

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ, НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра філософії та релігієзнавства

Кваліфікаційна робота

(освітній ступень – «бакалавр»)

на тему: «Політичні переконання Ролана Барта як основа його театральної
критики: філософський аналіз»

Виконала: студентка 4-го року навчання,

Спеціальність: 033 Філософія

Ткаченко Анастасія Костянтинівна

Керівник: Циба В'ячеслав Миколайович,

доктор філософських наук, професор

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2026 р.

Київ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Контекст і еволюція політичних переконань Ролана Барта	7
1.1. Біографічні витoki лівих поглядів	7
1.2. Політичні полеміки та використання марксизму як методу	9
1.3. Le Degré zéro de l'écriture як політичний маніфест	12
1.4. Mythologies і критика буржуазного міфу	14
РОЗДІЛ II. Театральна критика як політична практика	17
2.1. Від грецького хору до TNP: народний театр у критиці Барта.....	17
2.2. Berliner Ensemble у Парижі: відчуження як політичний жест	21
2.3 Рецепція Брехта у Франції: революційний потенціал та його межі .	24
2.4. Знак на сцені: від марксизму до семіології театру	26
2.5. Відхід від театру як ідеологічний жест	30
РОЗДІЛ III. Семіологічний метод поза театром: спадщина театральної критики	33
3.1. Sur Racine і Qu'est-ce que la critique?: театральный метод у літературній критиці.....	33
3.2. «Смерть автора» як теоретичне узагальнення: від відчуження актора до усунення голосу.....	35
ВИСНОВКИ	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	40

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена потребою цілісного осмислення інтелектуальної постаті Ролана Барта як філософа, чия критична практика є нерозривно пов'язаною з його політичними переконаннями. В українському та зарубіжному літературознавстві Барт здебільшого розглядається або як теоретик структуралізму й семіології, або як автор концепції «смерті автора», проте увага до умов політичного й ідеологічного характеру, що сформували його критичне мислення, обмежена. Попри це, ліві переконання Барта, сформовані в повоєнній Франції під впливом марксистської традиції та антибуржуазної критики, є визначальними для розуміння його методологічного підходу як у ранніх театральних рецензій, так і в пізніших семіологічних студіях. Дослідження цього зв'язку дозволяє побачити у Барті не просто метода чи теоретика тексту, але й ангажованого інтелектуала, для якого мистецька критика була формою суспільної дії.

Стан наукової розробки теми. Біографічний і інтелектуальний контекст формування поглядів Барта досліджували Л.-Ж. Кальве (1990) та Е. Стаффорд (1998), яка зосередила увагу на ранньому, журналістському та соціологічному вимірі його діяльності. Театральна критика Барта стала предметом аналізу Т. Шея (2006), який показав, як бартівське осмислення сцени спирається на марксистську критику видовищ. Зв'язок між брехтіанством і семіологічним методом Барта розглядали Б. Дор (1995), Ж. Роже (1997) та К. Рів'єр (2010). Серед досліджень, дотичних до проблематики ідеологічної критики та семіології, слід відзначити роботи Т. Ковзана (1990).

Попри наявні здобутки, жодне з існуючих досліджень не розглядає ліві політичні переконання Барта як системоутворювальну основу всієї його критичної практики – з особливим зосередженням на театральній критиці як просторі, де цей метод уперше отримав систематичне оформлення. Саме це визначає наукову новизну пропонованої роботи.

Об'єктом дослідження є критична спадщина Ролана Барта у сфері театральної та мистецької критики.

Предметом дослідження є зв'язок між лівими політичними переконаннями Барта та методологічними засадами його мистецької критики.

Метою дослідження є показати, що ліві політичні переконання Барта визначили його критичний метод, а театральна критика стала тим простором, де цей метод уперше сформувався – і звідки згодом поширився на аналіз культури загалом.

Реалізація поставленої мети обумовила необхідність розв'язання таких завдань:

1. Реконструювати процес формування лівих поглядів Барта в контексті повоєнного французького інтелектуального середовища.
2. Проаналізувати *Le Degré zéro de l'écriture* як маніфест політично ангажованого підходу до письма та критики.
3. Дослідити *Mythologies* як практику ідеологічної демістифікації буржуазної культури.
4. Розглянути театральну критику Барта – його підтримку народного театру та Théâtre National Populaire (Національний народний театр), засвоєння брехтівський епічного театру – як пряме втілення лівої програми в мистецькій практиці.
5. Показати, яким чином досвід читання сцени як знакової системи підготував Барта до структуралістського аналізу культурних об'єктів.
6. Простежити, як марксистська театральна критика трансформувалась у Барта у семіологію театру, і показати зв'язок цієї трансформації з відходом від театру.
7. Окреслити семіологічний метод Барта поза театром (*Sur Racine, La Mort de l'auteur*) як продовження й узагальнення його критичної програми.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У Розділі I «Контекст і еволюція політичних переконань Ролана Барта» реконструюється інтелектуальна біографія Барта повоєнного десятиліття, аналізується *Le Degré zéro de l'écriture* як програмний текст ангажованої критики та *Mythologies* як систематична практика деміфологізації буржуазного мистецтва.

У Розділі II «Театральна критика як політична практика» розглядається діяльність Барта як театального критика: його підтримка Théâtre National Populaire і народного театру, рецепція брехтівського епічного театру, формування семіологічного підходу до сценічного знаку та парадокс відходу від театру. Окремо простежується, яким чином театр функціонував для Барта як семіологічна лабораторія, що підготувала його структуралістський метод.

У Розділі III «Семіологічний метод поза театром: спадщина театальної критики» аналізується *Sur Racine* та «смерть автора» як продовження критичної програми, що вийшла за межі театру, але зберегла марксистську спадщину в методологічному ядрі.

Теоретико-методологічні засади дослідження. Робота спирається на інтелектуально-біографічний підхід, що дозволяє розглядати критичні тексти Барта в контексті їхньої ідеологічної зумовленості. Застосовано методи семіологічного та ідеологічного аналізу, а також компаративний підхід – для зіставлення критичної практики Барта з театальною теорією Брехта та французькою лівою думкою 1950-1960-х років. У роботі також використано герменевтичні методики для інтерпретації первинних критичних текстів.

Джерельна база дослідження. Первинними джерелами слугують тексти Барта з *Œuvres complètes* (ред. É. Marty, 2002), збірка *Écrits sur le théâtre* (Seuil, 2002, ред. Жан-Люї Рів'єр), *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Mythologies* (1957),

Essais critiques (1964), *Sur Racine* (1963) та *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Вторинну базу складають біографічні та монографічні дослідження Кальве (1990) та Стаффорд (1998), театрознавчі студії Шея (2006), Дора (1995), Роже (1997) та Сарразака (2002), а також аналітичні праці Мейнера (2000), Рів'єра (2002), Рібірера та Стівалія (2002).

РОЗДІЛ I. КОНТЕКСТ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ПОЛІТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ РОЛАНА БАРТА

1.1. Біографічні витоки лівих поглядів

Ролан Барт – мислитель, якого важко вичерпати однією системою координат. Він протягом всього життя, особливо пізніми роками, залишається на перетині різних концепцій, ідей і структур – невловимий, para-doха. У власній біографії *Roland Barthes par Roland Barthes* («Ролан Барт про Ролана Барта») він пише: «Йдеться аж ніяк не про визнання простих суперечностей, подвійних постулатів тощо; я маю на увазі дифракцію, розсіяння, в якому не залишається ні центрального ядра, ні структури смислу: я не суперечливий – я розсіяний» (Barthes, 1975, с. 146).

Для кращого розуміння основ та передумов формування політичних поглядів Ролана Барта варто звернутися до його біографії. Він народився 1915 року в родині морського офіцера та типографічної працівниці. Батько загинув в бою в Північному морі, коли Ролану був лиш рік. Дитинство Ролана Барта пройшло у Байонні разом з бабусею та дідусем. Попри буржуазне походження родини, Барти не мали матеріального достатку. Сам Ролан описує цей парадокс так: «Бідність зробила його (Барта) десоціалізованою дитиною, але не декласованою» (Barthes, 1975, с. 49). У 1924 році він почав своє навчання у ліцеї Монтеня, потім у ліцеї Людовика Великого.

1934 року, у віці 19 років, у Ролана Барта вперше відбулося кровохаркання, спричинене туберкульозом. Після річного лікування у санаторії він вступив до університету Сорбонна на програму класичної філології. Так само, як й інші студенти, він читав твори Жана Жореса – французького соціалістичного лідера. В університеті Барт заснував студентську театральну групу, що захоплювалась античним театром, з якою у 1938 році подорожував до Греції. За станом здоров'я

Ролан був звільнений від військової служби. Із 1937 року по 1941 рік він викладав у ліцеях Дебрецена (Угорщина) та паризьких Біарріца, Вольтера, Карно. Свою дипломну роботу він присвятив грецькій трагедії. У жовтні 1941 року відбувся рецидив туберкульозу, через який наступні 6 років Барт провів у студентських санаторіях Ізеру та Лезену. В останньому він зустрівся із Жоржем Фурньє, прибічником троцькізму і активістом антифашистського Опору у Парижі. Саме він відкрив для Барта світ марксизму та реалій класової боротьби. У Фурньє Барта приваблювали гострий розум, іронія, але ще більше відсутність комуністичної мілітантності – ті ж речі, які згодом приваблять його у Брехті (Barthes, 2002, с. 1307). У той же час Ролан читав сучасні йому видання Камю і Сартра.

Завдяки цьому, своє враження від марксистської ідеології Барт сформував не через участь у Комуністичній партії Франції, а через діалог із Фурньє і власне дослідження теми. До Парижа він повернувся із антисталіністськими, недогматичними поглядами, які поєднують напрацювання Маркса із ідеями сучасника Сартра. На відміну від пануючих настроїв серед лівих груп у тогочасній Франції, Барт не був налаштований войовниче. Невдовзі, у 1948-1949 роках, він відправився до Бухареста, де працював у Французькому інституті спочатку помічником бібліотекаря, а потім лектором в університеті. Саме в Румунії він уперше стикнувся з марксизмом як із державною ідеологією країни-сателіта СРСР.

Протягом всього життя марксизм не став для Барта ідеологічним зобов'язанням чи партійною ідеологією. Ролан Барт використовував марксизм як аналітичний інструмент для розуміння і критики соціальної реальності, який не передбачає жорсткого детермінізму, проте відкриває дієвий метод, що дозволяє осмислити людську дію в історії (Stafford, с. 241). Завдяки використанню марксистського словника Ролан прагнув викривати знакові моделі, за допомогою яких, на його думку, панівний клас формує свідомість експлуатованих. Проект

«демістифікації» найяскравіше розкривається у збірці *Mythologies* («Міфології») 1957 року, зокрема у розділі *Le mythe, aujourd'hui* («Міф сьогодні»). Окрім очевидного передування структуралізму Барта, есей є також маніфестом, натхненним марксистською критикою «хибної свідомості», яка чинить супротив гегемонському тиску на інтелектуалів як справа, так і зліва (Stivale, с. 467).

Таким чином, політичні погляди Барта формувалися не через інституційну належність, а через особистий досвід – від санаторного знайомства з Фурньє до самотійного осмислення марксизму в Румунії. Результатом стала позиція, яка поєднує критичний потенціал марксистського аналізу з відмовою від догматизму та партійної мілітантності. Саме ця інтелектуальна незалежність визначила метод Барта: використовувати марксизм як інструмент демістифікації, а не як ідеологічне зобов'язання. У наступному підрозділі розглядатиметься, як ця позиція виявила себе у публічних полеміках – зокрема із Сартром і Камю.

1.2 Політичні полеміки та використання марксизму як методу

Вплив Сартра на Ролана Барта важко переоцінити. У 1945-1946 роках Барт визнавав себе «sartrien» (сартрівцем) після прочитання текстів Сартра та Камю у санаторії. Попри симпатії до Сартра, Ролан вважав екзистенціалізм марним, доки суспільство не стане соціалістичним. Свою роботу *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) Барт почав розділом *Qu'est-ce que l'écriture?* («Що таке письмо?»), що відповідає першому розділу праці Сартра *Qu'est-ce que la littérature?* («Що таке література?») 1947 року і де-факто є прямою відповіддю на нього (більше про це у підрозділі 1.3). У своїх критиках обидва мислителі засуджували буржуазну ідеологію, що маскує соціальні конструкти як «природні». Сартр писав про це у 1943 році. Барт залучив семіологію міфу й тим виявив натуралізацію панівної влади через знаки (Thody, с. 44-47). У 1952 році Сартр зробив різкий поворот до Французької Комуністичної Партії (volontarisme ultrabolcheviste («ультрабільшовицький волюнтаризм»)), що відштовхнуло від нього Мерло-

Понті, Лефора і самого Барта. 30 вересня 1952 року Барт написав своєму другу, Полю Ребейролю, що «втомився бачити всіх інтелектуалів, хворих на комунізм», а «випад Сартра проти буржуа» назвав «таким легким і марним» (Stafford, с. 18-19). Барт так і не перейшов від критики суспільства до фактичних дій: у вересні 1960 року він відмовився підписати «Декларацію про право на непокору» щодо війни в Алжирі, на відміну від свого оточення. Отже, у політичному сенсі ключовою відмінністю поглядів Ролана Барта і Жан-Поля Сартра є стосунок до політичного активізму. Попри різниці у поглядах, Барт зберіг повагу до Сартра у пізніші роки – і після викриття злочинів сталінізму, і після поразки екзистенціального марксизму перед структурним, і після критики Леві-Строссом.

Найпряміше публічне визнання своїх поглядів Ролан Барт зробив у контексті публічної полеміки із Альбером Камю через критику роману *La Peste* («Чума») 1947 року. Початком діалогу стала рецензія Барта *La Peste, annales d'une épidémie ou roman de la solitude?* (««Чума» Камю, аннали епідемії чи роман самотності?») у журналі *Bulletin du Club du Meilleur Livre*. Він звинувачував Камю у приховуванні справжніх моральних дилем опору за алегорією чуми, адже в дійсності борець мав би протистояти людям (читай: нацизму), а не безликій епідемії. Камю зреагував ще до офіційної публікації статті публічним листом *Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes* («Лист Альбера Камю до Ролана Барта»), де відкинув звинувачення в антиісторичній етиці. У зворотному листі Ролана Барта *Réponse de Roland Barthes à Albert Camus* («Відповідь Ролана Барта Альберу Камю»), на пряме запитання Камю – в ім'я чого він вважає мораль «Чуми» недостатньою – Барт відповів без ухилень: «Я не буду таїти: це в ім'я історичного матеріалізму» (Barthes, 2002, с. 573). Ця теза Барта спровокувала Жана Герена із журналу *La Nouvelle Nouvelle Revue française* поставити пряме запитання «Чи ви марксист?» (Kałuza, с. 93-99).

Стаття із провокативною назвою «Чи я марксист?» вийшла за авторства Ролана Барта у журналі *Lettres nouvelles*. Поглядом збоку було очевидно, що Барт підтримував ліві погляди: захоплювався Бертольдом Брехтом, захищав роман nouveau, критикував буржуазний обмежуючий світогляд через словник марксизму. Попри це, від нього все ще вимагали проголошеної чіткості у переконаннях. Натомість Барт у цій статті розкритикував дуальність поділу і вдався до демістифікації самого запитання як ідеологічного акта. Він звинуватив Герена у виконанні ролі маккартиста, що у світлі антикомуністичних настроїв влаштовував полювання на відьом. Барт стверджував, що і сам Герен не розуміє значення слова «марксист», адже для того, щоб заслужити цей «ярлик», необхідні послідовна теорія і практика, наближені до релігійного сповідання. У пізніших інтерв'ю Ролан Барт також відмовлявся самотійно проголошувати себе марксистом, проте залишав простір для інших послідовників марксизму вважати його таким (Calvet, 1990).

Саме це протиріччя – між гостротою політичного сприйняття і відмовою від публічного висловлення – Барт зафіксував у власній автобіографії з характерною для нього точністю. У фрагменті *Reproche de Brecht à R.B.* («Докір Брехта до Р.Б.») він описав себе як «свідка історичного протиріччя: протиріччя чутливого, жадібного й мовчазного політичного суб'єкта» – і наполягав, що ці три слова не можна розривати (Barthes, 1975, с. 57). Чутливий – бо політична реальність пронизувала все, що він писав. Жадібний – бо інтерес до неї був невичерпним. Мовчазний – бо він відмовлявся перетворювати цей інтерес на політичну промову, ідеологічне сповідання чи партійне зобов'язання.

Ця формула є найточнішим автопортретом Барта як політичного мислителя і найкращим підсумком його ставлення до марксизму. Полеміка з Камю, де Барт відкрито апелює до «історичного матеріалізму», і стаття «Чи я марксист?», де він демістифікує саме запитання як ідеологічний акт, є двома

сторони одного жесту: використання марксизму як інструменту критики замість системи самоідентифікації.

Отже, біографія Ролана Барта – це не лише хронологія подій, а й траєкторія формування особливої інтелектуальної позиції, яку неможливо звести до жодної з панівних ідеологій його часу. Туберкульоз і роки санаторного усамотнення, знайомство з недогматичним марксизмом Фурньє, читання Сартра і Камю, зіткнення з реально існуючим «марксизмом» у Румунії – усі ці досвіди формували не систему переконань, а критичний погляд, що залишався принципово рухливим. Марксизм залишався для нього методом, а не ярликом. Саме цей принцип визначає логіку його текстів – від *Le Degré zéro de l'écriture* («Нульовий ступінь письма») та *Mythologies* до *L'Empire des signes* («Імперія знаків») та «Camera lucida».

1.3. *Le Degré zéro de l'écriture* як політичний маніфест

Книга *Le Degré zéro de l'écriture*, видана 1953 року, водночас є теоретичним дослідженням письма за формою та своєрідним політичним маніфестом за змістом. Текст корисний для дослідження, адже він відображає ранній етап інтелектуального розвитку Ролана Барта. У ньому закладені основи для розуміння зв'язку між мовою, ідеологією та суспільством, які згодом стануть визначальними для театральної критики Барта. Саме через ідею *écriture* (письма) він сформулював політичну позицію, яка виходить за межі традиційної естетики і безпосередньо стосується соціальної відповідальності форми. Важливо, що цей текст надруковано після Другої світової війни: деякі його розділи були написані ще в 1947 році – у той самий час, коли була опублікована праця Сартра *Qu'est-ce que la littérature ?* («Що таке література?») (Sontag, 1968, с. 14).

Контекст появи книги має вирішальне значення. Як зазначила Сьюзан Зонтаг у передмові, «*Le Degré zéro de l'écriture* має розглядатися в контексті

культурної ситуації» (Sontag, 1968, с. 12), особливо в умовах бурхливої європейської дискусії щодо зв'язку літератури з політикою. У контексті цієї дискусії, Барт заперечував концепцію «заангажованої літератури», включно із позицію Жана-Поля Сартра. Сартр сприймав літературу насамперед як медіум, засіб комунікації та етичного впливу на суспільство. Натомість Ролан Барт запропонував складніший підхід до аналізу літератури, за яким сама форма письма мала трактуватися як політичний вибір.

Центральне місце в цій аналітичній моделі займає тріада «мова – стиль – письмо». На противагу сартрівському протиставленню мови як соціального інструменту та стилю як особистого вибору, Барт ввів третій вимір: письмо як «мораль форми» (Sontag, 1968, с. 17). Саме тут стає зрозумілим політичний характер концепції, у якій письмо є не нейтральним засобом вираження, а способом, у який автор позиціонує себе в соціальному полі.

Отже, «Нульовий ступінь письма» не утримується від політики, а шукає такий вид письма, який уникнув би ідеологічного забруднення буржуазною мовою. Історія літератури за Бартом є процесом «розпаду буржуазної свідомості», у якому нейтральне, «безбарвне» письмо формулюється як один із механізмів вирішення кризи мови. У передмові Зонтаг сформулювала це через ідею «плюралізму форм письма», що є ознакою того, що література поступово втрачає позиції як буржуазний міф (Sontag, 1968, с. 21). Отже, політичний вимір тут полягає в самій трансформації мовних форм замість продукування окремих політичних заяв та маніфестів.

Водночас Барт не пропонував остаточного «вирішення» літературної кризи. Його позиція є скоріше діагностичною, ніж нормативною. Він скептично ставився до можливості створення «революційного письма», наголошуючи, що «не існує письма, яке могло б бути тривало революційним» (Sontag, 1968, с. 19). Цей скептицизм важливий для розуміння його політичного мислення: Барт

відкидав прямолінійний марксистський оптимізм, водночас приділяючи увагу ідеологічному обумовленню мови.

Ранній Барт тісно пов'язаний з марксизмом, але не обмежується ним. Як зазначає Жан-Жак Лесеркль, його підхід можна найкраще описати як «легковажний квазімарксизм» – вільне, неортодоксальне використання марксистських категорій (Lecerclé, 2008, с. 72). Барт значною мірою спирався на концепцію ідеології, але трансформував її крізь призму мовного аналізу. Його увага зосереджена як на соціальних структурах, так і на тому, як вони втілюються у письмі.

Отже, *Le Degré zéro de l'écriture* може бути маніфестом не в традиційному політичному сенсі, а як програма радикального переосмислення ролі форми. Барт стверджував, що ані література, ані театр не можуть бути поза політикою, оскільки сама мова, якою вони користуються, вже несе в собі ідеологію. Водночас він уникав прямолінійної політичної урочистості на користь критичного аналізу форми як місця можливого опору. У цьому полягає парадокс і сила його підходу: політика письма полягає не в змісті слів, а в способі говорити. Саме ця ідея стане основою подальших досліджень і визначальним аспектом його театральної критики, в якій аналіз сценічних форм завжди супроводжується викриттям їхньої ідеологічної функції.

1.4. Mythologies і критика буржуазного міфу

Mythologies, видана 1957 року, – це серія журнальних колонок, зібраних у книгу. Між 1954 і 1956 роками Барт щомісяця публікував у літературному журналі *Les Lettres nouvelles* короткі есе про предмети повсякденного французького життя: реслінг, рекламу мийного засобу, нову Citroën, обличчя Гарбо, дитячі іграшки. Кожне есе є актом демістифікації: Барт брав щось, що

здавалося природним або невинним, і демонстрував, що справжня структура об'єкта – знак із прихованим ідеологічним змістом.

Теоретичну основу цієї роботи Барт виклав у фінальному розділі книги, який має назву *Mythe aujourd'hui* («Міф сьогодні»). Саме тут він сформулював, що міф у його розумінні є способом говорити, а не казкою чи вигадкою. Міф паразитує на вже готовому знаку: він бере слово чи образ із їхнім первинним значенням і перетворює їх на означник нового, ідеологічного змісту. Барт описав цей процес так: міф не заперечує речі, він просто говорить про них інакше – він очищає їх від історії (Barthes, 1957, с.217). Обкладинка журналу *Paris Match* із чорношкірим солдатом, що салютує французькому прапору, – це вже не фотографія конкретної людини в конкретному контексті, а образ, що говорить: Франція велика, і всі її сини служать їй без примусу. Колоніальна реальність зникає – залишається «природний» порядок речей (Barthes, 1957, с.220).

Саме механізм перетворення сконструйованих історій на природні явища Барт називав натуралізацією і вважав головним інструментом буржуазної ідеології. Буржуазний міф не забороняє думати інакше, але він при цьому робить альтернативу непомисливою. Через це критика міфу потребує не політичного маніфесту, а семіологічного аналізу: треба показати структури і знаки, приховані в «природному» образі.

Яскравим прикладом демістифікації є есе *Le monde où l'on catche* («Світ, де займаються реслінгом»). Барт аналізував реслінг не як спорт, а як видовище і систему знаків, де кожен жест має бути негайно прочитаний глядачем. Борець перебільшено страждає від болю, але не обманює публіку – глядач і так знає, що це вистава. Попри відверту умовність, реслінг лишається ідеологічно продуктивним: він пропонує просту і заспокійливу картину світу, де добро і зло зрозумілі з першого погляду. Реслінг функціонує як міф, бо він натуралізує моральне без приховування штучності.

Збірка *Mythologies* є також точкою, де театральне й семіологічне у Барта вперше перетинаються явно. Реслінг він описував такими театральними термінами, як видовище, знак, жест, глядач. І навпаки, аналізуючи буржуазний театр у своїх рецензіях для журналу *Théâtre populaire*, Барт використовував ту саму логіку, що й у есе про рекламу чи іграшки. У «Міфологіях» відпрацьовується метод читання знака, який Барт потім застосує до сцени.

Таким чином, *Mythologies* посідають ключове місце в інтелектуальній траєкторії Барта, адже тут марксистська критика ідеології набуває семіологічного інструментарію. Поняття натуралізації, відпрацьоване на матеріалі повсякденної французької культури, стає універсальним аналітичним принципом і застосовується однаково до рекламного образу, політичного дискурсу чи театральної вистави. Цей методологічний перехід визначає логіку подальшого дослідження: у наступному розділі аналіз зосереджується на театральній критиці Барта як просторі, де семіологічний метод отримує своє найбільш розгорнуте і політично загострене застосування.

РОЗДІЛ II. ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА ЯК ПОЛІТИЧНА ПРАКТИКА

2.1. Від грецького хору до TNP: народний театр у критиці Барта

Щедрим доробком Ролана Барта у публічному просторі є його критика театру Франції 1950-х років. З 1953 по 1960 роки він написав 80 статей про театр, 35 з яких були опубліковані в журналі *Théâtre populaire*. Частина із цих текстів також опиняється у *Mythologies* 1957 року, *Critical essays* («Критичних есеях») 1964 року і *Sur Racine* («О Расіне») 1963 року відповідно. У 2002 році вийшла збірка театральних текстів Барта *Écrits sur le théâtre* («Тексти про театр»), зібрана Жан-Лу Рів'єром. За словами останнього, робота над книгою почалась ще за життя Ролана Барта: попри те, що Барт не поділяв інтересу до своїх старих робіт й ставив під сумнів їхню актуальність, він погодився відібрати найкращі, менш спотворені політичними лозунгами (Rivière, 2002, Preface) для збірки. Книга була надрукована лиш за 22 роки після смерті Барта, адже спадкоємці його авторських прав не вважали, що філософ хотів її публікації. Втім, зазначене видання відкриває можливість цілісного аналізу театрального-критичного доробку Барта та простеження еволюції його теоретичних підходів.

Попри те, що більш політизовані тексти збірки *Écrits sur le théâtre* не увійшли до фінальної редакції, політична позиція Барта у його театральній критиці простежується виразно. Ключова його риторика – протиставлення традиційного буржуазного театру народному. Відповідно до визначення самого Барта, народним є той театр, що позбавлений буржуазних структур, зокрема відчуження глядача від вистави. Театр за Бартом мав би бути масовим, пропонувати високу культуру та використовувати авангардну драматургію. Він мусить стати центром політичного прогресу та об'єднання французької нації. Саме цю програму Барт реалізовував не лише як критик, а й як редактор.

Théâtre populaire – французький театральний журнал, заснований у 1953 році видавцем Робером Вуазеном, власником видавництва *Les Éditions de l'Arche*.

Журнал виник як трибуна для критики буржуазного театру і підтримки народного, у першу чергу Théâtre National Populaire (надалі в тексті – TNP) під керівництвом Жана Вілара. Участь Барта в журналі *Théâtre populaire* не обмежувалася роллю рядового дописувача, адже у 1953 році видавець Робер Вуазен, власник *Les Éditions de l'Arche*, запросив його до редколегії новоствореного журналу разом із Г. Думюром і М. Лебеском. За свідченням Стаффорда, Вуазен звернув увагу на Барта насамперед завдяки його рецензії на виставу Вілара *Le Prince de Hombourg* («Принц Гомбурзький») за текстом Генріха фон Кляйста, опублікованій у першому числі літературного журналу *Les Lettres nouvelles* в березні 1953 року. У тексті рецензії Вілар проголошувався спадкоємцем Шарля Дюллена і вже можна було простежити центральну для Ролана Барта опозицію між громадянським і буржуазним театром (Stafford, 2010, с. 37). Поступово, між 1953 і 1954 роками, роль Барта в редакції зростала: вже влітку 1953 він консультував Вуазена щодо змісту видання; з січня 1954 обійняв посаду літературного радника видавництва *L'Arche*; до середини 1954 року він фактично виконував функції заступника редактора (Stafford, 1996, с. 47). Бернар Дорт, молодший колега Барта в редакції, згодом зазначав, що в усіх трьох фазах розвитку журналу – підтримки TNP, розриву з ним та часткового примирення – роль Барта була «вирішальною в орієнтації та редакції» (Stafford, 1996, с. 53). Він визначав редакційну лінію: спершу навколо античної трагедії як моделі народного театру, а пізніше навколо брехтівського епічного театру. Така позиція принципово відрізняла *Théâtre populaire* від інших видань, де Барт друкувався як звичайний дописувач. (Stafford, 1996, с. 289).

Першопочатковим ідейним натхненням для Барта був античний театр. Ще у студентські роки він написав кваліфікаційну роботу про грецьку трагедію, грав у «Персах» за Есхіллом у Сорбонні. У своїй першій публікації про театр, *Culture et tragédie* («Культура і трагедія») 1942 року, Ролан Барт захоплювався «колективною душею» грецького театру, якої позбавлений сучасний театр, що «розбещує маси хибною культурою» (Scheie, с. 29). Попри свою архіїчність, для

Барта античний театр виступав своєрідною утопічною моделлю. Утіленням грецької трагедії є соціальний театр, де точкою уваги є не доля індивіду, а доля полісу. Динаміка персонажів втілює політичні проблеми замість психологічних: *Antigone* («Антигона») Софокла розкриває зіткнення батьківського та цивільного законів, *Hiketides* («Благальниці») Есхіла порушують питання війни і миру. Так само і пристрасті героїв не обмежені психологізмом і мають у собі політичну вагу: гордість – не гріх, а «образа проти міста»; обурення – «ораторська претензія нового права» (Barthes, 1964, с. 64). Маски, що використовували актори античного театру, дають очевидні, не спотворені психологізмом, знаки. Пристрасть не звернена у внутрішню глибину персонажа чи актора, а орієнтується на свій громадянський контекст. Завдяки сукупності вищезгаданих принципів, театр здатен викликати катарсис у глядачів за рахунок колективного переживання спільної громадянської ситуації.

Єдине, що Ролан Барт вважав кінцево втраченим для театру, – це постать хору. Причиною смерті хору також є психологізм, адже він робить із кожного персонажа закриту історію. Трагічність театру лежить у розумінні детермінованості долі персонажів, і хор був «єдиним людським словом» в історії, свідком подій (Barthes, 2002, с. 69).

Натомість сучасним утіленням ідеї народного театру для Ролана Барта був ТНР, який з 1951 року розвивався під художнім керівництвом Жана Вілара. У цей час він мав у собі потужну соціальну програму, яка була спрямована на підвищення доступності серед працівників (пролетаріату). Зокрема: ціни на квитки були низькими та не залежали від місць; покази починались о 18:45 і закінчувались о 20:00 (замість звичних 21:00), аби люди могли доїхати громадським транспортом додому; на вході продавались за невелику ціну друковані тексти вистав, що грались; двічі на тиждень вистави грались для студентів у денний час, а щовихідних події проходили у робітничому передмісті.

TNP не ставив собі за мету комерційний прибуток, а спирався на дотації від уряду.

Серед провідних учасників TNP були вже згадані Ролан Барт і Жан Вілар, разом із ними працювали Гі Дюмур, Морван Лебеск, Жан Парі, Жан Дювіньо, Бернар Дорт. Усі вони поділяли утопічну ідею розвитку театру із соціальною та моральною місією. У критиці театру Ролана Барта найчастіше згадується саме Жан Вілар у якості актора або режисера. Барт захоплювався його свідомим підходом до гри, відмовою від примітивного психологізму задля мислячого глядача. Захоплення тривало до 1955 року, після чого TNP і сам Вілар зробили кроки до збільшення аудиторії, при цьому жертвуючи авангардною драматургією та соціально важливими, складними темами. TNP перетворилися на інституцію з власними естетичними і ідеологічними нормами, що відповідають «стилю Вілара», чим уподібнилися до Comédie-Française. Ролан Барт, що вже відкрив для себе Брехта, відсторонився від TNP і трактував їхні зміни як зраду ідеалів.

Проект народного театру, сформульований на сторінках *Théâtre populaire*, містив у собі вимогу, яку TNP зрештою не зміг виконати: авангардна драматургія мала бути не лише формально новаторською, а й політично загостреною. Втрачені у TNP та Віларі принципи театру як засобу демістифікації Ролан Барт зрештою знайшов у епічному театрі Брехта.

Таким чином, театральна критика Барта 1950-х років є цілісним політичним проєктом, який був реалізований водночас на кількох рівнях: як редакційна програма журналу *Théâtre populaire*, як теоретична утопія народного театру і як практична підтримка TNP Жана Вілара. Античний театр у цьому проєкті функціонує як ідеальний театральний простір, де знак ще не був відчужений від громадянського змісту. Розчарування у TNP, який поступово відмовився від авангардної драматургії на користь інституційної стабільності, виявило межу цього проєкту: народний театр не може бути забезпечений

організаційною волею без відповідного теоретичного інструментарію демістифікації. Саме цей інструментарій Барт знайшов у Брехті – і саме брехтівська модель театру є предметом наступного підрозділу.

2.2. Berliner Ensemble у Парижі: відчуження як політичний жест

Влітку 1954 року до Франції приїздив Berliner Ensemble (Берлінський ансамбль) із постановкою вистави *Mutter Courage und ihre Kinder* («Матінка Кураж та її діти»). Необхідно розуміти, що на цей момент про Брехта у Франції вже знали, але робота з його текстами йшла важко. Його ставили Серро у 1947 і Вілар у 1951 роках, але, за словами самого Барта, це був «провал у глядачів (а також, на нашу думку, провал режисури)». Брехта грали, але не розуміли – ані публіка, ані режисери не мали доступу до теорії, адже теоретичні тексти Брехта не були перекладені французькою аж до початку 1955 року (Zhao, 2011, с. 64). Таким чином, перший Berliner Ensemble у Парижі був першим справжнім зіткненням французького театрального середовища з Брехтом у повноті його системи.

Ролан Барт описував досвід перегляду постановки як момент «засліплення» – миттєвого, тотального, незворотного осяяння. Про це він написав у тексті *L'éblouissement* («Засліплення») для збірки *Histoire des spectacles* («Історія видовищ») тільки у 1965 році, з чого можна припустити, що образ «засліплення» є ретроспективним конструктом. Барт досліджував Брехта як до, так і після перегляду вистави *Mutter Courage und ihre Kinder*, але саме цей момент став переломним у його поглядах і стандартах у театрі.

Перші враження Ролана Барта від вистави зафіксовані у статтях *Théâtre capital* («Театр як столиця») та *Mère Courage aveugle* («Сліпа Матінка Кураж»), які вийшли друком у журналі *France-Observateur*. У першій він писав про брехтівську протилежність психологічному театру, що змушує глядача емоційно

зливатися із персонажами. Барт вбачав у постановці політизацію сцени, просвітництво і критичність, а головне – ефект відчуження. Барта захоплювала здатність Брехта показувати нестабільний світ через інтелектуальну дистанцію, а не емоційне залучення. У другій статті, *Mère Courage aveugle*, він описував відчуження так: «Ми є одночасно і Матінкою Кураж, і тими, хто її пояснює; ми беремо участь у засліпленні Матінки Кураж і водночас бачимо це засліплення; ми – пасивні дійові особи, застряглі у фаталізмі війни, і водночас вільні глядачі, покликані розвінчати цей фаталізм» (Barthes, 1994, с. 311-312). Відчуження у Брехта виступає продуктивним роздвоєнням свідомості глядача, що водночас переживає і аналізує.

Суть епічної драматургії Брехта полягає у принциповому протиставленні аристотелівської міметичної театральної традиції з його катарсисом і емпатією. Для досягнення ефекту відчуження Брехт використовував низку технічних прийомів: звертання акторів безпосередньо до аудиторії, введення зонгів та наративних коментарів, що переривають дію, навмисне оголення сценічного механізму, відмову від «четвертої стіни». Епічність структури проявляється через використання відносно автономних епізодів, кожен з яких може бути осмислений окремо. Актор, за Брехтом, лиш демонструє поведінку персонажа, зберігаючи власну позицію щодо зображуваного. Метою вистави є не емоційне задоволення, а пробудження раціонально-критичного мислення, тобто глядач мусить виходити із зали із запитаннями про соціальні причини того, що він щойно побачив. Таким чином, епічний театр є за своєю суттю діалектично-матеріалістичним проєктом, що розглядає сцену як інструмент політичної свідомості.

Особливо показовим є те, як Барт вирішував естетичну дилему лівого мистецтва – протиріччя між «народністю» і «витонченістю». У *L'éblouissement* він звертав увагу на те, що театр Berliner Ensemble «не боявся бути *distingué*» – і тут же уточнює: це слово слід «звільнити від його звичайної банальності, щоб

надати йому сенс, близький до брехтівського «дистанціювання» (Barthes, 1965, с. 331). Барт таким чином виконав семантичну операцію: він вилучив поняття distinction з поля класової ієрархії та перевів його у поле форми. Буржуазна distinction – це відзнака, що відокремлює від маси; брехтівська distinction – це технічна якість знаку, що відокремлює його від ілюзії природності. Вульгарність у цій системі означає не «низьке походження», а «неправильну економію знаків» – надлишок там, де потрібна стриманість, або порожнечу там, де потрібна наповненість. Прагнення до витонченої довершеності у революційному творі мистецтва є не компромісом із буржуазним смаком, а діалектикою: Брехт успадкував від буржуазної культури goût (смак) – і очищає його від дрібнобуржуазної вульгарності (сентиментальності, банальності, прямолінійного реалізму). Звідси – тріада, яку Барт сформулював як підсумок свого «освянення»: «театр водночас революційний, такий, що означає, і чуттєвий» (Barthes, 1965, с. 331).

Дистанціювання від вистави у Брехта може бути помилково сприйнято як «холодна» або «менш емоційна» гра акторів. Проте, відповідно до Барта, різниця не у температурі, а в джерелі правдивості гри. У випадку буржуазного театру джерелом стає внутрішня істина актора, тоді як у брехтівському – об'єктивний зміст п'єси. Таким чином, дистанція виконує роль демістифікації, коли розриває природний зв'язок між знаком і тим, що він позначає. Буржуазна ідеологія функціонує через «натуралізацію», тобто вона перетворює сконструйоване на само собою зрозуміле. Дистанціювання демонструє, що те, що здається «природним», є результатом конкретних соціальних відносин, які могли б бути іншими. У вищезгаданому тексті *L'éblouissement* Ролан Барт зазначив три речі, які, будучи несумісними у буржуазному театрі, поєднуються у театрі брехівському:

- політика: театр освічений марксизмом, але без жданівської пропаганди;

- знак: театр, що «суворо стежить за своїми знаками» – мистецтво, яке не «виражає» реальність, а «означає» її;
- задоволення: «театр, що є водночас революційним, глибоким і чуттєвим».

Таким чином, зустріч Ролана Барта з Berliner Ensemble у 1954 році стала теоретичним переломом. Брехтівський епічний театр запропонував те, чого не було ані в античній моделі, ані в TNP: повноцінний метод, що поєднує політичну загостреність, семіологічну точність і естетичну довершеність. Ефект відчуження виступає як принцип демістифікації, який Барт паралельно розробляв у *Mythologies* стосовно повсякденної культури. Брехт, таким чином, дав Барту мову для опису того, що театр може і має робити з глядачем: не занурювати його в ілюзію, а повертати йому здатність бачити соціальне як сконструйоване. Те, як саме ця модель вписувалася у французький культурний контекст і де наштовхувалася на межі, розглядається у наступному підрозділі.

2.3. Брехт у французькому контексті: «тонка революція» і межі рецепції

Більшість у Франції не поділяла захоплення Брехтом. У *Les tâches de la critique brechtienne* («Завдання брехтівської критики») 1956 році Барт надав майже соціологічну карту французьких реакцій на Брехта, що складається з чотирьох взаємовиключних позицій, але всі вони об'єднані однією операцією: нейтралізацією.

Крайні праві дискредитували Бертольда Брехта повністю за політичним ярликом: посередній театр, бо це комуністичний театр. Помірні праві визнавали його твори, записували до «вічного театру» всупереч політизованому автору. Ліберальні ліві гуманізували Брехта і тим нейтралізували теорію: він нібито «велика творча совість», як Ромен Роллан або Барбюс, і його величчя існує «попри систематичні погляди на епічний театр». Зрештою, комуністично

налаштовані групи критикували твори Брехта за відсутність «позитивного героя» і зайвий формалізм, адже це не вписувалося у логіку жданівського реалізму.

Усе вищеперераховане має спільне коріння, а саме послідовні спроби відокремити Брехта від його теорії. Барт наполягав: це неможливо, бо спосіб, яким про нього говорять, виявляє ідеологію того, хто говорить (Barthes, 1956, с. 208).

Принципові зміни, привнесені у французьке театральне середовище творчістю Брехта, Ролан Барт позначив терміном «*révolution subtile*», себто тонка революція. Вона не схожа на авангардну провокацію і не претендує на скандал. Її суть криється у поєднанні того, що французький театр вважає несумісним. Традиційний буржуазний театр будується на взаємовиключності: або ідеологія, або краса; або естетика, або мислення; або задоволення глядача, або його виховання. Натомість Брехт винайшов шлях поєднання, здавалося, непокєднуваного. Його театр політичний, але не повчальний; красивий, але не декоративний; приємний, але без дихотомії «добрих пролетарів і поганих буржуа». Суть цієї революції у переключенні з «вираження» на «означення», що формує систему, де знак не претендує на природність, актор не зливається із роллю, а форма не приховує власного конструювання. Театр ставав, за Бартом, «зброєю без пострілу» – він переконував не риторикою, а самою своєю структурою.

Ролан Барт за шість років, з 1954 по 1960, написав шістнадцять статей, присвячених Брехту (Stafford, 1996, прим. 124). Окрім цього, у десятках інших текстів театр Брехта виступав як мірило для оцінки і аналізу постановок інших авторів. Проте у французьких постановках Брехта у 1956-1957 роках не вистачало ані фінансової складової, ані естетичної, щоб дотягнути до рівня Berliner Ensemble. Ролан Барт разом із колегою та другом Бернардом Дортом сходились у розумінні, що необхідно йти на компроміс із якістю, аби зберегти Брехта на французькій сцені. Пізніше, у 1960 році, Барт перестав відвідувати

театр і писати про нього. Зокрема, він це пояснював і тим, що ідеал епічного театру Брехта не дозволяв йому насолодитися недосконалістю інших постановок.

Бертольд Брехт привніс у театральні погляди Барта важливий аспект, змінюючи фокус уваги в антропології актора: позбавлений власного пафосу актор не імітує психологічну правду, а виробляє знак і стає прозорим для аргументу п'єси. Аналогічним чином костюми, декорації та реквізит перестають бути ілюстрацією або «атмосферою» і перетворюються на повноцінні аргументи – кожен матеріальний елемент вистави несе семіологічне навантаження і читається як знак соціальної ситуації. Із цього постав фундамент для майбутньої семіологічної теорії Ролана Барта, яку він кінцево сформував, спираючись на філософію Фердинана де Соссюра.

Отже, французька рецепція Брехта виявила парадокс: театр, що пропонував інструмент демістифікації, сам став об'єктом ідеологічної нейтралізації з боку правих, лівих і лібералів однаково. Метод *révolution subtile*, який приніс Брехт, залишився програмою, яку французький театр так і не реалізував повною мірою. Розчарування у конкретних постановках і зрештою відхід від театральної критики у 1960 році не означали відмови від брехтівського методу. Семіологічний апарат, відпрацьований на матеріалі театру, Барт переніс на ширше поле культурного аналізу. Саме перенос від сцени до знака як такого стає предметом наступного підрозділу.

2.4 Знак на сцені: від марксизму до семіології театру

У статті *Les tâches de la critique brechtienne* 1956 року Ролан Барт запропонував чотирирівневу мистецьку програму: соціологія → ідеологія → семіологія → мораль. У деякій мірі ця програма є сумішшю сартрівського марксизму, соссюрівської семіології та брехтівської матеріалістичної естетики.

Говорячи про ідеології та роботи Брехта, Барт зазначав: «У драматургії Брехта марксистські елементи завжди здаються відтвореними заново. По суті, велич Брехта, а також його самотність, полягає в тому, що він безперервно винаходить марксизм» (Stafford, 1996, с. 230–231). Бертольд Брехт взяв від марксизму не гасла, а методологію. На відміну від соцреалістів, Брехт пропонує вирішення дилеми, яку Барт описав наприкінці *Mythologie d'aujourd'hui* – як поєднати демістифікацію і задоволення, не перетворившись на пропагандиста.

Семіологічний аспект розкривається за рахунок ефекту відчуження, епічної драматургії Брехта, використання специфічних костюмів і декорацій. Усе вищезгадане вписувалося в уявлення Барта про мистецтво, що має не стільки виражати реальне, скільки означувати його. Тобто знак має бути частково довільним, адже інакше ми повертаємось до реалістичного мистецтва виразу, есенціалістської ілюзії (Barthes, 1964, с. 75). Ця теза перегукується із висловленою у *Mythologies* Барта: міф натуралізує ідеологію, а театральний «реалізм» робить те саме зі знаком. (Barthes, 1957, с. 226)

Моральна складова театру Брехта формулюється у питанні: «Як бути добрим у жорстокому світі?» (Barthes, 1964, с. 75). Проте він не пропонує відповідей, а покладає відповідальність за прийняття рішення на глядача. Барт писав: «Мораль Брехта полягає у правильному прочитанні історії, і пластичність цієї моралі (змінювати Звичай, коли необхідно) впливає із самої пластичності історії» (Barthes, 1964, с. 76). Тобто, вистави Бертольда Брехта мали на меті демонструвати, що висвітлені в них ситуації соціально сконструйовані, що відкриває простір для дії та змін.

На відміну від лінійної мови, що притаманна текстам, театральна вистава пропонує глядачеві декілька потоків інформації водночас. Знакову систему вистави водночас складають декорації, костюми, освітлення, жести, міміка, слова. Ця особливість робить театр ідеальним об'єктом для семіологічного дослідження і при цьому найскладнішим. Барт про це писав так: «У певний

момент вистави ви одночасно отримуєте шість або сім потоків інформації... Отже, ми маємо справу зі справжньою інформаційною поліфонією, і саме це є театральністю: щільністю знаків» (Barthes, 1964, с. 262).

Уперше Барт розглянув театральний об'єкт з точки зору семіології у статті *Les maladies du costume de théâtre* («Хвороби театального костюма») 1955 року. Він взяв за приклад постановку *Mutter Courage und ihre Kinder* від Berliner Ensemble і розглянув використані ними костюми як свідомо сконструйовані знаки. Одяг на акторах у цій постановці був зістарений, щоб означати бідність замість того, щоб імітувати її. Буржуазний театр прагнув або зробити костюм правдоподібним, або продемонструвати свої навички створення приголомшливого вбрання. У парадигмі Брехта і Барта театральний костюм мусив читатися, а не лише бачитись.

У семіологічній структурі театру Ролана Барта є одна помічена ним самим прогалина, а саме – тіло актора. Барт намагався примирити брехтівсько-соссюрівську вимогу чистого знака і захопленням живою присутністю тіла актора на сцені, яке ми можемо також побачити в Антонена Арто. Барт хотів, аби костюм домінував над біологічними індивідуальними особливостями акторів. Він писав: «Костюм повинен вміти поглинути обличчя; ми мусимо відчувати, що єдиний історичний епітелій, невидимий, але необхідний, вкриває їх обох» (Barthes, 1964, с. 49; цит. за: Scheie, 2006, с. 83). За цією ідеєю, костюм мав би поглинути тіло, підпорядкувавши його *gestus* п'єси. Проте пізніше Барт визнав, що костюму виявляється недостатньо, щоб приховати присутність тіла, адже воно «перевищує» знак на сцені. Тіло чинить опір: воно залишається «чимось свіжим і тривожним» (Scheie, 2006, р. 82).

Продовжуючи займатися театальною критикою, Ролан Барт отримав посаду в Національному центрі наукових досліджень для вивчення моди і публікує статтю *Histoire et sociologie du vêtement* («Історія та соціологія одягу») в журналі *Annales* (1957). У ній аналіз тіла просто відсутній: Барт вивчав костюм

у малюнках, документах, фотографіях, тобто звертався до абстракцій, де немає живої людини під одягом. «Усунення тіла під одягом дозволяє провести більш точне семіологічне дослідження» (Scheie, 2006, р. 84). Тобто, таку зміну погляду варто сприймати як методологічний вибір Барта у його семіологічних пошуках.

Показово, що спад театральної критики Барта і його перехід до дослідження моди відбуваються практично одночасно. Так, протягом 1954–1955 років було опубліковано понад 20 бартівських текстів про театр. А вже до 1957 року таких статей з'явилося вдвічі менше. Остання рецензія Ролана Барта на театральну виставу вийшла восени 1960 року (Ribière, 2008, р. 11). Структурні аналізи Барта виграють від вигнання живого виконавського тіла зі сфери його уваги (Scheie, 2006, р. 84). Яскраво демонструє цей рух Барта в бік безтілесних абстракцій видана 1967 року праця *Système de la mode* («Система моди»), одна з найбільш системних його робіт. Цей текст базується на аналізі текстів підписів до фотографій у журналах присвячених моді – тобто мови про мову, де від тіла не залишилося і сліду.

Відмежування Барта від театру можна вважати радикалізацією його семіологічного проєкту. Щоб вибудувати строгий аналіз чистої системи знаків, Ролан Барт усунув з поля своїх досліджень живе тіло, яке завжди «перевищує» будь-яку систему. Барт «не повернеться до семіології театру» як дисципліни, «однак його роль як джерела натхнення є незаперечною» (Kowzan, 1990, р. 95). Ціною такої радикалізації семіологічного підходу для Барта став відхід від театру як живої практики, де політичне та чуттєве були поєднані.

Таким чином, семіологічна теорія театру Барта є закономірним підсумком його критичної практики 1950-х років. Чотирирівнева програма, сформульована у *Les tâches de la critique brechtienne*, поєднала марксистську соціологію, соссюрівську семіологію і брехтівську матеріалістичну естетику в єдиний аналітичний метод. Театр виявився ідеальним полігоном для цього методу і водночас його межею, адже живе тіло актора «перевищує» будь-який знак і

унеможлиблює повну систематизацію. Відхід від театру у 1960 році був методологічним рішенням. З метою довести семіологічний аналіз до строгості, Барт мусив усунути з поля дослідження те, що в нього не вміщалось. Перехід від сцени до тексту, від живого знака до знака зафіксованого визначає логіку наступного розділу, присвяченого семіологічному методу Барта поза театром.

2.5 Відхід від театру як ідеологічний жест

Останню театральну критику Ролан Барт опублікував в 1960 році. Вона мала назву *La Mère* («Мати») і була присвячена одноіменній п'єсі Брехта у виконанні Berliner Ensemble (Ribière, 2008, с. 11). На відміну від літературної критики чи аналізу фотографії, Барт більше не повернувся до теми театру, як живої практики. Проте у своїй книзі «Ролан Барт про Ролана Барта», він писав про себе, що театр є ключовим елементом «на перехресті всього творчого доробку» (Barthes, [1975] 2002, с. 230). Крім зазначених раніше методологічних причин, уникання театру Бартом можливо розглянути через призму політичної поразки народного театру.

У статті *La réponse de Kafka* («Відповідь Кафки») 1960 року, що вийшла майже одночасно із останньою театральною рецензією, Барт виголошував крах сартрівського роману, соціалістичного роману та політичного театру (Barthes, [1960] 1993, с. 1270). У французькому мистецькому середовищі відбувалось повернення до любовних історій, культу «якісного» письма, відмова від смислів. Нова етика літератури, що знаходиться на межі романтизму й безтурботності, прагне «мінімальних ризиків для поезії» та «ефективного захисту інтелекту» (Barthes, [1960] 1993, с. 1270). Уникання ангажованого мистецтва для Барта було капітуляцією, замість обіцяної свободи. Він роздумував, чи не є приреченою французька література на коливання маятником між політичним реалізмом та мистецтвом заради мистецтва? Відповіддю могло бути поєднання естетичного і

політичного, яку втілює брехтівська драма. Проте сам Брехт помер у 1956 році, що закріпило його для Барта як закритий і недосяжний канон.

Зацікавленість Барта театром тривала під час Четвертої республіки (французька державна система 1946-1958 років), коли була впроваджена державна децентралізація театру, що уможливило фінансування TNP. Інституційна підтримка дозволяла створювати театр для широкої, а не тільки буржуазної, аудиторії. Окрім цього, у інтелектуальному оточенні Барта панував постліберальний оптимізм: редакція Théâtre populaire поділяла ідею Французької Комуністичної Партії стерти класові відмінності та посилити національну єдність після перемоги у Другій світовій війні (Stafford, 1996, с. 39). Сама атмосфера постліберального відновлення давала підставу для Барта сподіватись на можливість масового, некласового театру. Проте пасивність TNP під час Алжирської війни 1954 року відштовхнула Ролана Брата. Замість того, щоб змусити глядача «відчувати себе ніяково», TNP грає *Marie Tudor* («Марі Тюдор») і шукає компромісу з державою, яка його фінансує (Stafford, 1996, с. 139).

У 1958 році до влади у Франції прийшов Шарль де Голль і проголосив початок П'ятої республіки. Окрім численних політичних змін, він призначив новим міністром культури Андре Мальро, який у свою чергу впровадив радикальне переформатування театральної політики – «*réforme des théâtres nationaux*» («реформу національних театрів»). Відповідно до реформи у репертуарі національних театрів мали грати більше текстів «високої культури», зокрема Расіна та Клоделя. Водночас у менших містах була заснована мережа регіональних центрів *Maisons de la culture* («Будинки культури») (Stafford, 1996, с. 157). Невдовзі після оголошення нової політики, Ролан Барт написав критичну статтю *Tragédie et hauteur* («Трагедія і величність») у форматі «малих міфологій». Він засуджував концепт «високої» культури Мальро, адже вбачав в ньому не більше ніж декоративний елемент задля маскуванню відсутності суспільної функції (Barthes, [1959] 1993, с. 814-815). Натомість стосовно

політики розповсюдження *Maisons de la culture* Барт не висловлювався. У своїй формі центри відповідали ідеалам народного театру – малі театри в провінціях, що підтримуються державою. Попри це, їхньою фактичною аудиторією стала дрібна буржуазія (Scheie, 2006, с. 59). Ролан Барт опинився у становищі, де він водночас не може підтримувати владу, проте і критикувати її політику означало б визнати нежиттєздатність власного проєкту.

Відхід Барта від театральної критики збігається у часі з кардинальною зміною його інституційного статусу. Ще у 1956 році він отримав роль наукового співробітника у секції соціології Національного центру наукових досліджень з метою аналізу системи моди, що стало для Барта першим кроком до академічності. Остаточним переломом було призначення на посаду старшого наукового співробітника у Вищій практичній школі досліджень. Ролан Барт змінив фокус діяльності із інтелектуальної журналістики на університетські дослідження, що вимагає також зміни форми висловлювання. Театральна критика за своєю природою є мілітантною, адже потребує конкретного опонента, яким могли стати вистава, режисер чи альтернативна критика. Її центральною метою є полемічна реакція та пошук істини через публічну дискусію. Натомість академічна справа не є реакційною, вона будується на систематичному аналізі із послідовності методу. Таким чином, журналістська форма, що притаманна театральній критиці Ролана Барта, більше не могла слугувати його новій ролі.

Отже, відхід Барта від театру у 1960 році є одночасно кількома жестами: визнанням поразки лівого проєкту народного театру, реакцією на підкорення цього проєкту голлістською державою та інституційною необхідністю, зумовленою зміною ролі. Театральність, однак, не зникає – вона переходить у метафору і метод, які Барт далі розвиває в літературній критиці та семіології.

РОЗДІЛ III. СЕМІОЛОГІЧНИЙ МЕТОД ПОЗА ТЕАТРОМ

3.1. «Sur Racine» і «Qu'est-ce que la critique?»: театральний метод у літературній критиці

У попередніх розділах простежені дві паралельні і водночас пов'язані лінії у критичному проєкті Ролана Барта: формування лівих переконань через призму демістифікації ідеології і театральна критика 1958-1960 рр., де завдання демістифікації отримало свій метод. У театальному аналізі Барт виробив основні семіологічні операції: читання знака, виявлення дистанції між знаком та означуваним, активна роль глядача/читача, критика «природності» як ідеологічного конструкту. Метою цього розділу є демонстрація того, що перехід від театальної критики до пізніших текстів насправді є лише перенесенням наявного методу на новий об'єкт.

У інтерв'ю *Littérature et signification* («Література і значення») 1963 року Ролан Барт розповів, що зміна методу після театру не відбулася. Його інтерес до театру «завжди був пов'язаний із театральністю, поліфонічною інформацією про те, що відбувається на сцені – де значення виробляється з більшою точністю і більш діалогічно, ніж у звичайній мові» (Thobo-Carlsen, 2006, с. 14). Тобто «театральність» у розумінні Барта є втіленням щільності знаків, і вона стосується не тільки театру, а й є загальним принципом будь-якої знакової практики (Barthes, [1954] 1972, с. 26). З часом, метод Ролана Барта перестав потребувати сцени як обов'язкового об'єкта.

Театр для Барта лишався «перехрестям» його робіт як категорія мислення, що формує внутрішню єдність творчого шляху. Надалі у розділі буде розглянуто, як семіологічні операції, сформовані театальною критикою, живуть у *Sur Racine* (1963) і *La Mort de l'auteur* (1968).

У 1963 році вийшов у друк *Sur Racine*, який складається з трьох есеїв. Проте самі тексти були написані між 1958 і 1960 роками, себто в останні роки рецензування театральних вистав. *Dire Racine* («Говорити Расіна»), один із есеїв, є рецензією на постановку *Phèdre* («Федра») в TNP. Сам Ролан Барт у передмові до книги зазначає: «Аналіз, представлений тут, не стосується Расіна, а лише расінівського героя; він уникає виведення твору з автора і автора з твору; це свідомо закритий аналіз» (Calvet, 1995, с. 149). Вираз «закритий аналіз» є прямим перенесенням театральної операції. Барт аналізував брехтівську виставу через її внутрішню знакову систему, а не через призму задуму режисера чи біографію автора п'єси. У *Sur Racine* він проаналізував Расіна через систему відносин між персонажами, ігноруючи автора як психологічну особу.

Барт звів расінівський конфлікт до структурної формули: «А має повну владу над В. А любить В, який не любить А» (Scheie, 2006, р. 91). Поняття homo racinianus є лише функцією в системі, тоді як стать, етнічна приналежність, вік, краса персонажів – лише змінні в рівнянні: «Ми маємо справу, по суті, з масками, з постатями, що отримують свої відмінності не від свого стану, а від свого місця в загальній конфігурації, яка тримає їх замкненими» (Scheie, 2006, р. 91). Як зауважує Ше, усунення тіла з театру відкрило шлях до цього суворо структурного аналізу. Позбавлені тілесності, розчинені у мові, расінівські персонажі піддаються точнішому семіологічному дослідженню, ніж живий актор, який завжди «перевищував» знак (Scheie, 2006, с. 91–92). «*Sur Racine*» є, таким чином, логічним наслідком методологічного вибору, описаного у підрозділі 2.3. Тобто усунення тіла виявилось умовою, а не побічним ефектом «чистої» семіології.

Водночас із публікацією *Sur Racine* Ролан Барт написав есей *Qu'est-ce que la critique?* («Що таке критика?») (1963), що є теоретичним маніфестом того самого методу. У ньому Барт сформулював, що критика є мета-мовою. Її завдання полягає у побудові когерентної системи знаків, що інтегрує мову

автора: «Пристосувати мову, яку надає йому його епоха, до формальної системи логічних обмежень, виробленої автором відповідно до його власної епохи» (Barthes, [1963] 1972, p. 259). Це описує рівно те, що Барт робив у театральних рецензіях. Він не оцінював, чи вдалася вистава «по суті», а перевіряв когерентність її знакової системи.

Таким чином, *Sur Racine* («Про Расіна», 1963) і *Qu'est-ce que la critique?* (1963) демонструють розгортання уже сформованого методу на новому матеріалі. Театральна критика виробила такі операції, як читання знаку, закритий аналіз, усунення автора як психологічної особи. Вони виявилися універсальними, адже однаково працюють із брехтівською виставою і з расінівською трагедією, із костюмом актора і з мовою тексту. Перехід від сцени до літератури не потребував зміни методу, він лише оголив те, що цей метод завжди був ширшим за свій перший об'єкт. Саме цю універсальність Барт теоретично закріпить у *La Mort de l'auteur* («Смерть автора») 1968 року, до якого звертається наступний підрозділ.

3.2. «Смерть автора» як теоретичне узагальнення: від відчуження актора до усунення голосу

Якщо *Sur Racine* переніс театральний метод на літературний текст, то есей *La Mort de l'auteur* (1968) узагальнив цей метод як теоретичний маніфест, який стосується письма взагалі. Есей зазвичай сприймають як маніфест постструктуралізму і розрив із семіологічним проектом попереднього десятиліття. Проте враховуючи контекст театральної критики і *Sur Racine*, есей *La Mort de l'auteur* є теоретичним узагальненням попередніх напрацювань Барта – тобто радше точкою неповернення, ніж раптовим розривом.

Усунення автора як привілейованого джерела смислу сам Барт пов'язав із театальною традицією. Описуючи відхід від моделі, за якої автор «годує» текст,

немов батько дитину, Барт ввів порівняння: усунення Автора можна описати у контексті Брехта «як справжнє "відчуження"» (Barthes, [1968] 1977, с. 145). Суть відчуження, яке є для Барта основним механізмом брехтівського театру, полягає у розриві «природного» зв'язку між актором і персонажем. Це дозволяє глядачеві побачити знакову конструкцію замість ілюзії. Усунення ж автора, як дистанція між пишучим суб'єктом і письмом, логічно продовжує ідею дистанціювання виконавця від ролі.

Тімоті Ше формулює логіку цього перенесення найчіткіше: операція усунення тіла з аналізу, відкрита у «*Sur Racine*», і операція усунення голосу, проголошена в *La Mort de l'auteur*, є двома аспектами одного теоретичного жесту (Scheie, 2006, с. 94–95). Оригінальний есей відкривається описом подвійного усунення: «Письмо є знищенням будь-якого голосу, будь-якого походження. Письмо – це той нейтральний, складений, косий простір, куди тікає наш суб'єкт, чорно-біле, де губиться будь-яка ідентичність, починаючи з ідентичності самого тіла, що пише» (Barthes, [1968] 1977, с. 142). Отже, письмо знищує будь-який голос таким самим способом, яким ідеальна сцена брехтівського театру знищувала ілюзію присутності психологічного суб'єкта за роллю. Простір письма, відповідно до Барта, є простором без глибини: «Простір письма треба пройти наскрізь, а не проколоти» (Barthes, [1968] 1977, с. 147). Таким чином, текст є поверхнею знаків, яку треба декодувати без чуттєвого проживання крізь ідентифікацію з автором.

Політичний вимір есею структурно тотожний тому, що було написано в *Mythologies* та *Sur Racine*. Постать Автора у Барта є ще одним буржуазним конструктором капіталістичної ідеології, що потребує демістифікації. *La Mort de l'auteur* є ще одним прикладом знищення міфу, у цьому випадку культу природно-творчої особистості, яка насправді є продуктом капіталістичної ідеології індивідуалізму.

Наприкінці есею описується «народження читача», що є прямою аналогією до ідеалу активного читача, якого Ролан Барт відстоював у своїй критиці. Відповідно театрального глядача, який виступає активним декодером знакової системи вистави; читач є «простором, в якому записуються всі цитати, що складають письмо, і жодна з них не зникає» (Barthes, [1968] 1977, с. 148): він є центром народження і збірки смислів, а не пасивним отримувачем авторського повідомлення. Таким чином, роль декодера знаків залишається незмінною, змінюється тільки простір її застосування.

Отже, *La Mort de l'auteur* завершує логіку, закладену ще в театральній критиці 1950-х років. Усунення автора як привілейованого джерела смислу є теоретичним узагальненням двох попередніх операцій: усунення тіла актора зі сцени і усунення психологічної особи з літературного аналізу. Брехтівське відчуження, демістифікація буржуазного міфу в *Mythologies*, закритий аналіз *Sur Racine* – усе це різні форми розриву «природного» зв'язку між знаком і тим, кого вважають його господарем. «Смерть автора» є найрадикальнішим формулюванням семіологічного проєкту Ролана Барта. Народження читача, проголошене в есеї, симетричне народженню активного глядача в епічному театрі, адже в обох випадках смисл виробляється у просторі між знаком і тим, хто його декодує.

ВИСНОВКИ

У межах дослідження було поставлено завдання показати, що ліві політичні переконання Ролана Барта є основою його мистецької критики – від перших театральних рецензій до розгорнутої семіологічної програми.

У першому розділі реконструйовано процес інтелектуального формування Барта в контексті повоєнної французької лівої думки. Показано, що антибуржуазна позиція, засвоєна в полеміці з офіційною культурою (у вигляді буржуазного театру та реформ Мальро) й академічним театральним консерватизмом (зокрема у вимозі до психологізму), стала наріжним каменем його критичного методу. *Le Degré zéro de l'écriture* проаналізовано як маніфест: Барт утверджує, що будь-який стиль є ідеологічно навантаженим, а «нейтральне письмо» є утопічним горизонтом, до якого прагне письменник, свідомий своєї класової позиції. *Mythologies*, своєю чергою, постає як систематична практика демістифікації: буржуазна культура перетворює історично обумовлені явища на «природні», і завдання критика – відновити цей прихований ідеологічний зміст.

У другому розділі досліджено театральну критику Барта як найбезпосередніший вираз його лівої програми, а водночас – як ідеальний простір для формування його семіологічного методу. Підтримка TNP та Жана Вілара виявляється водночас естетичним вибором і політичним актом, адже народний театр для Барта є формою перерозподілу культурного доступу, відривом від буржуазної монополії на «серйозне» мистецтво. Зустріч із Berliner Ensemble і засвоєння брехтівської теорії «відчуження» стали для нього ідеологічним і методологічним відкриттям, бо епічний театр демонструє поєднання естетики та чистої знака на сцені. Саме театр навчив Барта мислити знаком, бо сценічний образ, позбавлений ілюзорності психологізму, є знаком у чистому вигляді: його можна прочитати, проаналізувати та розкодувати. Із цього і постає чотирирівнева критична програма – соціологія, ідеологія, семіологія, мораль, – яку Барт застосовує до Брехта й яка стає матрицею його театральних

есеїв й подальшого структуралістичного аналізу культури. Театр виявляється привілейованим полем для семіологічних спостережень саме через свою багатошаровість, «поліфонію інформацій». Інформація одночасно надходить від декору, костюму, жесту, слова й освітлення, – це і є, за Бартом, сама театральність, «товщина знаків». Цей досвід читання сцени як складеного тексту безпосередньо підготував його до аналізу будь-якого культурного об'єкта як знакової системи. Парадокс відходу від театру після 1960 року розглянуто як наслідок усвідомлення: жоден реальний театр не відповідає ідеалу брехтівської «досконалості» – і саме тому Барт переносить вироблений на сцені інструментарій на ширший семіологічний аналіз культури.

У третьому розділі показано, що семіологічний метод поза театром – у *Sur Racine* та *La Mort de l'auteur* – є не розривом із попередньою програмою, а її закономірним узагальненням, можливим лише завдяки театральному вишколу. Критика академічного біографізму в *Sur Racine* продовжує антибуржуазний імпульс театральних есеїв: автор-як-джерело-єдиного-смислу є ідеологічною фікцією, що обслуговує інтереси певного культурного класу. *La Mort de l'auteur* надає цьому аргументові теоретичної довершеності, вписуючи деавторизацію тексту в ширший контекст деміфологізації суб'єкта. Читач, що народжується зі смертю автора, є тим самим активним глядачем, якого Барт проектував для брехтівської сцени, – суб'єктом, що судить, а не переживає.

Таким чином, підтверджено центральну тезу дослідження: мистецька критика Барта є органічним продовженням його лівого формування, а театральна критика – не епізодом, а методологічним осердям усієї його інтелектуальної траєкторії. Саме в зіткненні з театром Барт виробив навичку читати культурні об'єкти як знакові системи, виявляти в них ідеологічний зміст і протиставляти їм критичний погляд. Семіологія, яку прийнято розглядати як «пізнього Барта», є, отже, не відмовою від ангажованості, а її трансформацією – перенесенням театального методу на всю сферу культурного виробництва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Seuil.
- Barthes, R. (1963). *Sur Racine*. Seuil.
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Seuil.
- Barthes, R. (1965). L'éblouissement. In G. Dumur (Ed.), *Histoire des spectacles*. Gallimard.
- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Seuil.
- Barthes, R. (1970). *L'Empire des signes*. Skira.
- Barthes, R. (1972). *Critical essays* (R. Howard, Trans.). Northwestern University Press. (Оригінальна публікація 1964)
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Fontana Press. (Оригінальна публікація 1968)
- Barthes, R. (1993). *Œuvres complètes* (3 vols., É. Marty, Éd.). Seuil.
- Barthes, R. (2002). *Écrits sur le théâtre* (J.-L. Rivière, Éd.). Seuil.
- Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes* (5 vols., É. Marty, Éd.). Seuil.
- Begley, V. (2012). Objects of realism: Bertolt Brecht, Roland Barthes, and Marsha Norman. *Theatre Journal*, 64(3), 337-353.
<https://doi.org/10.1353/tj.2012.0072>
- Calvet, L.-J. (1994). *Roland Barthes: A biography* (S. Wykes, Trans.). Indiana University Press. (Оригінал опубліковано 1990 p.)
- Jameson, F. (1998). *Brecht and method*. Verso.

- Dort, B. (1995). Barthes: le corps du théâtre. Y *Le Spectateur en dialogue* (c. 239–252). P.O.L.
- François-Denève, C. (2002). *Mythologies de Roland Barthes*. Bréal.
- Kaynar, G., & Ben-Zvi, L. (Eds.). (2005). *Bertolt Brecht: Performance and philosophy*. Assaph Books, Tel Aviv University.
- Kowzan, T. (1990). The semiology of the theater: Twenty-three centuries or twenty-two years? *Diogenes*, 38(149), 84–104.
<https://doi.org/10.1177/039219219003814905>
- Lecerle, J.-J. (2008). Barthes without Althusser: A different style of Marxism. *Paragraph*, 31(1), 63–79.
- Moriarty, M. (1997). Barthes's theatrical aesthetic. *Nottingham French Studies*, 36(1), 3–13.
- Ribière, M. (2008). *Roland Barthes*. Humanities-Ebooks.
- Roger, P. (1997). Barthes with Marx. Y J.-M. Rabaté (Ed.), *Writing the image after Roland Barthes* (c. 174–186). University of Pennsylvania Press.
- Sarrazac, J.-P. (2002). The invention of "theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes. *SubStance*, 31(2–3), 57–72.
<https://doi.org/10.1353/sub.2002.0041>
- Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard.
- Scheie, T. (2006). *Performance degree zero: Roland Barthes and theatre*. University of Toronto Press.
- Sontag, S. (1968). Preface. In R. Barthes, *Writing degree zero* (A. Lavers & C. Smith, Trans., pp. 7–22). Hill and Wang.

Stafford, A. (1996). Constructing a radical popular theatre: Roland Barthes, Brecht and Théâtre populaire. *French Cultural Studies*, 7, 33–48.
<https://doi.org/10.1177/095715589600701902>

Stafford, A. (1998). *Roland Barthes, phenomenon and myth: An intellectual biography*. Edinburgh University Press.

Stafford, A. (2023). Undialectics: Marx and Hegel Thinking Through Roland Barthes. *French Forum* 48(3), 395-412. <https://dx.doi.org/10.1353/frf.2023.a969765>.

Stivale, C. J. (2002). Mythologies revisited: Roland Barthes and the left. *Cultural Studies*, 16(3), 457–484. <https://doi.org/10.1080/09502380210128333>

Thody, P. (1977). *Roland Barthes: A conservative estimate*. Macmillan.

Thobo-Carlsen, J. (2006). Roland Barthes et théâtralité. *Orbis Litterarum*, 61(5).

Vajda, S. (1996). Au théâtre avec Roland Barthes. *Communications*, 63, 23–38.
<https://doi.org/10.3406/comm.1996.1954>

Zhuo, Y. (2011). The "political" Barthes: From theater to idiorrhythmy. *French Forum*, 36(1), 55–74. <https://doi.org/10.1353/frf.2011.0002>