

A színház dicsérete Beszélgetés Nicolas Truonggal

ALAIN BADIOU

1. A fenyegetett művészet védelme

Honnan hozza a színpadnak, a játéknak, a reprezentációnak ezt a szeretetét?

Az első színházi előadáshoz, amely igazán megragadott, Toulouse-ban volt szerencsém, tizennégy éves koromban. A Maurice Sarrazin alapította Compagnie du Grenier játszotta a *Scapin furgangjait*. Daniel Sorano volt a főszereplő. Egy izmos, tettere kész, kivételesen magabiztos Scapin. Egy diadalmas Scapin, fürge, telt hangú, az arcjátéka elképesztő: szeretett volna megismerkedni vele az ember, hogy valamilyen rendkívüli szolgálatra kérje. És végül szolgálatra is kértem, amikor 1952 júliusában én játszottam Scapin szerepét a Bellevue gimnáziumban! Emlékszem, abban a rettenetes pillanatban, amikor be kellett lépnem a színpadra és elkiáltanom az első replikát, tisztán fel tudtam idézni magamban Sorano ugrádozását és ragyogását, és hozzá próbáltam igazítani az én nyurga valóm. Valamivel később, miután újra színpadra vittük ezt az előadást, a *La Dépêche du Midi* kritikája szíven talált mérgező dicséretével, amely szerint „intelligensen” idézem meg Daniel Soranót. És akkor még finoman fogalmaztak... De azóta, intelligencia ide vagy oda, hordozom a színház vírusát.

A betegség következő fázisa Vilar, a Théâtre National Populaire (TNP) felfedezése volt a Chaillot-ban, amikor vidéki fiúként „felmentem Párizsba”, hogy folytassam a tanulmányaimat.

Azt hiszem, a színházi tér jelek együttesére redukált józansága volt mellbevágó, és magának Vilarnak a sajátságosan sűrű játéka. Olyan volt, mintha távolságot tartana az ábrázolástól, inkább vázolt, mintsem megvaló-

sított. Neki köszönhető, hogy megértettem: a színház sokkal inkább a lehetőségek művésze, mint a megvalósításoké. Különösen emlékszem egy némajátékára Molière *Don Juan*-jában. A Parancsnokkal való első találkozás után a libertinus, lázadó, ateista Don Juan érthető módon nyugtalan, bár sehogy sem szeretné beismerni: mi az, hogy egy szobor megszólal? Tehát Vilar egyedül jött vissza a színpadra, lassan, némán, töprengve, a szobor közben visszaállt eredeti mozdulatlanságába. Megrázó pillanat volt, miközben maga a totális absztrakció: kifejezte az ember bizonytalanságát, egy nem normális helyzetre válaszul adott különféle hipotéziseit. Igen, a hipotéziseknek, a lehetőségeknek ez a művésze, a gondolkodás megrendülése a megmagyarázhatatlan előtt, ez a legmagasabb értelemben vett színház volt.

Tehát belevetettem magam – és azóta se hagytam abba! – a végeérhetetlen olvasásba, a világszínházi repertoár tekintélyes részét átbogarásztam. Úgy mélyítettem el magamban a TNP produkcióinak a hatását, hogy az összes műveit elolvastam azoknak a szerzőknek, akiket a színház játszott. A *Don Juan* után újraolvastam az összes Molière-t, *A béke* után az összes Arisztophanészt, *A város* után az összes Claudelt, *A bolond Platonov* után az egész elérhető orosz drámairodalmat, a *Roses rouges pour moi* [Red Roses for Me] után az összes Sean O’Casey-t, a *Győzelem* után az összes Marivaux-t, *Arturo Ui* után az összes Brechtet és az összes Shakespeare-t, az összes Pirandellót, az összes Ibsent, az összes Strindberget és a többieket mind, Corneille-t kiemelten. Hozzá különösen vonzódok, részben a gyönyörű előadások miatt, amelyeket a műveiből nemrég Brigitte Jacques

készített – színházi szövetségesével, a nagy teoretikussal, aki alkalomadtán színész is: François Regnault-val.

Amikor később darabokat írtam, azok nem véletlenül követtek a legtöbb esetben régebbi mintákat: az *Ahmed le subtil* a *Scapin furfangjaiét*, a *Les Citrouilles* a *békákét*, a *L'Écharpe rouge* a *selyemcipőét*... A színház valódi intenzív csúcspontjait továbbra is az élő előadások jelentik, az írott repertoár adja azonban a csodálatra méltó tömegét, történelmi magaslatát.

Az előadás emocionális és gondolati átke-
lés, vízre szállás, ahol a különböző korok és
helyek műveiből áll össze a láthatár.

Amikor Antoine Vitezzel, később Christian Schiarettivel közvetlenül is részt vettem egy ilyesfajta behajózáson, ezúttal a legénység oldalán, szinte testileg éreztem ezt a paradox szövetséget, ezt a termékeny dialektikát minden korok és helyek zseniális színházi művei, a láthatár végtelen nagysága, illetve az előadás röpké, pár órás mozzanatának fényes és törekeny ereje között, amely fölkelte bennünk az illúziót, hogy ha elég közel kerülünk hozzá, részt vehetünk ennek a nagyságnak a megalkotásában.

Ugorjunk hatvan évet. Részt veszek egy előadáson, Pirandello *Nem tudni, hogyan* című darabját viszi színre a La Llevantina társulat Marie-José Malis vezetésével. Ez a színdarab engem mindig az erőszakos absztrakciójával nyuggőzött le. Hihetetlen, hogyan keresztezi egymást benne a létezés mindennapisága (a házasságtörések, mint kedvelt színházi téma) és a gondolat hosszas, kifinomult, véghetetlen megszállottsága, amely rousseau-i vallomásokot szólaltat meg a színen, örületes nyelven. Mindenesetre, Marie-José Malis rendezése számomra egyike volt azoknak a színházi eseményeknek, amelyek az embert hirtelen ráébresztik egy addigi tévedésére. Felismertette velem, mi Pirandello darabjainak végső célkitűzése. Nem a testek és a szöveg kapcsolatának meglazításáról van itt szó, nem a színpad beállításáról és megosztásáról illúzió és realitás között, vagy, ahogy Pirandello

maga mondaná, Forma és Élet között. Arról van szó, hogy bensőséges vallomást kell intézni minden egyes nézőhöz, amely ugyanakkor szigorú felszólítást is hordoz magában.

A suttogó intonáció, amit a társulat egytől egyig csodálatos színészei gyakran használnak, a mód, ahogy itt vagy ott a közönség szemébe néznek, csakis azt célozza, hogy Pirandello sokféle hangján halljuk: „Tudom, kik vagytok és mit csináltok, láthatjátok és érthetitek ebből a színpadi jelenetből, tehát nincs több kifogás, számot kell vetni magatokkal. Most már nem menekülhettek el a legfontosabb parancs elől: találjatok irányt a létezésben úgy, ahogy a színészek próbálják megtenni a szemetek láttára, hogy előbb a gondolat szintjén orientálódnak”.

Igen, a színház arra szolgál, hogy irányt mutasson, ezért van az, hogy ha megértettük a használatát, már nem tudunk meglenni az iránytűje nélkül.

Sokáig nem tudott döntení a filozófia és a színház között. Miért nem a színházat választotta egy olyan ember, aki szívesen ír a színháznak, de ugyanígy föl is megy a színpadra előadni a saját szövegeit?

Egyértelműen a matematika a hibás! A színház betöltötte azt a feleletet, amelyik számára a gondolat egy érzelem, egy erős pillanat, egy olyan elköteleződés formájában mutatkozik meg, ahol rögtön látható és hallható lesz. De volt – és még mindig van – egy teljesen másfajta igényem is: hogy a gondolat ellenállhatatlan érvelés formáját öltse, a logika és a koncepció hatalmának alávetetten, semennyit sem engedve saját egyetemességéből.

Platónnak ugyanez volt a gondja: meg volt győződve arról, hogy a matematika egyedülállóan modellezi a teljességgel megvalósult gondolatot.

De még ő, a színház nagy ellenlábasa is azt akarta, hogy a gondolat egy pillanat intenzitásában legyen jelen, hogy veszélyes, mégis győztes útja legyen. Úgy oldotta meg a kérdést, hogy filozófiai dialógusokat írt, melyek-

ben a matematikáról beszélget, mint a *Menón*-ban a rabszolgával, akivel véletlenül találkozott. Én magam ugyanakkor nem tudok ilyen dialógusokat írni, és senki sem tudott Platón óta. Úgyhogy beletörődtem, hogy megosztom magam a filozófia klasszikus formája, mondjuk, a terjedelmes, szisztematikus értekezések és a portyázások, a színház területére eső, örömteli rajtaütések között.

Miért kell dicsérni a színházat egy olyan időszakban, amikor úgy tűnik, hogy mindenhol ünneplik? Ha ki is szorította központi helyéről a mozi, a színház látogatottsága nem csökkent. A jelen művészeteként még inkább elismerik, hiszen lényegében ellenállt a vizualitás és virtualitás befolyásának. Miért kell védeni azt a művészetet, amelynek ilyen jó sajtója van?

Ne bízzuk el magunkat, mert a színházat mindig erőszakosan támadták: évezredekben át gyanúsították, betiltással sújtották az egyházak, olyan hírneves filozófusok támadták, mint Nietzsche vagy Platón, különböző hatóságok vélték úgy, hogy felforgató vagy kritikai tevékenységekre hajlamos. A legtöbb forradalmi vállalkozással összeköthető volt, mert azok létrejöttük pillanatában gyakran színházat alapítottak. A színház fennmaradt, de olyan módon, hogy védeni és erősíteni kell. Nekünk itt, az Avignoni Fesztiválon látványos illúzióink lehetnek a színházat illetően, de nekem úgy tűnik, hogy jóval nagyobb közönsége lehetne, mint ma van.

Mire alapozza, hogy a színházat, akárcsak a szerelmet, a jobb és a bal oldalán is támadják? Azon a térfélen, amit színházi jobboldalnak nevezhetünk, mostanában többnyire úgy szokás elképzelni a színházat, ahogy a festészetet vagy a zenét, vagyis mint a régi művészetek múzeumát, a spektakulum társadalmának, sőt – legyünk régiesek mi is, szóljunk Debord helyett Pascal nyelvén – a szórakozás társadalmának a részét. Kétségtelenül jól körülbástyázott a helye, de egy konzervatív és/vagy fogyasztói szokásrendben, valahol a

német expresszionista festészeti kiállításon tett látogatás és a showműsor között, amelyben egy híres előadó szegény François Hollande-ot parodizálja. Olyan „színház”, amely megpróbál saját területén versenyezni a modern képiséggel: a filmmel, a tévével, a telefonok és tabletek sokformájú képernyőivel. Ez azt eredményezi, hogy a színháznak – hacsak nem kulturális kincsek előtt tett tiszteletteljes látogatásként tekintenek rá – ki kell hasítania a maga helyét a szórakoztatóiparban. Egy sor politikus támogatja rendszerint ezt a jobboldali tendenciát, mert úgy gondolják, a színház funkciója az, hogy megadja a közönségnek a „népszerűt”, amit a publikum kér. Manapság sokszor olyan színházra vágyunk, ahol megkapjuk a „nagy repertoárt”, egyszerre konvencionálisan és modernizálva, kellemesen, a „fiatal közönség” számára is érvényesen; ugyanakkor ezzel együtt azt is várjuk tőle, hogy helyettesítse a modern koncerttermekeket. Elég, ha csak az igazi közönségsikerekre, a tömegszínházra vagy fiatalok operettjének mai megfelelőjére, az amerikai musicalre gondolunk. Egyensúlyt tartani a nagyközönségnek szánt szórakoztató előadások és az újrarendezett klasszikus darabok között, amelyekre az iskolás közönség bejön, ez a legtöbb helyi vezető számára az elfogadható adagolás. *Cid* kortárs jelmezben középiskolásoknak és félmeztelen táncosokkal előadott *Cléopâtre* rockopera a felnőtteknek – így térül meg a nagy kulturális költségvetés.

Nem túl egyoldalú kritikája ez a szórakoztatásnak? Igaz, a szó latin eredete – divertere –, amely azt jelenti, elfordulni valamitől, arra ösztönzi az embert, hogy Pascallal értsen egyet, aki erre az etimológiára morált épített. Ő azt mondta, az emberek a lét nagy kérdéseit játékkal kerülik el, szerelemmel, háborúval. De vajon nem szükséges-e a szórakozás is? El kell ítélnünk morálisan a nevetést, a kikapcsolódást, a szórakozást? Az nem esztétikai etika, amit Mozart énekeltet Don Giovannival: „Io mi voglio divertir”?

Értsük jól a „szórakoztatás” szót. Egyáltalán nem a nevetést, a játékot, a vígjátékot írja le! Én magam is főként komédiákat írok és egyet-értek Hegellel, aki a komédiát a színház legfelsőbbrendű formájának tekinti. „Szórakoztatáson” most olyasmit értünk, ami általában úgy használja a színház látható eszközeit (az előadást, a díszletet, a színészeket, a csattanós vicceket), hogy megerősítse véleményünkben a nézőket, akik nyilvánvalóan az uralkodó véleményt képviselik. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a domináns vélemény sajátossága, hogy valójában mindenkinek uralja az elméjét. Van egyfajta nevetés, a fennálló renddel való cinkosság nevetése, a bizonyíték, hogy azzal, ami fennáll, mindig lehet „együtt menni”, és hogy végülis nem is olyan nagy baj az, ha nem marad más eszköztár, csak az uralkodó közhelyek. És van egy teljesen másfajta nevetés, az a nevetés, amely mélyebb képtelenségét mutatja föl mindannak, amit tisztelni megtanultunk, amely feltárja a rejtett igazságot, annak egyszerre mulatságos és mocskos voltát, az olyan „értékek” mögött, amelyeket vitathatatlanak tüntettek fel nekünk.

Az igazi komédia nem szórakoztat, hanem a valóság obszcenitásán való nevetés zavarbaejtő örömét kínálja. Eszembe jut erről, hogyan reagáltak az *Ahmed, a filozófus* (*Ahmed philosophe*) című darabom egyik jelenetére. Az *Ahmed* harminckét jelenetének mindegyike egy-egy fontos filozófiai koncepciónak szentelt kis színdarab. Az említett jelenet a morálról szólt. Volt egy párbeszéd Ahmed és Rhubarbe között, amely igen egyértelműen a '80-as és '90-es évek meghatározó nézeteivel dolgozott: emberi jogok, környezetvédelem, antitotalitarizmus, egymás szeretete, demokrácia, a Nyugat tisztánlátása, a „humanitárius” expedíciók... Ez az egész zűrzavar szinte atomjaira hullott szét azóta, de abban az időszakban nyomasztóan élő és működő volt. A jelenetem karneváli volt, a nézők teli torokból kacagtak. Persze, az előadás után vagy a következő napokban kaptam éles kritikákat is, miszerint „azzal, hogy

mindent kigúnyol, az obszcurus erővel játszik”. De győztem: az uralkodó obszcenitás képviselői kénytelenek voltak nevetni, kényszeredetten nevettek. Rögtön megbánták. A komédia színháza egy pillanatra felülkerekedett a szórakozáson.

Nem utasítja el túl könnyen a „népszerű” előadásokat, mint amilyen a stand-up, a zenés vígjáték vagy a bulvárszínház? Hiszen nemcsak alparian populista zenés vígjáték létezik, hanem Fred Astaire is. Nemcsak a századelő otromba humoráról beszélhetünk, hanem Yves Robert-ről is... És hová teszi az összes one-man-show-t, az összes humoristát és színészt, Devos-tól Bedos-ig, akik stand-up-olnak, és folyamatosan tömegeket vonzanak a színházba? Nincs az ő színpadi tehetségükben sokkal több kritikai erő, mint a nagy klaszszikusok sápatag színrevitelében?

Semmi okot nem látok „népszerűnek” nevezni azt, ami tömegeket vonz. Ez a szempont még kevésbé fontos a művészet, mint a csoportorientáció esetében, ahol az igény egy „többségi”, a választók többségén alapuló tiszta politikai legitimitásra teljesen megalapozatlan, amint azt nap mint nap látjuk. Persze, mindent meg kell tennünk, hogy a lehető legnagyobb tömegek, és különösen – hogy a 19. század nyelvén fogalmazzunk – az „alsóbb osztályokat” mielőbb értékelhessék a nagy és igazi színházat. Pontosan ezt ismerték föl – a kommunista befolyás alatt, ne feledjük – a decentralizáció népszínházainak színészei Vilarral az élen, rögtön a második világháború után. Ez nem azt jelenti, hogy – az imént említett értelemben vett – szórakoztató színház előadásaiért kellene rajongani, vagy ezeket kellene lemásolni, nem. Azt jelenti, hogy ki kell bontakoztatni a színház aktivizmusát: abból a gondolatból kiindulva, hogy a színházi akció (ahogy elvileg minden emancipációs politika) mindenkire szól, egyszerűen az volna a feladat, hogy összegyűjtsük az emberek tömegeit a valódi színházban, abban, amelyik rávilágít létezésünkre és történelmi helyzetünkre, az ural-

kodó véleményen túl, vagy azon kívül. Ráadásul ön például, milyen kritériumok alapján különböztetné meg a „jó” zenés vígjátékokat, amelyekben Fred Astaire tündökölt, a közepszerű szórakoztatás darabjaitól? És hogy választaná el Devost – aki olyan, mint egy szürrealista író, a nyelv mestere, akit határtalanul csodálok – a megannyi gyászos kortárs előadótól? Miért más természetű a *Chaplin, a katona* börleszkje, vagy miért mások Courteline bámulatos komédiái, mint a szelentőművészek vagy a durva, otromba tréfák előadói? Miért énekelhetik a fiatalok még mindig Georges Brassens és Jacques Brelt a temetőben, megannyi szirupos és hamisan „lázadozó” énekes sírja fölött? Az összehasonlítottak mindegyike minden tekintetben kivívta életében a „népszerű” minősítést, abban az értelemben, hogy nagyon ismert emberek voltak és nagyon jól eladhatóak. És itt rögtön ki is derül, hogy ez nem lehet a lényegi különbségtétel alapja, ahogy ön az imént javasolta. Elkerülhetetlenül vissza kell térnünk a művészet birodalmának – mely új formákat talál fel, és helyes távolságot tart mindattól, ami dominál – és a szórakoztatás birodalmának – amely a domináns propaganda alkotóeleme – a megkülönböztetéshez. Igen, a megkülönböztetéshez, amit én Bourdieu szociológiájának negatív konnotációival szemben a védelmembe veszek.¹ A színház kiváltképp olyan terep, hogy ezt a megkülönböztetést komolyan meg kell tenni. Mert, ahogy Mallarmé kijelentette, „felsőbbrendű művészet”.

Mi fenyegeti a színházat baloldaltól?

Baloldali kortárs nézet többnyire az, hogy a színháznak leáldozott, muszáj kilépni belőle, meghaladni, dekonstruálni, kritizálni a reprezentáció minden formáját, szándékosan összezavarni a látható és hangzó művészete-

¹ Utalás Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*. (Paris: Minuit, 1979). Vitatható, hogy Bourdieu negatívan állította volna be az esztétikai megkülönböztetéseket. – A szerk.

ket, összemosni a színház és az élet közvetlen jelenvalóságát, hogy a színház végül a testi létezés erőszakolt ceremóniaféleségévé váljon. Ebből ered a szöveggel szembeni bizalmatlanság, a szöveg túl absztrakt vagy túl hétköznapi fölfogása. Ami egészen odáig jut el az utcaszínház bizonyos formáiban, hogy egyszerű, szinte észrevehetetlen elmozdulás lesz aközött, amit a színész csinál (megy az utcán, útbaigazítást kér, a levegőbe bámul) és aközött, amit bárki más csinálhat. Ez az elmozdulás úgy „mutatja meg” a hétköznapi életet, hogy önmagához a lehető legközelebb játssza, és a saját helyszínén. Ez a színház nélküli színház ideája, a játék jelenléte egy olyan szinten, ahol nem játszzák; vagy ami nem más, mint közönséges társadalmi játék. Az idea, miszerint a színháznak fel kell számolnia a reprezentációt és csak bemutatnia kell, semmiképp sem demonstrálnia. A baloldaliak felfogása szerint a kritika nem lehet didaktikus.

Bizonyos értelemben ez azt jelenti, hogy a színház abba a kritikai megközelítésbe helyeződik, mint a képzőművészetek a XX. század kezdete óta. Köztudott, hogy Duchamp már az első világháború előtt bejelentette a festészet művészetének tényleges végét, és azt indítványozta, hogy egy egyszerű tárgy szándékkal történő kiállítását tekintsük művészi gesztusnak. Ugyanígy követeljük ma – de a „ma” itt visszanyúlunk korábbi időkre, ezek az elképzelések megjelennek már Artaud-nál vagy a Living Theater kísérleteiben csakúgy, mint a flamand iskolában, új formában, Jan Fabre-nál, vagy egy sokkal látványosabb, képibb módon Romeo Castellucci munkájában –, hogy a színház ne legyen többet egy elkülönített közönségnek szóló előadás, reprezentáció. Eszerint a színház lehetne afféle kollektív gesztus, sőt, kívánatos is, hogy az legyen: keveredjenek a testek, jöjjön a mozgókép, az erőszakos zene, a provokatív beszólogatás...

De nem szűkíti le ezzel a posztdramatikus – ön által baloldalinak nevezett – művészetet meztelen testek erőszakos mutogatására, ami egyes

avantgárd irányzatok valóban elég elcsépett húzása? Hiszen nem épp ebből születtek hatalmas művek, Alfred Jarry patafizikus színházától kezdve Pina Bausch táncszínházáig? A konzervatív esztétika meghaladása nem megy kutatás és formai kísérletezés nélkül...

Magától értetődik! Persze, hogy nem azt mondom, hogy minden kísérlet hiábavaló és kártékony. Nem akarok azoknak a táborához csatlakozni, akik a 20. századi „művészetlenségről” panaszkodnak, vagy megdöbbennek bizonyos avignoni előadásokon. A kísérletezés, felfedezés abszolút szükséges a művészetben, akár csak a politikában. Ezért veszem egy kalap alá azokat, akik miközben az elhunyt művészetet siratják, elutasítják a kortárs kísérleteket azokkal, akik miután látták, hogy mi a forradalmi politika, a reakcióhoz csatlakoznak.² De folytathatjuk az összehasonlítást: ugyanúgy, ahogy tanulni kell a pusztításból, amelyet a baloldali radikalitás (gauchisme)³ és az erőszak kultusz okozott a politikában, tudni kell azt is, hogy a tisztán kritikai kísérletezés, a színház minden formájának eltörlésének vágya, a színház nélküli színház kizárólagos propagálása, mindez önmagában nem adhat biztos iránymutatást sem a színház jövőjére, sem a szélesebb körű kapcsolatára vonatkozóan mindazokkal az emberekkel, akiktől továbbra is távol áll. Az elszigetelt, és a mai színház általános doktrínájának tekintett kritikai és negatív tendenciák fenyegetik a színházat, mert a radikali-

² Célzás az „új filozófusokra” [*nouveaux philosophes*], a '68-as szélsőbaloldaliakból, Badiou egykori elvtársaiból (többnyire maoistákból) lett neoliberais-populista, olykor harcosan cionista, máskor szimplán nacionalista francia értelmiségiekre; legprominensebb képviselőik: Alain Finkielkraut, André Glucksmann, Bernard-Henri Lévy, Christian Jambet, Guy Lardreau. – A szerk.

³ Utalás a legkeményvonalasabb (többnyire ugyancsak maoista, illetve anarchoszindikalista) '68-as groupuscule-okra. – A szerk.

tásuk, kizárólagos irányzatként, szükségszerűen destruktív.

Jól tudja Ön is, hogy elviekben nem vagyok ellene az erőszaknak és a destrukciónak. De meggyőződésem, hogy a színház folyamatos, öncélú, belső tagadása, amely végül is a valóság és a tiszta jelenlét utáni mértéktelen vágyból fakad, melynek jegyében meztelen, szétszaggatott és megkínzott testeket állítanak színpadra a maguk erőszakos jelenlétében, ráadásul mindezt látványos fényekkel, sokkoló képekkel, túlzott hangosítással kombinálják – nos, mindez nem nem alkothatja a színház teljességét, de nem is dolgozhatja létrehozni azt. Ezt a problémát jól ismerjük a politikából: a dogmatikusan önmagára redukált tagadás sosem hordozza magában az állítást is. A destrukció lerombolja a régi világot, ami szükséges, de saját eszközei kudarcot vallanak az építéskor. A huszadik században, az első győztes forradalmak lelkesültségében hihettünk abban, hogy a régi világ lerombolása megoldja az új ember jövőjét is, de ma már tudjuk, borzalmas tapasztalatok árán, hogy ez nem igaz. Nem ez a helyzet a politikatörténetben, nem ez a helyzet a művészettörténetben, beleértve a színházat is. Ezért van az, hogy az „avantgárdok” motivációja már nem aktuális.

Látta és tetszett önnek a Parsifal, Wagner operája, amelyet a brüsszeli Théâtre de la Monnaie-ben vitt színre az olasz rendező, Romeo Castellucci, a posztdramatikus színház kiváló képviselője. A központi szereplő hol egy csodálatos erdő, hol a megállás nélkül futószalagon sétáló nép: ez a színház sem nyújt eligazodást a mai zavaros időkben?

A művészet invencióihoz elvből nem állok soha negatívan. Tisztában vagyok vele és elfogadom, hogy a színház irányzatai, melyek ki akarnak vezetni minket a kortárs piaci káoszról, többféle lehetőség közt válogathatnak. Egyeseket a koreográfia és/vagy a látványosság vonz. A látványosság vagy a testek tiszta energiáinak varázslata. E tekintetben nem vagyok dogmatikus, és azt gondolom,

hogyan figyelemreméltó kísérletek történnek ezen a téren. Vegyük az Ön által említett túl egy másik példát: Wagner *Tannhäuser*-ét a flamand művész, Jan Fabre színpadra állításában szintén a brüsszeli Théâtre de la Monnaie-ben. Az opera első képe az örök erotika palotájában játszódik: a drámai szerkezet Vénusznak, a szent erotika megtestesítőjének és Erzsébetnek az ellentétére épít, aki a lovagiasság világában a plátói és önzetlen igaz szerelem szentségét képviseli, és Szűz Mária figurájára utal. Tannhäuser közöttük ingadozik, és a pápától remél feloldozást a Vénusszal elkövetett bűneire. Jan Fabre színrevitelében Vénusz palotáját meztelen terhes nők jelenítették meg, a magzatokról készült ultrahangfelvételeket a színpad fölött vetítették ki. Előre figyelmeztettek, még az előtt elmesélték nekem a rendezést, mielőtt láttam volna az előadást. Fenn tartásokkal érkeztem tehát, sőt azzal a meggyőződéssel, hogy steril, tipikusan baloldali provokációról lesz szó. Mégis azt kell, hogy mondjam, káprázatos volt. Először sikerült ábrázolni Wagner gondolatát: nem a pornográf bordély az igazán csábító, hanem a szexualitás mint a teremtő erő szimbóluma. A magzatfotók és a terhes hasukat gond nélkül megmutató meztelen nők az élet állandóságának az ártatlanságát ünnepezték. Csodálatos volt. El kellett ismernem a vereséget: tudnunk kell fejet hajtani a színház hatalma előtt. Teljesen kész gondolatokkal, rosszul megalapozott véleménnyel érkeztem, és ezeket legyőzte és eltörölte az előadás. Ami azt bizonyítja, hogy mi, nézők, korántsem vagyunk passzívak, még akkor sem, ha egy bársonyszékhez szegezve ülünk egy operában.

A második felvonásban a zárandokokat, akik Rómába mennek, hogy a bűneikre bocsánatot nyerjenek, egy hatalmas csapat bohóc játszotta: ez szintén csodálatos volt. Egyáltalán nem vegyül ebbe gúny. Láthatóvá tette, hogy a zárandokok sora egyfajta bánatos hittelt, titokban megmosolyogtató meggyőződéssel menetel – a *Tannhäuser* a következőkben csakugyan arról szól, hogy a

zárandoklat értelmetlen, a pápa egy szerencsétlen alak, és ezek a zárandokok a saját hitük bohócai. Ez a rendezés jó példa tehát arra, amikor valaki váratlan erőforrások, paradox hatáskeltések után kutató, amely ezáltal a *Tannhäuser* általam valaha látott legerősebb előadását eredményezte. Ha a színházi eszközök, melyek a korábbi színházi formák dekonstruálásának képességével hivatkoznak, elérik a céljukat, voltaképpen megújítják a műveket, amelyekkel foglalkoznak. Bármilyen ideológiai és technikai előfeltevésekből induljanak ki, ilyenkor feltámad az igazi színházi invenció és jelenként cselekszik a színpadon. Olyan jelenként, amely számon tartja, hogy mit tanultunk a történelemtől vagy a természettudományoktól, nagy hatású kortárs meséket hoz létre, és amely mindezt beépíti a műbe – Wagnerbe, például –, ekképpen fölmutatva annak profetikus voltát. Nemcsak arról van szó, hogy Wagner műve alkalmas volt erre a fajta rendezésre, hanem arról is, hogy ez a fajta rendezés tette igazán hallhatóvá a zenéjét. Ezek olyan provokatívnak, sőt hamisnak tűnő lehetőségek, amelyekről azonban érdemes minden egyes alkalommal saját tapasztalatot szereznünk.

Arra készültem, hogy kifütyülök valamit, és legyőzötten, csodálattal távoztam.

II. Színház és filozófia, egy idős házaspár története

Egyszer azt mondta, hogy színház és filozófia egyidejű, görög születésétől fogva úgy tett meg kétezer-ötszáz évet a történelem útján, mint egy idős házaspár. Ma a világ minden országában megtaláljuk Platón vagy Arisztotelész műveinek fordításait és friss kiadásait, és folyamatosan játsszák Szophoklész vagy Arisztophanész. Hogyan lehetséges, hogy a színháznak és a filozófiának ilyen egymás mellett haladó, akár egymással versengő története van?

Ez egy nagyon zűrös történet. Mint egy idős házaspáré, akiknek sikerül felülemelkedni az örökös veszekedéseken, egy páré, akik legyő-

zik az ellenfeleiket. A színháznak a kezdetektől fogva hatalmas előnye a filozófiával szemben, hogy összegyűjti a tömegeket, legfőképpen az ókori görögöknél, ahol a színházi versenyeken a komédiákat és tragédiákat a szabad ég alatt, több ezer ember előtt adták elő, és ahol a darabok létrehozása egyfajta állampolgári kötelesség volt. Ebben az időben a filozófia maga is főleg szóbeli tevékenység. De kis csoportokban művelik, olyan mesterek keze alatt, akik igyekeznek lojálisak lenni és a lehető legnagyobb mértékben kerülik a látványosságot.

Platón roppant pontosan elemzi a színház előnyeit és hátrányait. A színház erősen hat a nézőkre: megmozgatja, elragadtatja, tapsra vagy huhogásra készíti őket, élő vibrálás. A színház által terjesztett ideákat, hallgatólagos propagandáját a lét egyszerű felfogásáról, Platón rendkívül hatékonyan tartja. Épp hatékonysága miatt tanácsos felügyelni és gyakran elmarasztalni a színházat. Ez a féltelmetes hatóerő, nem mellékesen, már a görög eredetekben elérni a tetőpontját, hiszen a színház a kezdet kezdetén kihasználja lehetőségei teljes tárházát. Az ókori görög színház valójában nagyon közel állt a wagneri operához, volt benne zene, tánc, kórusok, énekek, az istenek megjelenését lehetővé tevő gépek... Ezekkel az erős eszközökkel a legintenzívebb tragédia és a legféltelenebb komédia is meglepi, és magával ragadja a tömeget. Mindezek a színházzal egyidejűleg jelentek meg, miközben a filozófia nehézkesen indul és viták keresztüztüében állt. Szophoklésznek tapsoltak, Szókratészt viszont halálra ítélték, miután Arisztophanész a színpadon kegyetlenül kifigurázta őt *A felhők* című darabjában. Platón színház iránti bizalmatlansága nyilvánvalóan abból is fakadt, hogy a színház ügyesen kihasználta kezdeti előnyét a filozófusokkal szemben.

Összességében mondhatni, hogy színház és filozófia közt egyfajta versengés van a szellemek meghódításáért. De a dolog lényege máshol rejlik: a színház és a filozófia eszközei gyakorlatilag ellentétesek. A színház

felkínálja, hogy megmutatja az életünk valóságának darabkait és alakjait a színpadon, és a nézőre hagyja, hogy levonja a tanulságokat az egyéni és közösségi létnek ezekből az ábrázolásaiból; a filozófia viszont önmagát kínálja orientációként a létezéshez. A filozófia, miként a színház, az emberi létezés elemzésére törekszik, csak hogy a filozófia ezt annak a gondolatnak a jegyében teszi, hogy mi az, ami képes orientálni a létezésünket, és nem hagyja magára a saját külső kényszereinek kiszolgáltatva. Lényegében a színháznak és a filozófiának ugyanaz a kérdése: miként szólítsuk meg az embereket olyan módon, hogy azután másképpen gondoljanak az életükre, mint ahogy megszokták? A színház az előadás, az ábrázolás és a távolság közvetett módját választotta, míg a filozófia a tanítás direkt eszközével él, szemtől szemben egy mesterrel egy előadóteremben. Egyfelől adott a reprezentáció szándékolt kétértelműsége egy összegyűlt közönség színe előtt, másfelől a tanítás egyértelmű érvelése és a közvetlen párbeszéd, amely arra szolgál, hogy megszilárdítsa a szubjektív eredményeket.

Az Állam III. könyvében Platón kiűzi a költőket a városból, de ő maga dialógusokat ír, melyek a színház világához tartoznak...

Magam is kiemelttem ezt a látszólagos platóni paradoxont, amely mintha sajátos megoldást kínálna egy problémára, mégpedig arra a viszonyra, amely a filozófiában a költészet felé húzó szubjektív érzélem és a matematika felé húzó demonstráció között áll fenn. De valójában prózaibb az ok: Platón tudta, hogy amint megtámadja a színházat, rögtön veszíteni fog. Ezért adott a filozófiájának színházi formát. Teljesen elképesztő, hogy a színház legnagyobb filozófiai ellensége olyasvalaki, akinek a dialógusait színházban játszószák. Szegény Platón arra kárhoztatott, hogy bekerüljön a színházba. Pedig micsoda agresszió lüktet a színházkritikájában, végig az *Állam* nagy dialógusában! Számára a színház pusztán utánozza a valóságot, nem hoz létre

igazi tudást, sőt, érzelmileg csak még inkább tévedésekbe és látszatokba ringat. A színház még az általános vélekedésnél [a doxánál – a szerk.] is messzebb áll a valóságtól, mert ezekhez a problémás véleményekhez hozzáadódik a színész játékával létrehozott hamis érzelm ereje. Végső soron azonban ez a bírálat is hatástalan, a színház ugyanis mindig győz. Minden ellene irányuló támadás megfélekedezik róla, hogy a színház a lehetőségek kivételesen teljes együtteséből építkezik. A színház lehetséges irányai lenyűgözően sokfélék; csinálhatunk három szóból álló lecsupaszított monológot vagy hatalmas előadást díszletekkel, színészek tucatjaival, felhasználhatunk irodalmi vagy költői szövegeket... Nehéz a színházról beszélni, ha figyelmen kívül hagyjuk a színházi eszközök rendkívüli palettáját. Valahányszor egy filozófus megtámadja a színházat, nem számol azzal, hogy voltaképpen egy másik színházi formát szegez szembe a színházzal. A vitából, amit a színházzal kívülállóként folytat, szükségszerűen belső vita lesz, mert a színháznak minden eszköze megvan arra, hogy bekebelezze: semmi nem érdekli ugyanis jobban, mint az, ha a színpadon a színházról legyen szó. A színház ellen felhozott vádak azonnal teatralizálódnak. Nézzék meg *A nők iskolájának kritikáját* Molière-től, ahol az előző darabról folytatott kritikai vita lett a következő témája; nézzék meg Pirandello egész színházatát, ahol az úgynevezett élet és a színházi élet ütköztetése hozza létre az igazság tisztán színházi elgondolásának az alapképletét; vagy nézzék meg a *Les Citrouilles* [A süttőkök] című darabomat, amit Arisztophanész *A békákja* ihletett. Ő Aiszkhüloszt és Euripidészt ütközteti a színen, én Brechtet és Claudelt: semmi, ami a színházért vagy a színház ellen szól, nem vonhatja ki magát a színházból.

Meg kell jegyezni azonban, hogy a színházat kritizáló filozófusok sem állnak minden gyanú felett! Ön Platón dialógusait említette, de a színház másik ádáz ellensége, Rousseau sem tesz mást – ahogy azt a d’Alembert-

hez írott levelében kifejti –, mint hogy a színház egy másfajta formája mellett foglal állást.. A negatív indulatokat ábrázoló és azokat dicsőítő, a becsületes és ügyetlen embereket kicsúfoló, a gyávákkal, zsarnokokkal és oportunistákkal való azonosulásra ösztönző színházzal szemben Rousseau a népünnepélyt mutatja fel, ahol az emberek többé nem pusztán nézők, és amint összegyűlnek, kollektív jelenlétükkel tüntetnek. A reprezentáció színházával szemben, amely az embereknek szól, Rousseau olyan színházat ajánl, amely magukat az embereket prezentálja.

Ebből a tömegeket formázó színházból merítenek később inspirációt a francia forradalom konventjének tagjai, amikor megrendezik a Legfőbb Lény ünnepét. De végső soron a népünnepély is csak egy a színház végtelen megvalósulási formái közül.

Alapvetően a színháznak és a filozófiának is az a célja, hogy új meggyőződésekkel ébresszenek az egyéneken. És van egyfajta megkerülhetetlen vita arról, hogy mely eszközökkel lehet leginkább kiváltani az elvárt hatást. Mégis, azt hiszem, inkább a szövettség irányába kell elmozdulni, nem a konfliktus felé, mert a színház elleni spekulatív támadások úgyis csak erősítik a színházat. A színház a valaha feltalált legnagyobb gépezet az ellentmondások elnyelésére: soha egyetlen ellentmondástól sem ijed meg. Ellenkezőleg, mind új táplálékot jelent a számára, amit az is jól mutat, hogy Platón színpadon játsszák. Azt tanácsolom a filozófusoknak, hogy soha ne támadják meg a színházat. Tegyenek úgy, mint Sartre vagy én, vagy minden látszat ellenére Rousseau és Platón: inkább írják meg a saját színházukat, mintsem hogy kétségbe vonják a másokét.

Rousseau nyomán a filozófusok azt hozzák fel a színház ellen, hogy elválasztja a színészeket és a nézőket, az aktívakat és passzívokat. A nézőt az esztétikai kritika és a politikai radikalizmus messzemenően lenézi. Jacques Rancière A felszabadult nézőben azt a kliséket igyekszik megsemmisíteni, amely Platónról Guy Debord-

ig a színházat, a képeket és a reprezentációt az illúzió színterévé teszi. Rancière megfordítja az érvelést, és azt kérdezi, hogy vajon „nem éppen a távolság visszaszorítására irányuló akarat hozza-e létre a távolságot?”⁴ Másképpen mondván, a reprezentáció-kritikája olyan egyenlőtlenséget eredményez azok helyzete – állapota között, akik csinálják, illetve azoké között, akik nézik, hogy azt az avantgárdok sem hagyhatják figyelmen kívül. Különösen abból kifolyólag, hogy maga a néző sem marad sosem tétlen, hanem összehasonlít, összekapcsol, kritizál, és „saját verset állít össze az elé tett költemény elemeiből.” Egyetért ezzel az elemzéssel?

Ezek a kérdések régóta izgatják a színházi életet, és a huszadik század kezdete óta a viták kereszttüzeiben állnak: vitatkoztak az azonosulás távolságtartással való helyettesítéséről, kritizálták a néző passzivitását, kiszóliották, kihívták a színpadra, táncolni kényszerítették, egyszóval mindenféle próbatételeknek tették ki, hogy megmutassák, nem passzív.

Az efféle demonstrációk, amelyek meg akarják menteni a passzivitástól a nézőt, rendszerint a passzivitas csúcspontjai, hiszen a néző kénytelen engedelmessé válni a szigorú felszólításnak, hogy ne legyen passzív... A színházi emberek gyakran keresik a módját, hogy lerombolják köztük és a nézők között emelkedő falat. Értjük őket, tiszteletreméltó meggyőződésük: jól tudják, hogy a színháznak nem az a rendeltetése, hogy elbillenjen a látványosság, azaz a kép irányába. Vagyis a nézőt ne csupán a kép transzcendenciája nyugtázza le. Szerintem az a leghelyesebb hangsúlyozni, hogy a nézői szubjektivitás a kulcs, és hogy nem feltétlenül passzív akkor sem, ha a székében ül. Az imént voltaképp az áttételről, a transferről beszéltünk, vagyis valamiről, ami a szubjektivitást egyfajta mentális becsatornázás révén bekapcsolja a

⁴ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Műcsarnok Kiadó, 2011), 13.

színház dialektikájába. François Regnault a könyveiben, például a *Le Spectateur* [A néző] című művében, Lacan és a pszichoanalízis mély ismeretének segítségével a színházi áttétel (transzfer) útvesztőit tanulmányozza, a módot, ahogy egy előadás megéri, és akár meg is változtatja a szubjektív struktúrákat. Rámutat, hogy a színház szubjektív hatásai erősebbek lehetnek attól, ha közvetettek (indirektek), és rejtve marad pontos dramaturgiai mozgatórugójuk. Ezek a hatások tökéletesen bevésődnek a néző tudattalanjába anélkül, hogy neki úgy kellene tennie, mintha színész volna, amikor nyilvánvalóan nem az. Az előadásban való fizikai részvétel lehetséges, de nem kizárólagos, ezért nem kell követelni sem. Nincs borzasztóbb, mint fáradtságos erőfeszítéseket tenni azért, hogy kicsikarják a „részvételt” olyan emberekből, akik egyáltalán nem akarnak ebben az értelemben részt venni. Viszont előfordulhat, hogy a kívánt intervenció mégis megvalósul. Ez történt itt Avignonban is, a Thomas Ostermeier rendezte Ibsen-darabban, *A nép ellenségében*. A végén a főhős elmond egy hosszú beszédet, de jócskán átalakították az ibseni szöveget, mert beledolgoztak a Comité invisible [Láthatatlan bizottság] nevű szélsőbaloldali csoportosulás *L'insurrection qui vient* [Az eljövendő felkelés] című manifestumából egy részt.⁵ Ezt a beszédet véleményezi a többi szereplő, akik lejönnek a színpadról, és színészi tekintélyükkel felerősítik a teremben a közönségből érkező hozzászólásokat. Szemtánúja voltam, micsoda energia szabadul fel akkor, ha az egész színházterem színházi bevonódik a rövid időre kialakuló

⁵ A kötet 2013-ban magyarul is megjelent a rednews.hu gondozásában, Balázs Gábor fordításában, de nálunk (szándékosan) sosem került kereskedelmi forgalomba. Részletei olvashatók a rednews.hu honlapján (utolsó hozzáférés: 2022.12.30.):

http://rednews.hu/index.php/a-kozelgo-felkeles/639-az-eljovendo-felkeles?screen_width=1305. – A szerk.

„népgyűlésbe”, majd annak a virtuozitásnak, mellyel a rendezés a kollektív közjáték után a megszervezi a visszatérést a tiszta színházhoz. De az ilyen siker nagyon ritka.

A közönség szubjektív átváltozása valójában az előadás kifejezetten színházi sikerült-ségén áll vagy bukik. Az előadás a teljes színházi eszközkészletét beleadja: jelmezt, díszletet, szöveget, fényt, színészi játékot, térhasználatot, zenét, videót... Sosem marad kizárólag egy összehangolt, kimondottan „részvételi” manipuláció. Ha az előadás erős, ki kell váltania a szubjektív transzfereket, azokat a változásokat, amelyek végbemennek akkor is, ha a néző mozdulatlan. Másfelől, igen könnyen elképzelhető a nézői aktivitás olyasfajta bábjátéka, amely valójában passzivitásban tartja őket. Nem egy bizonyos színházi technikáról van szó ugyanis, hanem arról, hogy a színház jelen van-e, hogy a gondolati esemény színházi értelemben megtörténik-e. Azokból a jobboldali, reakciós elképzelésekből, amelyekről beszélünk, amelyek a színházat múzeumnak, reprezentációnak, tökéletes technikai apparátusnak fogják fel, a „megtörténő” színház fogalma hiányzik. Valahányszor kizárólagossá válik a képiség vagy a koreográfia, beáll a passzivitás. És ha passzivitás van, a színház megszűnik színház lenni. De „baloldali” reakciós elgondolások is kiválthatják ugyanezt: a közönség hatékony részvételének megszervezése, áthelyezése, kiszólitása, színpadra léptetése és a többi, gyakran pusztán az aktivitás fikciója, sőt a konformizmus csúcsa, ami ugyancsak a színház szubjektív hatalmának megsemmisítéséhez vezethet.

A színház magába építette a kezdeti kritikát, amit kapott?

Lehet kritizálni a színházat anélkül, hogy az eltűnését szorgalmaznánk. Lehet és kell is teatralizálni a színház kritikáját. Ahogy már korábban hangsúlyoztam, a színház szüntelenül előállította önnön kritikáját is. Nem azt mondom, hogy a színház kritikája a színháznak van fenntartva, hanem azt, hogy a teat-

ralitás kritikája olyan kritika, amit a színház be tud fogadni. Sehol másutt nem találkozhatunk a teatralitásnak jobb kritikájával, mint mondjuk, Pirandello darabjaiban. Lásd többek között a nagy színészről fantasztikus alakját a *Rátalálni önmagunkra* című darabban, és az őt körülvevő színházi milió könyörtelen kritikáját. Mert a képzelet és a valóság közti zűrzavar felszámolásában a színház bír a leghatékonyabb eszközökkel, noha éppen a zűrzavar állandósításával vádolják. Határozottan úgy gondolom, hogy a színház felül fog kerekedni minden kritikán, amit Platón óta kapott. Ne feledjük azt sem, hogy a legkeményebb, leghatékonyabb kritikák mindig is a vallási anatómiák voltak. Vajon nincs még mindig valami vallásos jellege a reprezentáció elleni támadásoknak? Azok a kritikák, melyek a teatralitást úgy tekintik, mint a spektakulum társadalmának konzerváló utáncsát – Guy Debord, például, az *In girum imus consumimur igni* filmjében –, nagyrészt a filmes képiségből merítenek, azt használják és parodizálják anélkül, hogy magukra vonatkoztatnák. De mára Debord filmjei részét képezik a spektakulum társadalmának, ugyanolyan műsorrá lettek, mint a többi, sőt elég sznob műsorokká. Végső soron, a beszélgetésünk lényege nem is maga a színház, hanem az a filozófiai diskurzus, amely a megjelenítés gondolkodásban való szerepéről szól. Ez a probléma nem szűkíthető le a színházra. A mi helyzetünkben a színház győzedelmeskedik a kritikákon, mert magába foglalja azokat, és a mozi szintűgy, mert megteheti, hogy figyelmen kívül hagyja őket.

Filozófusok keltek a színház védelmére a filozófia ellenében. Bizonyos értelemben, ha szembeállítjuk az apollóni figurát a dionüszoszival, a racionalitást a tragikum erejével, nem gondolhatjuk azt, hogy Nietzsche végrehajtotta fordulat ma is aktuális?

Nietzsche nem köntörfalazott: ne felejtsek el, ő írta, hogy a filozófus „a bűnözők bűnözője”! És mivel aforisztikus és életrevaló látásmódja sosem riadt vissza a paradoxonok-

tól, stigmatizálta is a színházat. Miután megdicsérték, amiért feltámasztotta Aiszkhüloszt, nekiment Wagnernek, azzal vádolva, hogy engedett a hisztérikus teatralitásnak. Valójában az, ami Nietzsche „felforgató” gesztusának tűnt, csak ismétlés volt, a platonai gesztus megismétlése. Ez a gesztus abból áll, hogy kimondja: a színházi látszatok és mesterkéltég – amit Nietzsche a színház „feminin” dimenziójának nevez – a gondolat alapvető egyenességét, lendületét, erejét nem terhelheti meg. És hogy ugyanakkor létezhet „igazi”, eredeti színház, valójában közelebb a költészethez, mint a reprezentációhoz, amely közvetlenül a líra nyelvére fordítja le, amit Nietzsche „az élet szervesen hatalmának” hív. Monique Dixsaut⁶ teljes joggal hasonlítja ezen a ponton Nietzsche antiplatonizmusát magához Platónhoz. Platón és Nietzsche egyaránt arra vágyott, hogy a gondolat mozdulat legyen, ne pedig rendelet, a teljes lét átalakulása legyen, ne pedig akadémikus értekezés, létszükséglet legyen, nem pedig hagyományörző morál. És ezen a ponton mindketten a meséhez, az allegóriához, a dialógushoz, a költői és teatrális eszközökhöz nyúltak vissza. Zarathustra versei Platón mítoszainak testvérei. De mindketten tartottak is ezektől az eszközöktől, amelyek az illúzió és a megtévesztés eszközei is egyben. Ilyen paradox a filozófia és a színház viszonya: csodálat és gyanú szétválaszthatatlanul keveredik benne.

Kik azok a filozófusok, akik a legjobban beszélnek a színházról? Kik a legtermékenyebb színházi elméletalkotók?

Nem osztogatnék díjakat. Fontos tudni, hogy amikor egy filozófus színházelméletet gyárt, akkor filozófiai, nem pedig színházi célokat követ. Diderot például bebizonyította, hogy egy szenvedély imitálása egyáltalán nem azonos magával a szenvedéllyel. A szí-

nész mesterségesen állítja elő a szenvedélyt, nem szenved el. De miért is fontos ez? Végeredményben azért, mert rámutat arra, hogy az igazi szenvedély a természetből fakad, hogy spontán és létfontosságú alapja van, és hogy a szenvedély pszichológiája része a testi érzések pszichológiájának. A cél tehát a materializmus egy formájának a megerősítése. Brechtnek – ő maga hangoztatta – alapvető célja volt a színházi elemzésen túl, de azzal szoros kapcsolatban, létrehozni a „dialektika barátainak” a társadalmát létrehozni. Miért? Hogy tökéletesítse, a színházzal való kapcsolat révén életerővel töltse meg a dialektikus materializmust, és igazságot szolgáltatson a proletár és forradalmi tábor filozófiájának... Ezeknek köszönhetően a színházi tevékenység valódi szolgálói, rendezők, színészek, kritikusok úgy használhatják ezeket a színházhoz kötődő filozófiai intenciókat, ahogyan nekik éppen megfelel.

Miért van az, hogy a filozófust sokszor nevetéssé teszik a színdarabokban, Arisztophanésztól Marivaux-ig? Emiatt az eredendő versengés miatt?

A komédia, mint már említettem, hajlamos paradox nevetést előidézni: olyan nevetést, amely az ellen irányul, aki az uralkodó véleményt létrehozza, beleértve a nézőket is. Ha közelről nézzük, a színház a filozófust soha nem ábrázolja másként, mint ahogy a hagyományos felfogás teszi: szórakozott, valószínűleg elrugaszkodott, homályos és haszontalan elképzelések kedvelője, és főleg – hiszen ez valós színpadi helyzeteket teremt – szánalomra méltó szerető.

Ez a séma egy filozófiai klisére – Értelem és Szendvedély szembeállítására – utal. Azzal, hogy kinevetjük az aszketikus és racionális filozófust, aki egy alsószoknya láttán esztét veszt, valójában ezt a tökéletesen mesterkelt szembeállítást csúfoljuk ki, amely mégis erősen jelen van, még a pseudo-filozófikus egyetemi diskurzusokban is. De végtére ezt a játékot is Platón játszotta először. Ő írta le az egyik első filozófusról, Thalészról, hogy

⁶ MONIQUE DIXSAUT, *Platon-Nietzsche. L'autre manière de philosopher* (Paris: Fayard, 2015). – A szerk.

kútba esett, miután a kozmoszon elmélkedve felemelt fejjel, az eget és a csillagok mozgását fürkészve járkált, és nem nézett a lába elé. És itt tényleg egy komédiáról van szó, mert ezen az előadáson a köznép, amelyet Platónnál egy trák szolgálólány képvisel, nevetésben tör ki. Így, a filozófia meglehetősen tisztán mutatja ugyanazt, amit a komédia: a filozófusnak, különösen az egyetemi remetének semmivel sincs több oka a kíméletre, mint az öreg bárónak, a politikusnak, a hetvenkedő katonának, a vén zsugorinak vagy a képmutató kokottnak, ha az ember megpróbál elszakadni a moralizáló közhelyektől.

Létezik-e a „filozofikus szintér”, ahogy a filozófus Sarah Kofman fogalmazott? És ha igen, kik a tartuffe-ök, az Alceste-ek és a botcsinálta doktorok?

A tartuffe-ök a „filozófusok”, akik úgy tesznek, mintha elszigeteltek volnának, árral szemben úsznának, a Jog és a Szabadság védelmébe burkolózva, miközben az Állam hatalmának minden fogásából elfogadják, szüntelenül jelen vannak a médiában, és csak a megrögzült „nyugati” rend általános propagandájának közhelyeit alakítgatják. Az Alceste-ek azok – mint én? –, akik nem kegyelmeznek, ha a tartuffe-ökről van szó, akik követelik a szellemi függetlenség és a mégoly kevésbé népszerű igazságokkal vállalt aktív szolidaritás bizonyítékait, ezek közé az igazságok közé értem a politikaiakat is. Az Alceste-ek renegátnak tartanak minden értelmiségit, aki valamikor már, az 1960-as és '80-as évek közti időszakban valódi tapasztalatot szerzett az emancipációs filozófia következményeiről, majd mégis visszatért a nyájba és beállt az uralkodó vélemény mögé, és azóta is általános álérveket gyártva próbálja igazolni személyes megfutamodását.⁷ A botcsinálta doktorok? Talán, akik azt hiszik, az a dolguk, hogy minden pillanatban

⁷ Badiou itt is az „új filozófusokra” céloz. – A szerk.

pótkereket ajánljanak a parlamentáris Állam éppen árokba borult szekereknek.

Lehet jó színházat csinálni filozófiával? Mik a filozofikus színház feltételei?

A „filozofikus színház” kifejezés engem zavar, ahogy a többi, a „politikus színház”, a „pszichologikus színház” vagy az „epikus színház” típusú szóösszetételek is. Tisztán látom, mi a különbség komédia és tragédia között, ám ami a többit illeti, nem gondolom, hogy a „színház” szóra érdemes bármilyen jelzőt aggatni. Ahogy egyébként a „matematikai filozófia”, a „politikai filozófia” vagy az „esztétikai filozófia” fogalmakat sem ismerem el... Lacan megkülönböztetését használva ezek az Egyetem kategóriái, és a filozófia ideális esetben a Mester diskurzusa, és nem az Egyetemé.⁸ A filozófiában csak a nagy filozófusok számítanak, mindenféle jelzők nélkül. És ez a színházra is áll. Vagyis a filozófia a színház tökéletes anyaga lehet. Goethe, Schiller vagy Lessing esetében egyértelműen ez a helyzet. Egész sok filozófiát találunk Marivaux egyes darabjaiban, és rengeteget Pirandello vagy Ibsen legjobbjaiban. Egyértelműen ez a helyzet Sartre színházában és az enyémben is. És hát, kedves barátom, az Ön által írt és rendezett *Projet Luciole*-ben nem hallunk-e a színpadról – anélkül, hogy a színházi játék a legkevésbé is eltűnne mögötte – számos, szintisztán filozófiai eredetű szöveget?⁹

⁸ A négy lacani diskurzus: a hisztérikusé, a mesteré, az egyetemé és az analitikusé. Kanonikus kifejtését lásd: Jacques LACAN, *Séminaire XVII, L'envers de la psychanalyse (1970)* (Paris: Seuil, 1991). – A szerk.

⁹ Utalás Nicolas Truong 2013-ban rendezett előadására, mely Pier Paolo PASOLINI „a szentjánosbogarak eltűnését” bejelentő, nagy port kavart 1975-ös cikkéből indult ki; Pasolininél a szentjánosbogár (franciául *luciole* – innen a „projekt” címe) a vidéki Itáliát jelképezte; a cikk ezen keresztül kulturális genocídiumhoz hasonlította az iparosodást. Truong előadá-

III. Tánc és mozi között

A tánc Ön szerint „a gondolat metaforája”, míg a mozi „hamis mozdulatokból” áll. Mi akkor a színház az Ön számára? Az eszmék színháza, ahogyan Antoine Vitez értette, aki meg akarta mutatni, miként formálják az eszmék a színészi testet a színpadon?

Jogosan említi a tánc, a mozi és a színház viszonyának problémáját. Gyakran próbáljuk szembeállítani a test színházát és a szöveg színházát. Ez egy leegyszerűsítő szembeállítás, bár iránymutatással szolgál egy sor kortárs vállalkozás számára. Mégis, azt hiszem, hogy nem jó kiindulópont. A kortárs színházat a táncsal és a mozival kapcsolatba hozni, ahol az egyik zene–test, a másik szöveg–kép, nekem sokkal termékenyebbnek tűnik. Jegyezzük meg mindenekelőtt, hogy a színháznak egyrészt a testi, másrészt a képi regiszterhez való kapcsolása a kezdetektől lényegi, és változatlanul eleven. Egy olyan szerző, mint Molière, épp olyan jól ért az öregemberek bottal veréséhez, mint az elégikus alexandrinusok finomságaihoz, melyekben egy mélabús szerelmes panaszkodik a szeretőjére. Mondhatta Boileau, hogy „ebben a nevetséges zsákban, amit Scapin magára húz”, nem ismerte föl a „*Mizantróp szerzőjét*”, ám Molière nagysága éppen abban állt, hogy képes volt vegyíteni a népi bohózat verbális és fizikai energiáit a szenvedélyek és a döntéshozatal finom szöveges kifejtésével. Molière-nél egyébiránt a test kapcsán nemcsak azt érezhetjük, hogy ő maga is színész volt, és ennek hatékony és valóságos lenyomatái vannak, hanem felfedezhetünk néhányat a táncsal kötött kompromisszumokból, melyek olyannyira jellemzőek a színháztörténetre. Molière Lully-vel és koreográfusokkal is dolgozott, és a tánc, mint a zene és a testek közti látható kapcsolat, a színházi

sában – Pasolini írásain túl – többek közt Jacques Rancière, Michel Foucault és Giorgio Agamben szövegei hangzottak el; Avignonba is meghívták. – A szerk.

előadás szerves részét képezte. A görög tragédiától kezdve, a legjelentősebb „szöveg-színház” egész ágazata irányul a test fegyelmzésére, amely a maga tiszta formájában a táncban lelhető fel.

A latinista Florence Dupont határozott álláspontja az, hogy amennyiben ma Szophoklész vagy Euripidész zene és tánc nélkül játsszuk, az kicsit olyan, mintha Da Ponte Don Giovanniszövegkönyvét Mozart zenéje nélkül játszanánk...

Ez hajszálpontos, de nem zárhatjuk ki azt sem, hogy mindez a színháztörténet önnön lényegének valamiféle folyamatos megtisztulása is lehet – a zenével, táncsal, képpel való túlságosan is látványos kapcsolata ellenében. A színház és a tánc viszonya ugyanis valójában nagyon feszült, rendkívül ellentmondásos. A néma test – a némajáték – a kettő határán van, de azt is megmutatja, hogy a színháznak egyaránt képesnek kell lennie közel kerülnie a tánchoz, és elmene-külnie tőle.

Ahogy a zene és a tánc, úgy a képiség is a kezdetektől fogva jelen van a színházban: az ókori színházban maszkokat, jelmezeket, díszleteket, gépezeteket használtak az effektusokhoz, megvolt tehát a spektakuláris, látványos képiség.

Érdekes megjegyezni, hogy a tánc *a test immanenciája*, vagyis olyan test, amely a saját mozgásából mutatkozik meg, míg a képpel szemben egyfajta *fénylő transzcendencia*, külsőség, amely hatalmat gyakorol a test fölött. Ez annál is inkább igaz, mivel ma már olyan technikai eszközök állnak rendelkezésre, amelyek a képek erejét mérhetetlenül megnövelik. Én a színházat a tánc és a kép, vagy a tánc és a mozi közé szeretném elhelyezni, ahol a „mozin” a kortárs képi lehetőségek maximumát értem. Ragaszkodnék viszont hozzá, hogy megmaradjon ebben a „köztes-ségben”, ami azt jelenti, hogy a színház mindkettővel kapcsolatban áll – a táncsal-zenével és képiséggel-szövegiséggel –, de nem keverhető össze egyikkel sem.

Minek a tökéletes megvalósulása a tánc? Spinoza úgy gondolja és írja, hogy nem tudjuk, mi mindenre képes egy test. Azt mondanám, a spinozai kihívásra a tánc ad válasz: a tánc azt próbálja megmutatni, hogy mire képes a test. Nemcsak a test expresszív erejének, hanem ontológiai kísérleteinek is a terépe. Azt igyekszik megmutatni, a mozgás immanenciájában, hogy mire képes a test mint létező, ahogy lényében kibontakozik előttünk. Mathilde Monnier koreográfiáira gondolok, amelyek a járásból, mint a testek alapvető képességéből indulnak ki, és elképesztő variációkhoz vezetnek, amelyek kibontakoztatják előttünk az ezerféleképpen „járkáló” testek belső lehetőségeit, egyedül, vagy más testek mozgásával összefonódva.

Mondhatjuk erre, hogy szükségszerű kapcsolat van színház és tánc között, de a színház kérdése nem lehet az, hogy mire képes egy test. A színház nem tud feloldódni abban, ami a tánc lényegét alkotja. Mert a színház szubjektív orientációt kínál, amelynek a test csak az egyik feltételét alkotja. Amikor Nietzsche a táncot a saját gondolatának metaforájává teszi, és azt mondatja Zaratrustrával, hogy a „lába egy örült táncosé”, azt akarja mondani, hogy a lehető legközelebb kíván maradni az immanens életerőhöz, a gondolkodáshoz, mint élő lehetőséghez.

A képiség részéről a kulcsfogalom, ahogy azt már Platón is fölismerte, a látványosság: a kép az, ami nézésre felajánlkozik, és amit a potenciális néző kívülről érkező kényszerként tapasztal meg. A mozi egyik jellegzetessége, hogy nincs szüksége senkire: ha kész a film, tökéletesen mindegy – kivéve anyagi szempontból –, hogy van-e közönsége. Semmit nem változtat a film létén, ha nincs, aki nézze, míg a színház számára a közönség elengedhetetlen. A tánc a test immanenciája ott, ahol a mozi a kép transzcendenciája, mivel ismételtető, önmagával azonos, és nincs szüksége szubjektumra. Ha kell, akár üres tereben is – egy kép tanúskodik arról, hogy mire képes az illúzió, a látszat, az imitált igazság tekintetében.

Gondolhatnánk, hogy szükségszerű kapcsolat fűzi egymáshoz a képet és a színházat, mivel a színház spektákulum, és egyre kifinomultabb módon használja a képek erejét. Hiszen micsoda élmény, amikor Avignonban a pápai palota falait leomlani látjuk a modern technikai apparátusnak köszönhetően, mely a Bulgakov *Mester és Margaritájából* készített előadásban az illúziót szolgáltatja.¹⁰ De az efféle bravúr sosem célja – nem lehet a célja – a színháznak. Vannak képalapú művészetek, a festészettel vagy a mozival az élen, és ezek a képi művészetek saját autonómiával rendelkeznek. Annak a fölfedezése, hogy mire képes egy kép, ha utánoz valamit – a klasszicizmusban –, vagy ha saját erőforrásból kínál föl látványt – a modernitásban –, egyáltalán nem kényszeríti a színházat arra, hogy a képek készítésével azonosuljon. A szubjektív orientálás, amit a színház megcéloz – sokkal inkább a filozófiával rivalizálva, ha már, mintsem a táncsal vagy a képpel – nem tud feloldódni a látványosságban.

Gondoljunk csak Goethe *Faustjára*: micsoda látványos mozgósítás, micsoda zenét, táncot, természetfölötti jelenségeket előhívó pillanatok, évszázadok vallásain, szenvedélyein, gondolatain és érzékiségén átívelő képek sora! Elsőosztályú rendezők – Antoine Vitez, Klaus-Michel Grüber, Giorgio Strehler – azt akarták, hogy mindez színházzá váljon, és hogy végső soron, ha dróton függve repülnek is a színpad fölött, ha Isten a felhők-ből szól is, ha sátáni szaturnáliákat tartanak, ha a képek, a zene és a tánc szerepe pusztán a szöveg túlzott intenzitásának ellensúlyozására szolgál is, nos még akkor is, mindez legyen színház, ahol nem az a kérdés, hogy mire képes a képzelet vagy a test, hanem, hogy igaz-e, igaz-e egy mindenki számára érzékelhető igazság, hogy nem szabad engedni a kísértésnek, a „szellemnek, aki folyton tagad”, igaz-e, hogy „az örök Nőiség vonz bennünket az égig” (Márton László fordítása).

¹⁰ Utalás a Simon McBurney rendezte 2012-es előadásra. – A szerk.

Helyezzük tehát a színházat a tánc által fölemelt immanencia és a kép által bemutatott transzcendencia közé. És kívánjuk, hogy se az egyik, se a másik ne nyelje el.

Azt kell tehát mondanunk, hogy nincs semmiféle hibridizációra lehetőség a színház és unokatestvérei, a tánc és a mozi, a performansművészet és a videó között? És Ön szerint a szöveg megkerülhetetlen támasza a színháznak? Azt már elfogadtam, hogy maga a színház mindig valami tisztátalan, hibrid valami. Ez a hibridizáció azonban nem tévesztendő össze sem az egyik, sem a másik őt alkotó művészet önálló erejével, tehát sem a test immanenciájával egyik oldalról, sem a kép transzcendenciájával másfelől. Ezért gondolom azt, hogy a színházban a szöveg léte szükséges támogató erő, még akkor is, ha a gyakorlatban nagyon szép előadások léteznek szöveg nélkül. A szöveg voltaképpen a végső garancia arra, hogy a színházat ne nyelje el a tánc vagy a kép. Megtartja a kettő köztességében, mintegy oszcillálva, ahol néha a kép iránti rajongás felé, néha a testek ragályos energiái irányába leng ki. A szöveg a szimbolikus rend, amelyhez a színház ragaszkodik, hogy a helyén kezelje a táncoló testtel és a látványos képiséggel folytatott elkerülhetetlen egyezkedéseket. A szöveges szimbolikával megtámogatva a színház kapcsolatban maradhat két külső társával anélkül, hogy az egyezkedés kapitulációvá válna.

Nem akarom szembeállítani a testet és a szöveget: úgy vélem, hogy a test meghatározó a színházban, de a szöveg a szimbolikus garancia arra, hogy a színház nem tűnik el olyan területeken, amelyek más, saját függetlenségüket szintén megőrizni kívánó művészetek fennhatósága alá esnek. Ez a magyarázata annak, hogy hosszú távon miért csak a szövegek maradnak meg a színházból. Az előadások, melyek a szöveg szimbolikája, valamint a testek valósága és a képiség közti tárgyalások eredményeképpen jönnek létre, mulandóak, hiszen ezek a tárgyalások minden egyes este újrakezdődnek. A

színház létrejön, megtörténik és nem marad belőle más, csak az a szimbolikus tartórendszer, amely lehetővé tette, hogy teljes függetlenséggel tárgyalásokba bocsátkozhasson lehesen az idegen, mégis elengedhetetlen területekkel.

Persze a modernitás egyik formája a mulandóság igénye és az eltűnés vágya. Gondolhatjuk úgy, hogy a „színház” egyszeri történet, amelynek aztán meg kell semmisülnie. Meggyőződésem azonban, hogy a színház megmaradhat és meg is kell, hogy maradjon abban a szimbolikus menedékben, amelyet a szövegek nyújtanak, és amelyből mindazt, ami valóban eltűnt: a reprezentációt, az előadást, a tárgyalást újra lehet kezdeni és fel lehet támasztani.

Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a szöveget fetiszálni kell, vagy hogy a szöveg a színház lényege, de azt igen, hogy szimbolikus kincsként, múltbeli garanciaként arra, hogy a színház megtörtént, és meg is fog történni, megmarad. Ezért tűnik nekem úgy, hogy a színházi köztesége a szöveg függvénye. Egész egyszerűen ez a színház örökkévalósága.

Mit értünk színházi szövegen? Bármely szöveg lehet anyaga és ürügye a színháznak?

Ez sokkal érdekesebb és lényegibb kérdés, mint a test és szöveg szembeállítása: mi a színházi szöveg természete? Mára a színdarabok és a nem színházi típusú szövegek közti különbségtétel jobbára eltűnőben van. Nem látok ebben semmi kifogásolhatót. Régi eszköze a színháznak, hogy keres valami rejtett teátralitást olyan szövegekben, amelyeket nem a színház számára írtak. Amikor a színpadon megváltoztatjuk a színháznak tekintett dolgok stílusát, amikor a nyilvánossággal való közlés új módját hozzuk létre, felfedezhetjük az addig észre sem vett teátralitást egy regényben, egy versben, vagy akár egy hétköznapi párbeszédben. Az azonban biztos, hogy a színházi szöveg, származzon bárhonnan, a közönséghez és a közönségnek szól. Márpedig ez a helyzet tökéletesen

ellentétes az olvasással, amely egy szubjektum és egy szöveg csöndes összecsapása, egyfajta intim rabul ejtés. A színházi szöveg a szónokéval, a politikai, jogi vagy szentbeszédekkel rokon, és az olykor ellenálló vagy megosztott hallgatóság érdeklődését akarja felkelteni. Azt mondanám, hogy míg az irodalmi szöveg hatása bújtatott, elnyújtott és rejtett időbeliséghez kötődik, a színházi szövegé frontális és annak a pillanatnyi jelenlétéhez kötődik, aki épp megszólaltatja. Végére is, a fehér papírra írt fekete jelek csöndje és a szobában tovább visszhangzó zene hangjai közötti ellentét továbbra is alapvető fontosságú marad.

Bernard-Marie Koltès az Une part de ma vie, entretiens (1983–1989) [Életem része, interjúk] kötetben azt mondja A néger és a kutyák harca című darabjáról, hogy „minden szereplőnek megvan a maga nyelve. Vegyük például Calt: minden, amit mond, még csak köszönőviszonyban sincs azzal, amit mondani akart. Ez a nyelv folyamatos dekódolást kíván. Cal nem azt mondja, hogy »szomorú vagyok«, hanem azt, hogy »megyek, sétálok egyet«. Meglátásom szerint így kellene beszélnünk a színházban”. Egyetért a színházi írásnak ezzel a víziójával?

De hát szükségszerűen az ellenkezőjét is tapasztaljuk! A színházban alapvető, hogy léteznek szereptípusok, amelyektől éppen azt várjuk, hogy a nyelvükben tökéletesre fejlesszék azt is, ami megszokott és azt is, ami szokatlan. Gondoljunk Corneille Matamore-jára, Goldoni Arlequin-jére, Feydeau szoknyavadászáira, egy türannoszra a görög színházból, Molière bármelyik inasára, Shakespeare uralkodóra, egy színésznő alakjára Pirandellónál vagy Beckett úgynevezett „metafizikus csavargóra”: egyik esetben sem abból fakad az érzelmi meglepetés, hogy a nyelvüket dekódolni kell, hanem ellenkezőleg, abból, hogy konvencionális, felismerhető, szinte már sztereotipikus nyelvet használnak. És a színház erőssége pontosabban abban rejlik, hogy egyszerre tudja megszólaltatni az ilyen típu-

sú, a nyelv általános modelljének tökéletesen megfelelő szövegeket és néhány egyedi eltérést, ügyesen elhelyezett különbséget, amely meglepetésként hat a nézőre, és kis eseményként éli majd meg. És ez nem zárja ki annak a használatát, amit Ön említett. Az az igazság, hogy a színház története során minden olyan nyelvi eszközt felhasznált, amellyel a közönséghez szólni lehet, amennyiben azok, ha szabad így mondanom, hangsíthatóak voltak.

A nyelvek kérdésén túl, ön szerint miért „gondolati esemény” a színház, melynek elrendezése közvetlenül hoz létre ideákat?

„Ideának” hívhatjuk, ami egyszerre immanens és transzcendens. Az idea úgy jelenik meg, mint ami erősebb nálunk, és az emberi képességek mértékét alkotja – ebben az értelemben transzcendens. Mindemellet csak akkor létezik, amikor ábrázolják, működésbe hozzák vagy megtestesítik – ebben az értelemben immanens.

Addig, amíg nem immanens, szellemszerű. Ideának hívunk egy orientációt a létezésben, ami a szükségszerűen megtestesülő hatalom mércéjét adja. A színház, mikor megtörténik, az idea reprezentációja: testeket és embereket látunk, akik beszélnek, és látjuk, hogy azzal küszködnek, honnan jöttek, és mire képesek. A színház megmutatja a feszültséget az idea transzcendenciája és immanenciája között. Ez az egyetlen témája. Amikor a *Cid*ben Don Rodrigo áldozatul esik a becsület transzcendens ideájának, az egész dolog lényege az, hogy meggyőzi önmagát és másokat is arról, hogy nem menekülhet előle, hogy képes rá, hogy ne meneküljön el előle, még akkor se, ha egyetlen immanens vágya, egyetlen igaz szerelme Xiména, akivel szakít – mivel a lánya annak, akit Don Rodrigónak meg kell ölnie, hogy megmentse a saját ideáját a becsületről. Azt szoktuk mondani, hogy ez a dicsőség és a szerelem közötti ellentmondás. De valójában a színház attól színház, hogy nincs itt semmiféle ellentmondás, mert Don Rodrigo Xiména iránti szerel-

me ugyanabból a szubjektív anyagból való, mint a becsület ideájának való alávetettsége. A lemondásból ugyanis – amely nem is magáról a szerelemről, hanem a szerelem közelségéből fakadó hatásokról való lemondás – a transzcendens idea immanens közvetítését készíti elő. A szerelem az immanens közeg, amelyben megtestesül a becsület transzcendens ideája, ezt bizonyítja az, hogy amennyiben Don Rodrigo nem követné ezt az ideát, magának Ximénának a szemében is becsutelné volna, és nem tudná többé szeretni őt.

Miért gondolja azt, hogy a mozi az idea fantomja, míg a színház fizikailag is találkozik vele? Nem arról van szó, hogy a mozi nem csupán mozgás-kép, hanem egy mozgásban lévő idea is, vagy ideák mozgása?

A mozi nem a transzcendens és immanens feszültségében lévő ideának, hanem az idea látogatásának a felderítése: ott volt, elhelyezték, mint egy nyomot a képen, de nem vesz részt aktívan a transzcendens és immanens közti párbeszédben. Mindig valamiféle melankóliával hordozza ennek a lehetséges párbeszédnek a nyomait; a mozi melankolikus művészet, mert az idea nyomának, és nem a testi megjelenésének a művészete. Hogy miért? Mert a kép, amelyből hiányzik az élő test, a jelenlét és az a kapcsolat, amit ez a jelenlét az időtlen szöveggel ápol, nem tudja megteremteni vagy feltámasztani a feszültséget az idea transzcendenciája és az idea cselekvésének egy szubjektív tartományba eső immanenciája között. Ennek a feszültségnek a képnyomait tudja csak elhelyezni. De mindig van valami megfoghatatlan és hiányos ezekben a nyomokban. A képeket nézve úgy érezzük, hogy az idea még mindig *ott lehetne*, hogy rögzítettük az átsurránását, de végül nem, eltűnt, nyomainak véletlen eshetőségei között. Nagyon érdekes lenne részletesen összevetni Szophoklész *Oidipusz király*ának egy színházi megvalósulását Pasolini *Oidipusz király* című filmjével. Bizonyos értelemben az idea ugyanaz, tudniillik, hogy az elementáris szenvedélyek

és titkok, amelyek egy rejtélyes múltban gyökereznek, megrengethetik a hatalom és hősiesség ünnepélyes látszatát. Vagy, hogy a családi inkarnációk (apa, anya, fiú) nem részei a társadalmi együttesnek, a család nem a társadalom „alapsejtje”, ahogy azt mondani szokás, hanem félelmetes hatalom, amely elrejti valódi eredetét, hogy megfeleljen a társadalmi konszenzusnak. A színházban azonban minden a főszereplők látható fájdalomán múlik, azon a feszültségen, amit a színházi megvalósítás hordoz – vagy épp nem hordoz – Szophoklész szövegéből. A családi dráma erejét rögtön hitelesíti – vagy pedig nem, ha az előadás nem sikerül, ami gyakran előfordul – a színészek játéka, ahogy a közönség azonnal befogadja, és ez a befogadás olyan, mintha az idea immanenciájának közösségi garanciájaként szolgálna. Pasolini nagyrészt követi a színházi cselekményt. De ő alá van vetve a képnek, abban az értelemben, hogyha miután egyszer eljátszották a szöveget, a játéknak egyszer és mindenkorra vége, bevéssődött a technikai reprodukció anyagába vagy a sokszorosítás számába. Emiatt van az, hogy bizonyos fajta díszítettség, ami a színházban majdnem kínos, a moziban kikerülhetetlen, mert a kép csak így tud nyomot hagyni arról, ami vele történt, és ami immár mozdulatlan. Ez a csodálatos mozdulatlan-ság hordozza magában az idea látogatását. Pasolininél dupla átültetés formájában: az arab–iszlám világ egyedülálló szépségében (a filmet Marokkóban forgatták), és abban a tényben, hogy az ókori dráma „megkétszereződik” egy mai család drámájában. Ez az ornamentika olyasvalami, ami *rögzíti az idea nyomait*, hogy inentől kezdve fölismerhetővé váljanak anélkül, hogy az egyébként is kockázatos színpadi megvalósítás esetlegesége hordozná őket. A mozinál képkockáról képkockára meg kell küzdeni a véletlennel, mígnem végképp eltűnik, hogy a szemlélő számára melankolikus érzékelhetővé vájon az idea látogatása. A színházban épp ellenkezőleg, a véletlen szükséges ahhoz, hogy

a közönség immanens módon osztozzon az idea szövegbéli transzcendenciájában.

Nietzsche a táncot a művészeteket legyőző nehézkedő szellem ellenségének tekintette, de a filozofikus ostobaság ellenszerének is. Ön mit akar mondani pontosan, amikor kijelenti, hogy „a tánc a gondolat metaforája”?

A tánc a test képességeinek a reprezentációja, ideákra való utalás nélkül. A tánc önmagában elégséges, az immanencia allegóriája, a test erőforrásainak tiszta ünneplése.

Mivel a színház a mozi és a tánc között helyezkedik el, és mindkettővel tárgyal, a legteljesebb művészet. Mallarmé költő, aki meg van győződve arról, hogy egyedül a költészet hozhat létre modern szertartást. Mégis azt mondta, hogy a színház „felsőbbrendű művészet”, és tudjuk, hogy híres „Könyvét” is egyfajta civil színháznak szánta. Mallarmé, amikor „felsőbbrendűségről” beszél, mindössze azt akarja mondani, hogy a színház a legteljesebb a művészetek között, mert az immanenciát és a transzcendenciát *az azonnaliban* fogalmazza meg. A színház szükség-szerűen esemény: létrejön és megtörténik. A színház nagysága, teljessége pontosan ebben a valószínűtlen megtörténésben rejlik, amelyet ugyanakkor nem egyszerűsíthetünk le a testek tiszta ünnepeire. Az idea szempontjából igazán csakis a megtörténésben ragadható meg az immanens és transzcendens közötti viszonyt. Ebben az értelemben, a színház az idea létezésének a helyszíne.

A színház Ön szerint az életünkben és a gondolatainkban való eligazítást, a kortárs világban való útmutatást kínálja. „Hogyan lehetséges egy olyan élet, amely képes a testeket néhány eszme leleményes, vidám szolgálatába hajlítani?”, írja. Milyen értelemben eszköze még mindig a színház az idők zűrzavarában való eligazodásnak?

Különösen zűrzavaros időket élünk, úgy hiszem. Az első aspektusa ennek a zűrzavarnak tisztán negatív: az az érzés, hogy az idea

általánosságban hiányzik, hiányozni kezd. Ez kicsit ahhoz hasonlít, ahogyan Isten halálának a témáját értelmezték. A hiányzó idea gondolatát a huszadik század politikai eszméi egy időben visszaszorították, majd ahogy ezeknek leáldozott és elkezdtek őket tagadni – abba az érzésbe, hogy az idea ugyan hiányzik, de mi megleszünk nélküle is –, újra felbukkant. Ez a kortárs zavarodottság a mély nihilizmusé, amely nemcsak azt jelenti ki, hogy az ideák eltűntek, hanem azt is hozzáteszi, hogy nagyon jól tudunk alkalmazkodni ehhez a hiányhoz a tiszta azonnaliban élve, amely nem törődik az immanens és transzcendens összeegyeztethetőségének a problémájával.

A zavarodottság másik formája abban áll, hogy ideaként tekintünk arra, ami nem más, mint érdeklődésünk alakzatainak a kivetítése, hogy úgy éljük meg az érdeklődéseinket (étvágyunkat, kielégüléseinket stb.), mintha ideák volnának. Ez egy nagyon súlyos zavar, mert mélyen szervezetlen létezéshez vezet. Az érdeklődés jellemzője ugyanis, hogy egyszerre ellentmondásos (lásd a híres liberális „versengést”) és határtalan (lásd a modern világ állandó „újdonságvágyát”). Az egyetlen látható megvalósulása ennek a zavarnak az áruforgalomba való kapaszkodás, ami olyan, mintha egy elhaladó vonatra próbálnánk felkapaszkodni.

A színház egyik alapvető feladata ezekben a zűrzavaros időkben először is az, hogy a zűrzavart *zűrzavarként* mutassa meg. Ezzel azt akarom mondani, hogy a színház stilizál és túloz, egészen addig a pontig, míg be nem bizonyítja, hogy a világ zavart és élehetetlen azon szubjektumok számára, akik alkotják, még akkor is, sőt főleg akkor, ha ők azt hiszik, hogy a zűrzavar az élet normális állapota. A színház szembetűnővé teszi a színpadon azoknak az elidegenedését, akik nem látják, hogy a világ törvénye veszejt el őket, és nem a saját személyes szerencsétlenségük vagy alkalmatlanságuk – ennek a témának Csehov, Ibsen és O’Neill a nagymesterei. A zűrzavar felmutatásában aztán a színház

megpróbál egy új lehetőséget is fölkinálni. És itt példaként Claudelt, Brechtet vagy Pirandellót említhetjük. Ilyen lehetőségek fölmerülése nem feltétlenül ideologikus vagy absztrakt: magából a szubjektivitásból bukkan fel, amikor a szubjektivitás zűrzavarba süllyed. A színház a saját zavarodottságukra döbbsenti rá a nézőket, fölismerteti velük *a zűrzavart a zűrzavarban*, megmutatja nekik, hogy a zűrzavar valóban zavaros, és rámutat arra a belső lehetőségre, amely a hétköznapi zűrzavarban észrevétlen marad. Még Beckett állítólagos reménytelenségében is felfénylik egy hallatlan lehetőség. Ez a színház megmutatja, hogy a helyzet bizony kétségbeesítő, de egy Szubjektum képes érvényt szerezni a saját, káprázatos törvényének. Amikor egy nő félig a földbe van temetve, és a magatehetetlen férje mögéje kúszik anélkül, hogy egy szót is szólna hozzá, a nő pedig kijelenti, hogy „Ó, milyen szép ez a mai nap!”, azt szó szerint kell értenünk, nem pedig nevetséges zavarodottságként.

Melyek az Ön számára a leginkább megvilágító erejű színdarabok, amelyek eligazítanak bennünket a zűrzavaros időkben?

Néhány ragyogó nevet már felsoroltam. De, hogy ne távolodjak el annyira időben, meg szeretném említeni *A gyapotmezők magányában* Bernard-Marie Koltès-tól. Ez a színdarab egy eladót és a vevőjét szembesíti anélkül, hogy tudnánk, mi az eladott áru, talán drog, talán valami más. Tiszta teatralitás ez, amely az ajánlattevőt ütközteti a kérővel. Megfelel-e a felajánlott dolog annak, amit kértek? Színjáték arról, hogy a mai világban milyen zűrzavar keletkezik aközött, amire vágyunk és aközött, amit a világ ajánl a számunkra. A világ végtelen áruválasztékot kínál, és közben úgy tesz, mintha minden igényt képes volna kielégíteni. A diler olyan helyzetben van, hogy azt mondhatja: „kérj bármit, mert biztos, hogy van a zsákomban valami, ami találkozik az igényeiddel”, a vásárló pedig habozik pontosítani a kérését, mert benyomása szerint úgy kellene megfogal-

maznia, hogy megfeleljen azoknak az áruk-nak, amelyeket a diler el tud, és el is akar adni.

A darab igen fondorlatos dialektikában bontakozik ki világossá téve, hogy szubjektivitásunk pozitív irányokba való megnyitásának egyetlen módja, ha nem keverjük össze a vágyat és a kérést. Ha nem keverjük össze a valódi szubjektivitás csúcsát, a kérés tétjét, az igazi vágyat a piacon kapható áruk fogyasztásával, amelyeket bármikor és túlságosan is könnyen kérhetünk... pénzért cserébe. Koltès nagy tézise, hogy nem szabad földadni a vágyat, és hogy a fő fenyegetés, amely a vágyat érheti, az éppen a kérés. Ez színházilag lenyűgöző: a diler és a vevő közötti színházi viszony olyasvalami metaforája, ami létfontosságú a mai világban.

De ha a színház gondolat, hogyan lehet elérni a művészet eszmében való feloldódását? Ha a színház, mint Hegel szerint a művészet, pusztán az Idea érzékelhető formája, mi különbség marad színház és filozófia között?

Nyilvánvaló, hogy abban a pillanatban, amikor Koltès darabját magyarázom és filozofálok, teljesen mást teszek és igencsak más hatásokat váltok ki, mint amiket egy színházi előadás tesz vagy idéz elő. Amikor Ön megnézi *A gyapotmezők magányában* (ez egyébként, megjegyzem, egyfajta provokatív szójáték *A városok dzsungelében* Brecht-címmel) nem reprezentálja mentálisan mindazt, amiről az imént beszéltem. Érzelmileg fog azonosulni vagy elhatárolódnival a szereplők játéktól a színpadon. Ez egyáltalán nem didaktikus értelemben vett filozófia, viszont minden filozófia didaktikus. A színházban teljesen más utat jár be a gondolat, mert abból áll össze, amit látunk és hallunk, az előadás érzékelhető azonnaliságában, és folyton feloldhatatlan ellentmondások szövik át. A filozófia képes utólag megragadni, és a saját céljait szem előtt tartva megmagyarázni a gondolatot. (Az én céloom például ez esetben az, hogy a színház és a filozófia összebékítésén dolgozzam). A színház nem ad magyarázatokat, a színház megmutat! Megmutatja a

kerülőutakat, a helyzetek dialektikáját, a szükségyszerűségek játékát, a bizonytalan kimenetelt és az új lehetőséget is, a választást – a döntés vagy a választás kifejezetten színházi kérdés – oly módon, hogy az ember meg lehet róla győződve, hogy ő maga gondolta így. A színházban nincs normakényszer, nincs érvelés. Képzeletbeli azonosságok és szimbolikus vonakodások finom kombinációja van, amely után – ha a színház valóban megtörténik a színpadon – a nézők elmélkedve távoznak, azon töprengve, mit értettek meg, és vissza-visszagondolva a bonyodalmakra, a szereplőkre, a választásokra... A színház arra számít, hogy a passzív szemlélődésen, csodálaton vagy felháborodáson túl aktív, szubjektív változást is előidéz, még ha ez gyakran észrevétlen is marad. A színház az éttétel, a transzfer művelete, a játék erejével a néző irányába hat; ebben az értelemben nem egyszerűsíthetjük le diszkurzív tanításra. A színház a dialektikus filozófiával verseng, mert nem tanítani akarja a gondolatot, hanem eljátszani, megmutatni, a valós aspektusaiban megragadni.

IV. Politikus színpadok

Ön szerint a színház az élet és a halál, esetleg a vágy és a politika kereszteződésében megnyíló térben gondolkodik, és esemény, azaz cselekmény vagy katasztrófa formájában. Milyen viszonyban áll a színház a politikával? És melyek egy politikai színház lehetséges feltételei?

A színház olyan művészet, amely összegyűjti az embereket, és talán megosztja, talán egyesíti őket: a közösség művészete. Létezik politikai teatralitás vagy a teatralitás politikája, amely a csoportosulás ezen formája körül összevegyül. Elvégre társadalmaink számtalan politikusa használja tudatosan ezt a teatralitást, amikor a tömeghez szól. Van a komor, félig tragikus, egy kicsit Corneille-es hangvétel, ahogyan de Gaulle szólítja fel magasztos erőfeszítésre a nemzetet. Vagy Mitterand egykedvű és ravasz regisztere, ahogy

keresi a sebezhető pontot, vagy visszahúzódik, mint a sündisznó, ami engem az olasz operák árulóira és szélhámosaira emlékeztet. De jelen van az izgatott, a „mindent rohanva csinálunk” stílus is, Sarkozy szentimentális bonyodalmi, amelyek egyenesen Feydeau vaudeville-jeiből valók. A politika teatralitása evidencia: természetes és szerves kapcsolat van színház és politika között, annál is inkább, mivel a színház közintézmény, és az Állam mindig beleavatkozik a színház helyzetébe.

Ez így van, de nincs vajon kifejezetten politikai színház, főként a görög színházból és Bertolt Brecht kísérleteiből eredően?

Elmondtam az okát fentebb, hogy miért nem szeretem a „politikai színház” kifejezést. Ez azonban nem akadályoz meg abban, hogy kijelentsem, a politika a színház elsődleges anyaga. Kis túlzással azt is mondhatjuk, hogy főleg a tragikus és epikus színháznak hosszú idő óta mindössze két témája van: a politika és a szerelem – ennél is pontosabban azok a nehézségek, melyeket a szerelem bevisz a politikába. Corneille-t és Racine-t csak ez érdekelte: hogyan boldogul egy uralkodó, Titus például, ha a szerelmes szenvedély egy nő, Berenice iránti vágyhoz láncolja, aki azonban az állami kötöttségek miatt semmiképpen nem lehet a nyilvánosság előtt a társa. Másrészt meg – és ezt is említettem már – organikus kapcsolat van a színház és az Állam között. Végül pedig léteznek olyan darabok, amelyeket egyértelműen a politikai választás strukturál. Az egyik véglet ebben Arisztophanész, akinek számos komédiája a béke mellett teszi le a voksát Athénban a Spárta elleni háború kapcsán azaz, hogy trágár sértésekkel illeti a háborúpárti politikusokat. A másik oldalon pedig ott van Brecht elmés munkássága, ahol a színházi dialektika oda lyukad ki, hogy a kommunizmus politikája a legjobb választás. Elégséges mindez ahhoz, hogy megalkossuk belőle a „politikai színház” általános kategóriáját? Fenntartom, hogy nem. Abban hiszek,

hogy a színház küldetése az embert a maga általános és teljes dimenziójában megragadni, amely tartalmaz ugyan politikai mozzanatokat, de nem redukálható ezekre. Corneille, Arisztophanész, Brecht vagy Sartre megmutatják a politikai döntések játékait, de nem hoznak létre ehhez külön műfajt. A műfajok, mint minden művészetben, a formafüggőek. Beszélhetünk komédiáról, tragédiáról, epikus színházról, romantikus drámáról és vaudeville-ről, naturalista vagy szimbolista színházról vagy színház nélküli színházról: mindezek művészi döntésekre világítanak rá. Nem igazán látom, hogy mi volna a „politikai színház”, még ha a saját színházi munkásságom bizonyos emberek számára ebbe a kategóriába esik is.

Egyfelől, az előadóművészetekben széles körben elterjedt az a nézet, hogy színpadra lépni már eredendően politikai cselekedet. Másfelől, előfordul, hogy a színház főként a társadalmi nyomorúság leleplezésévé, kitalálásává válik, amely a művészetet egyetlen nézőpontra, a reprezentációt a méltatlankodásra szűkíti. Nem ezek lennének a fő zsákutcai a színházhoz való egyértelműen politikai viszonyulásnak?

De miért kell a színházhoz való viszonyunknak mindenképpen „politikainak” lennie? Pirandello szubjektív tükrei kapcsán vajon sürgősen meg kellene vizsgálnunk a saját osztályöntudatunkat, Csehovot redukálnunk kellene az 1917-es októberi forradalmat megelőző kiábrándult előérzetre, vagy nem láthatnánk mást Marivaux szerelmi vallomásokát kísérő kifinomult párbajaiban, amelyek az egész báját adják, mint az arisztokrácia fáradt szokásainak rajzolatait? Nehogy már! Mondtam és újra elismétlem: a politika – de a valóságban főleg az államhatalom problémája, amitől a politikának egy napon meg kell majd szabadulnia – a színház legfőbb anyaga. Ez azonban nem jelenti azt, hogy maga a színház szükségszerűen politikai aktus lenne. A színház, az én zsargonomban, a művészi igazság eljárásrendjéhez tartozik, és

lényegileg különbözik a politikai eljárásrendtől, és még mielőtt kimondanánk, hogy a két eljárásrend közt ebben vagy abban a helyzetben milyen kapcsolat áll fenn, ki kell jelenteni a különbözőségüket. A színház története egyébiránt, emlékezetes pillanatait, alkotói csúcspontjai egyáltalán nem illeszkednek a politikatörténethez. A színház csúcsteljesítménye Franciaországban Richelieu és XIV. Lajos között egyidejű volt az abszolutizmus kiépítésével, amely gyakorlatilag minden szabad politikát felszámolt. Ezzel szemben a francia forradalom szinte semmit nem adott a színháznak, egy német romantikus darabon, Büchner: *Danton halálán* kívül. Persze vannak átfedések: Mejerholdnál vagy Brechnél. Végző soron nincs semmilyen általános törvénye színház és politika viszonyának. Ami van, az az Állam állandó érdeklődése a színház iránt, és ez gyakran a felügyelet formáját ölti, egyszerűen azért, mert ott az emberek esetleg kontrollálatlan gondolatokat és eszmecseréket hallgatni gyűlnek össze.

A Rhapsodie pour le théâtre (Rapszódia a színházért) című könyvében azt írja, hogy gond nélkül beszélünk népi vagy nemzeti színházról, de senkinek sem jut eszébe nemzeti filmről beszélni. Mi az oka ennek?

Az, hogy a színház – ahogy az imént is említettem –, és különösképpen Franciaországban, a különböző állami szervek ösztönzésétől, reklámjától, hiteleitől függ – és ez nem újdonság! Manapság ez például egy új kormánytól vagy új önkormányzattól kért támogatásként jelenik meg, de az ókori görögöknél, ahogy már mondtam, a színházat célzottan és kötelező módon a gazdag polgárok finanszírozták. XIV. Lajos közvetlenül támogatta az írókat, Racine és Molière udvari emberek voltak, Napóleon a csapataival elfoglalt Moszkvából bocsátott ki egy rendeletet a Comédie-Française-ről. Ez a kapcsolat színház és hatalom között, amit helytelen módon összetévesztenek a színház és politika közti intellektuális kapcsolattal, nem ideolo-

gikus vagy szubjektív, hanem objektív és organikus. Mindig is voltak kísérletek az ebből való kimenekülésre, például független színház létrehozásával, amelyet a nézői tartanak fön, de ezeknek is mindig a hatalom színházzal szembeni rendelkezései adnak keretet. Leges-legvégül, a színház intézmény, amely bizonyos tekintetben közel áll a nemzeti közoktatáshoz. Létfontosságú kapcsolat van egyébiránt a kettő között: gondoljunk csak a városi színháztermeket elárasztó gimnazisták vagy egyetemisták csoportjaira...

És mégis azért kampányol, hogy a színház kötelező legyen. Ez egy határozott elképzelés?

Természetesen! Ugyanúgy, ahogy a közoktatást kötelezővé tettük! A *Rhapsodie pour le théâtre*-ban még egy intézkedéscsomagra is javaslatot teszek, amellyel az embereket kötelezni lehetne a színházba járásra – jutalmak és büntetések kevert alkalmazásával, ahogyan azt kell. Például, aki rendszeren jár színházba, kevesebb adót fizet. Viccelek, persze, de tényleg támogatom az elvet, hogy legyen – lazán – kötelező. Konkrét tapasztalatra alapozom ezt, amely komolyan fölkelte az érdeklődésemet. Sokszor vittem színházba olyan embereket, akik még soha nem jártak ott, főleg külföldi munkásokat vagy iskolából kimaradt fiatalokat. Lenyűgözte őket a színház: eszményi nézők voltak tehát, akik számára minden, amit a színpadon láttak, a valóság erejével hatott. Úgy távoztak, hogy rendkívülinek tartották. De miután visszatértek saját hétköznapi életükbe, soha többé nem mentek színházba. Miért? Mert, az örömükön túl még mindig úgy érezték, hogy ez nem nekik való. Ebben van egyfajta belsővé tett társadalmi diszkrimináció, egyfajta kikényszerített egyetértés, hogy ez a magától értetődő csoda a számukra tiltott. Valójában, ha ez a titkos cenzúra nem működne, meggyőződésem, hogy a színház közönsége csaknem mindenkit magába foglalhatna.

V. A néző helye

Milyen néző Ön, ingerlékeny vagy megengedő? Milyen helyet szán a nézőnek, a szemlélő helyét, aki a képet készíti, ahogy Marcel Duchamp mondta a képzőművészet kapcsán, azaz a tanúét? Esetleg a színészt, aki érzelmei és érzékelése szerint újrakomponálja a darabot?

Eleinte nyugodt néző vagyok, próbálok minden előítéletet félretenni. Végtére is, ha az ember beül a nézőtérre, az a legkevesebb, hogy esélyt adjon annak, ami következik, különben mi értelme lenne? De a kedvem sokszor nagyon hamar elborul egy, minden erőfeszitésem ellenére tisztázatlan okból: szinte mindig, már az első pillanatokban meg tudom mondani, hogy az előadás oda sorolható-e, amit én igazi színháznak tartok, vagy ellenkezőleg, oda, amit a *Rhapsodie pour le théâtre* című esszémben „színház”-nak hívok, idézőjelben. Ez utóbbi vagy a korábban már kifejtett szórakoztatás kategóriájába esik, vagy egy hatásvadász melléfogás, csalás, esetleg egy klasszikusnak minden új elképzelést nélkülöző, halott hagyományt másoló előadása. Ami különös, az a gyorsaság, amivel ez a meggyőződés kialakul bennem, és a tény, hogy ritkán cáfolja az, ami következik. Mintha a színház szemmel láthatóan létrejönne már az első percekben, és a hiánya is ugyanilyen gyorsan tanúsítaná, hogy „színház” jelenlétében vagyunk. Ilyenkor unatkozni kezdek, türelmetlen leszek. Többnyire aztán feltűnés nélkül, mert sosem szeretném zavarni a színészeket, akik dolgoznak, kisurranok. Tulajdonképpen nézőként nagyon gyorsan érzem, hogy döntenem kell, színházat vagy „színházat” látok-e, maradjak-e vagy menjek. Ha maradok, ha az igazi színház hív, én vagyok a legélénkebb és legmeggyőződésebb néző.

Milyen típusú színészt tart nagyra? Milyen értelemben kell a színészi játékról gondolkodnunk? A színész játéka alkotja a színház gravitációs középpontját, végső valóságát. Bármennyire

is szükséges és gyakran elképesztő vonzó tud lenni a színház többi összetevője – a díszletek, a jelmezek, a fények... –, mégis kívül marad a színház lényegén. Ezért lehet három rosszul megvilágított deszkán, hétköznapi ruhát viselő színészekkel, egy hátsó falra szögezett lepedő előtt is igazán nagy-szerű a színház. Ami önmagában bizonyítja, hogy a színészi játék olyan gondolat, amelyet anyagnak tekinthetünk; gondolat, amely csakis a hang és a test közti kapcsolatban válik láthatóvá. Ha ez a láthatóság beteljesül, a színész megkapja a jóváhagyásomat, használjon ehhez bármilyen eszközöket ehhez. Habár, azt hiszem, a diszkrét színészt szeretem, aki megmarad azon belül, amit tehetne, a színészt, aki inkább a játék lehetőségeinek szolgálatát igazságot, mintsem azok teljes megvalósulásainak. A feltételes módú színészt, aki sokkal inkább azért szólít meg, hogy megmutassa, mi mindent tehetne a színpadi alak azon túl, amit ténylegesen tesz. A színészt, akinek megjelenése határozottan, bár a lehető leggazdaságosabb módon megmutatja mindazt, ami a játék alanyának örökké láthatatlan bensőjében rejlik. Végeredményben azt a színészt, aki szinte mozdulatok nélkül, semleges és néha csak sutto-gó hangon is képes párbeszédbe hozni engem a színpadi lény tudattalanjával. A színészt, aki anélkül mondja ki a nem-mondhatót, minden valódi szubjektivitás titkát, hogy kimondaná.

El lehet képzelni olyan színházat, ahol nincsenek színészek a színpadon?

A színész nélküli színházi előadásokra a lehetőség, nézetem szerint, nyitva áll. Csakugyan létre lehet hozni olyan előadást manapság, amely színházi abban a tekintetben, hogy dialektikát alakít ki a színpadon, nem a színészek, hanem a különböző eszközök között. Színészgépeket fogunk látni a színen, akik lehetővé teszik az eszközök sokaságának (vonalas telefon, mobiltelefon, tévé, számítógép...) dialektikáját. A színészkérdés egy részének gépesítése számomra nyitott-

nak tűnik, azzal a feltétellel, hogy meg kell őrizni a tényleges színpadi jelenléteket: a hangforrások dialektikája *jöjjön létre, történjen meg* egy összegyűlt közönség előtt. Máskülönben többé nem beszélhetünk színházról.

A színházban „játszunk”, egy darabot „elját-szunk”. A színház a gyerekkor művészete?

Szerintem minden művészetet a gyermekkor elfojtott erői hoznak létre. Ebben a kérdésben freudista vagyok: a művészi alkotás a tudatalatti vágyak szublimációjának legtökéletesebb példája. Ez az oka annak, hogy a nagy művészet egyszerre lehet provokatív, transzgresszív és univerzális. Az emberi szubjektivitás fölismeri benne a vágy rejtett nyomainak ellenállhatatlan erejét, amit az elnyomó erkölcsök és hagyományok sokfélesége sem gátolhat meg abban, hogy minden Szubjektum lényege legyen. A fölismerésben egyszerre tapasztal valami gyanús, obskúrus zavarodottságot és racionális csodálatot. Ezt a keveredést nevezzük a Szép érzésének. A színház csúcsra járhatja ezt a folyamatot, mert bemutatja az archetípusok – az Apa, az Anya, a Király, a Buffó, a Szerelmes, a Gyilkos, a Csaló, a Feltörekvő, a Hazug, a Kokott, a Becsapott, a Félős és a többi – konfliktusát és a közöttük létrejövő vágyak mozgását. Akár komikus, akár tragikus, a színház a szenvedélyek játékát mutatja meg. Mélyre merül tehát a kapcsolati struktúrákban, melyek a tudattalant formálják. A magasan az eszmei viták legkifinomultabb alakzataihoz kötődve, a színház olyan energiákat irányít, amelyek letről, az ösztönök mocsarából jönnek, ahol minden valóság szubjektív, nem szimbolikus még.

Minden műfaj egyenrangú, a komédia a tragédiával, a farce a drámával, a bulvárszínház a marionettszínházzal?

Habozás nélkül igent mondok erre, ha az „egyenrangún” alatt azt a képességet érti, hogy képes belépni az autentikus művészi alkotás területére. Minden művészet különálló műfajokat alkalmaz egyébként: a festé-

szetben a portré nem ugyanaz, mint a nagy történelmi tabló; a zenében a szimfónia más, mint a vonósnégyes; a költészetben a szonett különbözik az eposztól, a moziban a western sem azonos a börtönléssel... Mondjuk azt, hogy a színház, attól fogva, hogy sikerül elérnie azt a lentről felfelé keringést, amit az előbb említettem, és biztosítani tudja, hogy a nézőre hasson ezzel és elgondolkodásra készítse, műfajtól függetlenül sikeresen létezik.

Mi az, amit rossz színháznak tart, a „színház”, amiről az imént beszélt?

A *Rhapsodie pour le théâtre*-ban definiálom. Engedje meg, hogy magamat idézzem: „A rossz színház olyan színház, amely a mise lezártját, lásd a rögzült és tekintélyes szerepeket, a természetes különbségeket, az ismétléseket, a meghamisított eseményeket. Megkóstoljuk és megesszük a szünetet, a hisztérikus vénülőt, a zengő hangú tragikus, a siránkozás virtuózát, a reszkető szerelmest, a poétikus fiatalembert – ahogy az ostrom színe alatt megesszük Istent, majd az előre megszabott rendelkezéseknek megfelelően távozzunk, olcsón hozzájutva az üdvösséghez. Az igazi színház minden egyes előadást, a színész minden egyes mozdulatát általános érvényű dilemmává teszi, hogy mindenféle támasz nélkül kockáztassa benne a különbségeket.”

A rossz színház tehát rögzült identitások gyűjtőhelye, amelyeket mindig újratermel, a konvencionális elképzelésekkel és a velük járó tiszteletreméltó véleményekkel együtt.

Ez a színház, amelyet én tehát „színháznak” hívok, idézőjelben, létezik és mindig létezni fog. A rossz színház elpusztíthatatlan. De az is igaz, hogy a rossz színház egyetlen diadala sem ér fel az igazi színházhoz.

Őn felszólalt a szünet fennmaradásáért: azért van ez, mert a szünet elnyomása az Ön véleménye szerint filmes aktus?

Pontosan. A szünet az a pillanat, amikor először számot vetünk az előadásban való szub-

jektív létezésünkkel. A mozi az idő fonalát könnyörtelenül feltekeríti, mert a létezése is könnyörtelen. A színház az előadás mulandóságában létezik, és a szünet ezt szimbolizálja. A szünet egy írásjel. A színház nem valami olyasmi, ami mechanikusan halad egészen a végéig: adott pillanatban meg lehet állni. Ezt nevezem a színház tisztátalanságának, ami a filozófiának is egyik sajátossága. Ahogyan a filozófia nyelve kibomlik a matematika formális nyelve és a költészet mély nyelve közötti intervallumban, ahogy Platón óta mindkettőt hasznosítja, ugyanúgy a színház is, Aizkhülosztól fogva, elképesztően különmű anyagokat ötvöz. A szünet ezt a tisztátalanságot jelzi a nézőnek, és megadja a távozás szabadságát is.

„Az ember dühében és gyűlöletében összetörné a székét, és kirohanna a körútra, hogy vigasztalódjon ennyi szenvedés és fáradtság után” – írta. A színház olykor elkeseredést vált ki. Nincs is annál rosszabb, mint egy színdarab elrontott előadását nézni?

Amikor a színház megbukik, az borzalmas! Nem várhatjuk el, hogy a színháznak anélkül legyen rendkívüli hatása, hogy volna bármi hátulütője. Egy filmes kudarc azonban nem olyan borzasztó, mint egy megbukott színházi előadás, amelyik nem okoz mást, csak unalmat, sőt, undort, mert az elviselhetetlen! Ugyanolyan elviselhetetlen, ha megbukik, mint amilyen rendkívüli, amikor sikerül...

Mi a színházi boldogság? És milyen jövőt képzelhetünk el a színház számára?

Azt a teljes színházat kell szeretnünk és támogatnunk, amely a játékban, a színpad törékeny tisztaságában javaslatot tár elénk az egyéni és a közösségi lét értelméről a mai világban. A színháznak orientálnia kell minket, az általa megteremtett képzeletbeli beleegyezés eszközeivel, és azzal a semmihez sem fogható erővel, amivel rá tud világítani a sötét kitérőkre, titkos csapdákra, melyek miatt folyton utat tévesztünk és időt veszítünk; magát az időt veszítjük el.

Legvégül azonban vissza kell térni ehhez a csodához: néhány test, valahol, egy deszkán, gyöngé fényben. Beszélnek. És aztán azokban, akik nézik – épp úgy, ahogyan Mallarmé számára a költőien kimondott egyetlen szóban: „virág”, fölsejlett, ami „minden csokorból hiányzik” – új gondolatként merül föl mindaz, amiről nem tudták, hogy megtehetik, pedig titokban vágytak rá.

A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Alain BADIOU avec Nicholas TRUONG, Éloge du théâtre (Paris: Flammarion, 2013).¹¹

Fordította: Porogi Dorka

¹¹ Az *Éloge du théâtre* [A színház dicsérete] című kis könyv Alain Badiou és Nicolas Truong nyilvános beszélgetésének a szövegét tartalmazza, mely 2012. július 15-én az „Théâtre des idées” [Eszmék színháza] keretében hangzott el az Avignoni Fesztivál intellektuális és filozófiai beszélgetés-sorozatának részeként.