narrációját jelenti. A cselekmény felszabadítása (dégager) vagy az alkalmas *Gestus* használata (livrer) sosem fedi fel az általánosan megfajthető, egyszer s mindenkorra a szövegbe írt történetet. A cselekmény keresése közben az olvasó és a rendező a bemutatni vágyott valóságról saját szempontjaikat teszik közzé (P.O. 109.). A közzététel e munkáját mindig kiegészíti a néző, hiszen övé az utolsó szó, vagyis a „nézés joga” a mesélő nézése után. Sőt, a színész felkínálta *Gestussal* mint olyannal (mint egységes jelölővel, ahol nem jelenik meg a tárgy és kritikája közötti hasadás) nem elégedhetünk meg. Nekünk kell a *Gestus* visszahúzni a meredély széléről, meglátni és életre kelteni alkotó ellentmondásait, értelmezni, mint a fikció belsejéből fakadó gesztust és mint „a létrejött alkotás közvetítő *Gestusát*” (*Kis Organon* 76. §), vagyis itt egy kinyújtott kéz, határozottan meg kell ragadnunk. Mindent összevetve, a dialektikus színház mesterkedéseiben semmi sem lehet hatékonyabb a *Gestus*nál.

Hátra van még, hogy felidézzük a *Gestus* brechti kezdeményezésének legizgalmasabb, de a legkevésbé teoretizált részét: a *Gestus* fordíthatóságát és „vezetőképességét” a különböző színpadi közegekben, szemiozisanak problémáját és interszemiotikus lefordíthatóságát.

A *Gestus* kimeríthetetlen forrásairól szélsőséges megfogalmazások találhatók a *Gesztikus zenéről* (1932)⁶ és a *Szabálytalan ritmusú nem rimes költészetéről* (1939) című munkában. Brecht itt a *Gestus* fogalmát kiterjeszti a zenére és a szövegre: „A nyelv akkor gesztikus, ha a *Gestuson* alapul: a beszélő meghatározott magatartását jelzi, amelyet az illető más emberekkel szemben felvesz. A mondat: »Tépd ki a szemedet, amely bosszant téged«, gesztikusan szegényebb, mint az a mondat: »Ha bosszant a szemed, tépd ki«. Az utóbbi elsősorban a szemre mutat, az első félmondat azonkívül a hangsúlyos *Gesztus* tartalmazza, valamint a feltételezését, és végül jön egy megszabadító tanács a második félmondatban”. (234.) A gesztikus nyelv e metaforájával Brecht, akaratan kívül, beleütközik a színházi szemiológia egyik kulcsproblémájába: a tárgyával való hasonlóságra épülő ikonikus (gesztus) rendszer és a jel önkényességén alapuló szimbolikus rendszer közötti kapcsolatba.

A brechti *Gestus* nem szükségképpen mozgásban vagy viselkedésben fejezi ki magát. Kizárólag beszédből is felépülhet (pl. rádióközvetítésen keresztül). Ez esetben a beszédet egy gesztikus rendszer [une gestuelle], egy igen pontos és könnyen felismerhető testjáték hatja át (a felsőtest alázatos meghajlása, vállveregetés). Máskor a szavakat hordozhatja a gesztus és az arcjáték (némafilmmnél) vagy egyedül a gesztus (árnyjátéknál). A szavakat és a gesztusokat más szavak és más gesztusok válthatják fel anélkül, hogy a *Gestus* megváltozna (E.T. 395.) A Peirce-i szemiotika értelmében a *Gestus* itt az interpretáns szerepét tölti be. A (gesztikus vagy prozódikus) jel jelentése teszi lehetővé, hogy a jellet megfeleltetéseivel kapcsolja, hogy létrehozza a különböző változatok paradigmáit, hogy a hang és a gesztus között felállítsa a megfeleltetés rendszerét. Vajon mi más lenne a rendezés egésze, mint annak az alkalmasnak ítélt interpretánsnak a keresése, amely összehangolhatja a megnyilatkozók tér-

be állítását [mise en place] a játszani való szöveg-
gel? Gazdag elméleti perspektíva áll előttünk, s rosszul tennénk, ha megtorpannánk, Brechttel együtt, az elvek rögzítésénél. Nem az lenne-e a helyes, ha ez a színházspecifikus „gesztikus zene”, ez az „ikonikus diszkurzus” azt keresné, miként határozhatja meg saját egységeit, miként vetheti le működésének törvényszerűségét? Rendszerint csak azt a marginális területet, a motivált (vagy poétikus) jeleket és az onomatopét szokás tárgyain, ahol a jel és a megjelölt dolog a *Gestus* gyámkodása alatt találkozik. A *Gestus*nak ez a fajtája sajnos túlságosan tág fogalom marad, és Brecht talán túlságosan is a mondat szintaxisára és retorikájára szorítja; kizárólag a „változó, a szinkopált, a gesztikus ritmus” (G.W. 19, 395) érdekli, mely, a szöveg értelmében, egy zaklatott és „széttört” világ gondolatának felel meg. A *Nem rimes költészetéről...* című szövegében Brecht felidézi, hogy karrierjének kezdetén, soványka politikai tudása ellenére, miként volt biztos a társadalmi kapcsolatok nem-harmonikus voltában, és miként utasította vissza, „hogy a forma semlegesítsen minden szenvedélyesen érzett nem-harmóniát és függőséget” (G.W.19, 397). Elhatározta, „hogy az emberek közötti eseményeket ellentmondásokként, harcként és erőszakként kell megjelenítenie” (ibid). A szinkopált *Gestus* a világgal szemben álló és arról nyilatkozó beszélő magatartását jelöli. Hermeneutikai eszköz a szöveg jelentésének konstituálásához. A szövegnek ebbe a formájába már beleolvasható a *Gestus*, vagyis a kijelentéssel szembeállított magatartás. De a *Gestus* még most is betömi a kijelentés és a kijelentés közötti hasadékot. Arra az elsődleges igazságra emlékeztet, hogy egy színházi szöveg kiterjedését és értelmét csakis a kijelentés szituációja határozhatja meg. Brecht mindezt jól tudta, s darabjaihoz, igen gondosan, a használt nyelv természetétől függő tonalitást választott: a *Svejk*hez prágai németet, a *Szent Johannához* klasszikus versparódiát, a *Puntilában* közbeszédet és poétikus prózát stb.

A *Gestus* és a test

Természetesen igen fájjaljuk, hogy Brecht nem részletezte jobban „gesztikus zenéjét”, s nem adott recepteket, hogyan szabadíthatjuk fel a *Gestust*, amit legfőképp intuíció útján, a szöveg kü-

⁶ A magyar kiadás (Bertolt Brecht: i. m. 234-237.) 1938 körülire datálja.

lönböző olvasatainak metodikai próbálkozásaival, az eltérő szubjektív magatartásokból kiindulva lehet meghódítani. Nincs mit kezdeni azzal a testírással, amit Artaud-nál, Céline-nél vagy Bataille-nél kimutatni vélünk. A *Gestus* valójában sosem köti ki a textuális jelölő materialitását; a prozodikus és textuális jelölő szintjén marad. Végül, szövegen kívüli eszközt alkot, ahogy egy szeizmográf rögzíti a föld rezgéseit, de nem azért, hogy elsüllyedjen benne. A *Gestus* jobb híján – de ez sem kevés – nem más, mint egy jelentés-detektor, egy mód, amivel „az olvasást bizonyos testi mozdulatokkal kísérhetjük, melyek jelenthetik az udvariasságot vagy a haragot vagy a hódítás vágyát vagy a viccelődést vagy az emlékekbe rögzítés erőfeszítését vagy egy ellenfél meglepését vagy a felfedezéstől való félszet vagy az inspirálástól való félszet...” (Brecht Kin-Yem kínai költő olvasása kapcsán).

Legitimnek tekinthető-e az az eljárás (Scarpeta módszere), ami a *Gestust* „egyszerű mimetikus kifejezésként” kezeli, vagyis kizárható-e mindaz, amit a test jelölő munkája a „reprezentáción” kívül létrehozhat?

A *Gestus* „lelkétől” teljesen idegennek tűnik, hogy egy örökre rögzített társadalmi gesztualitás mimetikus reprodukciójaként fogjuk fel. Más gesztusok materiális nyomai, „a művész felvázolta jelek” (*Kis Organon* 39. §) még mindig megmaradnak neki. Ha nyilvánvalóan nem válik belőle, a grotowskis gesztusok ideogrammáihoz hasonló, „saját logikáján túllépő élő forma”, már sosem lesz a társadalmi viszony újrafestett képe.

A *Gestus*ról tett rövid kis megjegyzések távolról sem merítik ki e fogalom lényegét, még a lehetséges továbbgondolásokét sem. Csak abban reménykedhetünk, sikerült megéreztetnünk, milyen a brechti teoretikus útkereszteződés. És végül is nem az rejlik-e a *Gestus* természetében, hogy a színésznek és a kritikusnak csak *approximativ* formában adja át magát?

(Mise au point sur le *Gestus* In: P.P.: *Voix et image de la scène*, Press Universitaire de Lille, 1985. 83–92.)

Fordította: Jákfalvi Magdolna