

Kérchy Vera

A de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai. A posztmodern önreflexiós színházelméletek és a performanselméletek ideológiái, egy materiális színházolvasat esélyei

PhD-értekezés

TÉZISEK

Dolgozatomban két elméleti területnek, a „posztmodern” színházelméleteknek és a Paul de Man-i (és érintőleg a derridai) dekonstrukciós elméleteknek (látszólag) közös metszetét vizsgálom a *performativitás*, az *esemény*, a *materialitás*, a *reprezentáció* és a *színháziasság* (látszólag) közös fogalmai mentén, s a két terület ezekkel kapcsolatos meglátásait igyekszem egybevetni. A de Man-i dekonstrukció színházi vonatkozású megállapításait (*performativitás*, *materialitás*, *színrevitel*) és a „posztmodern” színházelméletek dekonstrukciós kérdéseket érintő meglátásait (*reprezentáció*, *esemény*, *performativitás*) összemérve azt vizsgáltam, hogy a két terület említett fogalmai mennyiben „ugyanazok” a fogalmak, illetve mit tud kezdeni az egyik elméleti ág a másik ezekkel kapcsolatos meglátásaival.

A két területet a színházelmélet felől közelítve egymáshoz egy lehetséges dekonstrukciós színházelmélet kihívásaival szebesülünk. Látszólag nincs semmi paradoxon a dekonstrukciós elméletek színházra való applikálásában, a dekonstrukciónak mint szövegmegközelítési módszernek a *mise en scène* szövegszövetére való alkalmazásában. A kortárs színházelmélet úgy közelíti meg a dekonstrukciót, mint a posztmodern elméletek sokféle egyéb irányzatát, melyek törekvését a színházelméletek tárgyukra applikálják. Ilyen tekintetben a dráma szolgálatából felszabadított *mise en scène* mint *szöveg* megközelíthetőnek tűnik – a feminista, a pszichoanalitikus, a posztkoloniális stb. elméletek *mellett* – a dekonstruktív olvasás eszközeivel *is*.

Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk a dekonstrukció bizonyos – jelen dolgozatban de Man és Derrida szövegeiben megfogalmazódó – elméleti feltevéseit, episztemológiai vonatkozásait, melyeket sokszor épp az olyan esztétikai területek kapcsán (ezek ellenében) fejt ki, mint amilyen a színház, rögtön előtérbe kerülnek a dekonstrukció empirikus vizsgálódású színházelmélettel szembeni összeférhetetlenségei. A dekonstrukció *várakozásban lévő*, *nyom* természetű „színházának”, a *jelölő ritualitásának* (Derrida) vagy a de Man-i dekonstruktív *performativitásnak* az esztétikai értelemben vett színház diskurzusának

területén való megjelenése a dekonstrukciós fogalmak szükségképpen torzulásához, *empirizálódásához, kognitivizáláshoz, defigurációjához* (de Man) vezet. Az empirikus vizsgálódású (vagyis alaptalanul előfeltételezett fundamentumok fogságában lévő) esztétika (s benne a művészetként értett színház) a dekonstrukció nem-fenomenológiai fogalmait az ideologikus antropomorfizálás és metaforizálás segítségével fenomenológiaiként forgatja vissza magába. A két terület közti átjárást ellehetetleníti, hogy a performanszelméletek, melyeket – a nyelven kívül megtalált *jelenléttel* (test) – egy transzcendentális jelentést feltételező nyelvelmélet jellemez, illetve az önreflexiós színházelméletek, melyek a színházat mint nyelviséget mindenre kiterjesztve („nincs semmi a színházon kívül”, Fuchs 1996: 146) a reprezentációból való kilépést reflektálják (metaszínházat csinálnak, formalistává válnak), alapvetően eltérő nyelvelméleti és episztemológiai implikációkat hordoznak, mint a látszólag hasonló fogalmakkal operáló dekonstrukció. A dekonstrukció szemszögéből nézve mindkét színházi modell visszaállítja a nyelv episztemológiai megbízhatóságának illúzióját, amikor valamilyen nyelven kívüli szempont szerint határozza meg magát – legyen ez a reflexiót lehetővé tevő, megelőző kognitivitás vagy a befogadás érzéki tapasztalata.

A dekonstrukciós fogalmak színházelméleti *empirizálódása, kognitivizálódása, defigurációja* mindenek előtt abban mutatkozik meg, ahogy egyáltalán a kortárs színházelmélet – a *performansz- és önreflexiós színházak* mentén – kétfelé szálazódik, s ezzel felszámolja a dekonstruktív retorika elemei – a *performativitás* és a *kognitivitás* – közti feszültségben előálló *nyom* természetet, az állandó félreérthetőségben rejlő *iróniát*, a nyelv nem-fenomenális jellegében rejlő episztemológiai bizonytalanságot. A színházelmélet két területe, a posztmodern önreflexiós színház elmélete és a performansz-színház elmélete külön-külön viszi színre elválaszthatónak s hozzáférhetőnek mutatva a de Man-i retorika két aspektusát, a tropológiai és performatív működéseket, melyekről pedig de Man azt állítja, hogy elválaszthatatlanok egymástól, s hogy ezen elválaszthatatlanság épp egy nem-fenomenológiai nyelv- (és – olvasatunkban – színház-)fogalom mentén bontakoztatható ki. A nyelv dimenzióinak erőszakos elválasztása – a *performativitás performanszra*, a *kognitivitás* (az önreflexiós posztmodern színházban reflektálható) *reprezentációra* „fordítása” – együtt jár a nyelv fenomenalizálásával, egy olyan episztemológiába való visszacsúszással, ami a metafizikus bináris oppozíciók logikáját követi, s az ezen kívül eső „különbségekkel” (mint amilyen a két komponens viszonyából adódó állandó félreérthetőség *lehetősége*) nem képes elszámolni. A két tárgyvezérelt (mert esztétikai alkotások/előadások vizsgálatából kiinduló) színházelmélet komponenseire szétszalazva visszahúzza az empiria területére azokat az elemeket, melyek szétszalazhatatlansága épp az empirikus vizsgálódás mindenkori

lehetőségével kapcsolatban rak ki kérdőjeleket. (E két színházelméleti irányt – a bennük implikálódó nyelvelmélet alapján – de Mannak a retorikai feszültségeket elégtelenül megközelítő nyelvi/olvasás-modelljei alapján *tropológiai* és *performatív modellek*nek nevezem. A posztmodern önreflexió színház mint *tropológiai modell* ideológiáival az I. fejezetben, a performansz-színház mint *performatív modell* ideológiáival a II. fejezetben foglalkozom.)

Úgy tűnik tehát, hogy a színházi előadás a dekonstrukciós diskurzus applikálásának tekintetében mégsem képes *szöveggént* működni abban az értelemben, ahogy pl. de Man beszél a (jelentésesség mellett) *könyörtelen, mechanikus* működéseket is hordozó szövegműködésről. (A szövegműködés mint gépezet „egy előre elrendelt séma kérlelhetetlen ismétlődése”, „el van különülve a jelentéstől és bármilyen struktúrát képes fölvenni, ugyanakkor viszont tökéletesen könyörtelen”, „a gépezet olyan, akár a szöveg grammatikájától elkülönült grammatika, a merőben formális elem, mely nélkül egyetlen szöveg sem generálható”, de Man: *Mentegetőzések*: 341-342. Vagy a jelentésessé válás véletlenszerűségét kiemelő, de Man olvasó Chase szavaival: „A szövegek olyan mintákból épülnek föl, amelyek bírhatnak is jelentéssel, meg nem is, és olyan elemekből, amelyek jelek is lehetnek, meg nem is”, Chase 1997: 129.). A *mise en scène* a kortárs színházelméletek függvényében vagy olyan „szöveggént” jelenik meg, mely mögött a performatív dimenzióval nem számoló „reprezentáció börtönének” elmélete áll – miszerint a szöveg a valóság dolgaitól egész biztosan elválasztó absztrakt (és reflektálható) fogalmi rendszer (mely elgondolásban a hozzáférhetetlenség biztos tudata legalább annyi episztemológiai bizonyosságot rejt, mint egy biztos megismerést feltételező elmélet) –, vagy mint jelentés nélküli tiszta jelölő, a színészi testben aktivizálódó jelenlét-dimenziókat hordozni képes szintér. Mindkét jelfelfogás a dekonstrukciós elmélet szerintihez képest ideologikus, önellentmondásos.

A hasonlóan tűnő színházelméleti illetve dekonstrukciós fogalmak egymáson való elcsusszanásának nem kicsi tehát a tétjük. Egy alapos, az (ál-), „dekonstrukciós” színházelméleti szövegek tanulmányozására építő diskurzuselemzést (melyre az első két fejezetben tesztek kísérletet) felfedheti, hogy a színházelméletek poszt-irányzatai, melyek úgy állítják be magukat, mint amelyek már túljutottak a 20. század nyelvet érintő „fordulatain” – az Erika Fischer-Lichte-féle német szemiotikai vonal (a *tropológiai modell*), illetve a Richard Schechner teóriáira visszamenő, antropológiai-kultúrakritikai színezetű, amerikai performanszelméleti irány (a *performatív modell*) – sokszor csak a dekonstrukció alapvető – pl. az esztétika területét kihívó – problémáit megkerülve, azokat elmismásolva tudják csak annak kurrens megállapításait – pl. Derrida Artaud-cikke (Derrida 1994) nyomán a Jelenlét

elérhetetlenségének gondolatát – torzítva magukba forgatni.

Az említett színházelméletek dekonstrukciós kifejezéseket illető használati módját tanulmányozva, azok állításait a vonatkozó dekonstrukciós szöveghelyek felől újraolvasva folyamatosan át-átkerülünk a két elméleti terület közös halmazának (*színház*) másik oldalára, ahol a dekonstrukció színházzal kapcsolatos metaforikáját tanulmányozhatjuk. A beszédaktuselmélet derridai olvasatából, a *performativitás* de Man-i felfogásából azt láthatjuk, hogy a *jelölő rituális természetének* vagy *materialitásának* gondolata egy nem-empirikus, a jelölőműködés nem-fenomenalizálható aspektusát jellemző fogalomként működik, és épp annak a két nyelvi dimenzióknak (*performativitás-kognitivitás*) az egymást kölcsönösen romboló s egyben elválaszthatatlan viszonyához kötődik, amit az empirikus érdekeltségű színházelmélet egyszerűen két, külön-külön hozzáférhető empirikus jelenségként kezel szétválasztva. A (dekonstrukció szerint egyetlen lehetséges performatívum-fajtaként elképzelhető, de csupáncsak “elképzelhető”, hipotetikusán jelenlévő, posztulált) *sikertelen performatívum* színháziassága egy olyan jelölőműködést ír le, ami, mint az intencionálatlan idézettségben-lét okozója, megelőz minden szándékosan színpadra vitt megnyilatkozási módot. Minthogy a jelölő működésében rejlő cselekvés, *esemény* egy olyan tudat számára hozzáférhetetlen performativitást feltételez, mely egyrészt elválaszt a jelölt biztos megismerhetőségétől, másrészt magát a nyelvi cselekvést teszi megragadhatatlanná, a beszédaktuselmélet szerinti performativitás-fogalom vizsgálata (akárcsak a *nem* az érzékelhető testhez kapcsolt nem-fenomenológiai *materialitás*-fogalom) igencsak problematikussá válik a fizikai színház terében, melynek két aspektusa (a cselekvés és a történet tere) hosszú idő óta a színházi szemiotika és hermeneutika dekódoló vagy a fenomenológia performatív aspektus közvetlen megragadását célzó törekvéseit jelöli ki. (Ezért lehet különösen szignifikáns példája a dekonstruktív meglátások színházelméleti empirizálásának Austin *beszédaktusának testi aktusra* való visszafordítása pl. Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája* című művében. A *performativitást* a fizikai cselekvésre, a *tropológiát* a „nyelvként” működő, dekódolható színházi jelekre lefordító színházelmélet nem számol a beszédaktuselméletnek a nyelv-cselekvés opozíciót felszámoló – éppen leglényegibbnek tűnő – implikációival, azzal, ami a beszédaktuselmélet dekonstrukciós diskurzusát a nyelvben húzódó, nem-fenomenális *cselekvés, esemény* mint *félrelövési* potenciál felismeréséhez vezet – a jelölő nem-fenomenalizálható ritualitásának példázójává avatva Austin híres színházas példáját a *sikertelen performatívumról*. A beszédett testi aktusra való Fischer-Lichte-i visszafordítás csak akkor működik, ha figyelmen kívül hagyjuk, hogy Austin könyvének fő tézise éppen annak a tett-szó dichotómiának a fölszámolását

mondja ki, aminek a megerősítése a szemiotika területéről a testi érzékelés – önmaga által – fenomenológiainak nevezett területére áttérő színházteoretikus számára alapvető fontosságú.)

A közösen használt fogalmak átvizsgálásában láthatóvá válik tehát, hogy egyfelől a dekonstrukció mint a posztmodern vizsgálódási módszerek „egyike” mégsem olyan könnyen forgatható be az empirikus érdekeltségű színházelmélet területére, mint ahogy a színházelmélet „posztmodern” korszaka néha azt beállítja, mert valójában nem tud elszámolni a dekonstrukció bizonyos (főként az elmeműködést meghatározó retorika nem-episztemológiai aspektusait érintő) meglátásaival. Másfelől, hogy a dekonstrukció színházmetaforájának igencsak kevés köze van a színházművészethez, a színházhoz mint mediális jelenséghez. A dekonstrukció és a színházelmélet közös halmazát (*színház*) vizsgálva egyre inkább feltűnik a halmazt átjáró hasadás, ami abból fakad, hogy az esztétikai érdekeltségű színház- és a retorikában gondolkozó dekonstrukciós elméletek különböző nyelv- és jelfelfogásokat hordoznak, melyek különböző episztemológiai implikációkkal rendelkeznek. Az egyrészt *csak* a performativitás, másrészt *csak* a reprezentációt/kognitív nyelvi dimenzió dominanciájára építő, episztemológiai bizonyosságot sugalló performansz- és önreflexiós posztmodern színházelméletek ideológiai nem hozhatók átfedésbe a performativitás és kognitivitás elválaszthatatlan s ugyanakkor egymást kizáró viszonyára épülő dekonstruktív retorika meglátásaival, ami a világ megismerésének, hozzáférhetőségének az állandó bizonytalanságát feltételezi („[n]em mondhatjuk, hogy ismerjük a létezőt (»das Seiende«), de azt sem, hogy nem ismerjük. Annyi mondható, hogy *nem tudjuk, ismerjük-e vagy sem*, mivel az ismeretről, amit egykor a magunkénak hittünk, bebizonyosodott, hogy gyanú alá eshet; ontológiai magabiztosságunk örökre megingott.”, *OA*: 147, kiemelés: K.V.). Minthogy a de Man-i, derridai dekonstrukció színházi fogalmai (*performativitás, materialitás*) nem fordíthatók egyszerűen vissza (*reinscribe*, de Man: KS) a színház empirikus közegébe, egyenesen megkérdőjeleződik egy ilyen közös halmaz lehetősége (ez az első két, kritikai alaphangú fejezet témája); illetve felvetődik egy nem-empirikus előfeltevésekkel dolgozó színházelmélet kidolgozásának a szükségessége (ez a harmadik, új színházmodellel kísérletező fejezet tárgya).

Úgy gondolom, hogy ez a közös halmazt átjáró hasadás, az „elvétett találkozás” (Metz) a dekonstrukció halmaza felől válik láthatóvá, és, hogy a két terület egymáshoz közelítésében az igazi kihívást a nem-fenomenológiai nyelvfelfogással operáló dekonstrukció adja a fenomenológiai nyelvfelfogású színházelmélet számára, nem pedig fordítva (minthogy a dekonstrukciós meglátások színházelméleti „bekebelezése” azok empirizálását, kognitivizálását, stb. jelentheti csak; a magukat dekonstrukciónak valló színházelméletek

felől nézve épp, hogy elmismásolódik a találkozás problematikussága). A de Man-i nyelvfelfogás színházelméletet illető kihívása abban áll, hogy ellenállva a performativitás és kognitivitás empirikus szétszalazásának megnézzük, hogy a két nyelvi dimenzió egymást kizárón összefonódó viszonyában előálló állandó megismerési bizonytalanság, kétértelműség, dekonstruktív ironia egy színházi előadás – mint *szöveg* – esetében valóban „hol” található, milyen más megközelítési, olvasási módot jelöl ki a két „kortárs” modellhez képest (melyek a *performativitást* a testben és a sikeres aktusokban, a *kognitivitást* a verbális szinten, illetve a tartalomban lokalizálták).

A de Man-i nyelvfelfogás felől vizsgálódva tehát azon túl, hogy feltárulhatnak a (sokszor félrevezetően „dekonstrukciós” hivatkozású) posztmodern színházelméletek két markáns ágának, az önreflexiós posztmodern színház és a performansz-színház elméleteinek a fenomenológiai nyelvfelfogással kapcsolatos ideológiái, felvetődik egy harmadik, a de Man-i nyelvfelfogással harmóniába hozható, *materiális* színházolvasati irány lehetősége. A *materiális modell* kidolgozása azért is elkerülhetetlen, mert az ideológiák felmutatása és leleplezése egyrészt nem jelentheti az ideológiáktól (újabb ideológiák gyártásától, újabb bináris opozíciók beíródásától) való megszabadulást. (A *tropológiai eltévelyedés* elkerülhetetlenségének de Man-i gondolatából az következik, hogy mindkét színházelmélet a jelölőmunka elkerülhetetlen gravitációs erejének a következménye, a *sikeres performativitás* (Austin) – melyre a performansz-elméletek építenek – és a nyelvi önreflexió is a kognitivizáló elmeműködés eredménye. Vagyis, hogy a dekonstrukció színházi töltetű fogalmai – jóllehet nem fedik az esztétikai értelemben vett színház elméleteinek fogalmait – a retorikai eltévelyedéseknek köszönhetően maguktól is eltalálnak ide, ide vezetnek, ezekbe az ideológiákba fulladnak.) Másrészt az ideológiák feltárása – mint reflexió, azaz *kognitív* nyelvi működés – nem érintheti a jelölőműködés megértésnek ellenálló *performatív* aspektusait. Ezért, hogy a posztmodern színházelmélet önreflexiós stratégiájánál tovább lépünk, van szükség a *másodlagos dekonstrukcióra* (de Man), a dekonstruktív retorika allegorikus megjelenítésére, ami a harmadik modell „módszerét” fogja jelenteni.

Dolgozatom harmadik fejezetének fő célja tehát az volt, hogy megnézzük, hogy a dekonstruktív elméletek „látszólag” színházi töltetű fogalmai (a dekonstrukció *sikertelen performativitása* (Austin), a *jelölő ritualitása* (Derrida) – a *sikertelen teatralitás* – nem-empirikus fogalmai) hova helyeződnek át – a testi akcióról és a reprezentációt felnyitó önreflexióról – egy színházi előadás *olvasása* során. Útmutatóként az az újfajta metaforika szolgálhat, amit a dekonstrukció kínál a számára immáron, a felelőtlen azonosításokat elkerülve, a fogalmakat valóban újdonságukban, *másikságukban* megőrizve. Először is a

dekonstrukció *esemény*fogalmát, mely az avantgárd jelenlétfogalomtól különbözően egy nem fenomenalizálható *nyom*fogalom, mely nem a test érzéki aspektusaiban keresendő, hanem sokkal inkább a megértés (benne a test olvashatóságának) bukdácsolásaiban, az *iróniában*.

A *materiális modell* lehetőségével kísérletező harmadik fejezetben úgy láttam, hogy a Kleist-esszé allegorikus (a dekonstruktív retorikaműködést allegorizáló) figurája, az *élő báb*, a sánta (zombi) marionett a színházi előadás olvasása során is alkalmazható olvasás-allegória. A színész – akit az avantgárd performansz addig mint testi, fizikai *jelenlétet*, a posztmodern színházelmélet pedig mint *reprezentációba* zárt szövegszövetet kezelt – kísértetként szubvertálja az antropomorfizáló-metaforizáló-humanizáló nézői tekintetet, a mindig mást-is-jelentés gyanújával frusztrálja az érzékelésben a jelenlét élményét kereső vagy az értelmezve reflektálni akaró „olvasót”. Ez esetben az érzékiség és értelmezés a színészi testen belülré költözött, de ugyanúgy beszélhetünk az érzékelés és értelmezés színészi testen kívüli, együttes meglétéről is például egy díszlet-festmény esemény-töltete kapcsán. Mindkét esetben azzal szembesülünk, hogy az érzékelést az értelmezés a közvetlen hozzáférhetőségtől mindig-már eltolja, illetve az értelmezést a kognitívan lefedhetetlen (testszöveg-)esemény állandóan elbizonytalanítja. (A testi-nem testi, kint-bent oppozíciók hasonló felszámolása miatt lehet fogalmilag frissítő a színházelméletre nézve pl. a de Man-i *performativitás-tropológia* fogalompárossal érdekes párhuzamba állítható kristevai *szemiotikus-szimbolikus* fogalompáros is, ami az értelmezhető és a nem-értelmezhető aspektusokat kifejezetten egy testi metaforikán keresztül írja le, ahol az értelmezés a bőr felszínén „utazik”, ld. Kiss: 1999: 10, míg az értelmezésnek ellenálló *nyelvi* aspektust a bőr alatti testnedvek metaforizálják. De szintén termékeny lehet a dekonstrukciós szempontból szerencsésebb teoretikus bázissal dolgozó pszichoanalitikus filmelmélet meglátásainak színházelméleti applikálása – különösen a *kísértet*-metaforával olyan szoros rokonságban álló *imaginárius* diskurzusa, mely fogalomkölcsonzés egyben a szintén dekonstrukciós lehetőségeket rejtő *intermedialitás* működtetés is jelentené.) Vagyis a dekonstruktív *performativitás*-, *materialitás*-fogalmat nem-empirizálva adaptáló színházelmélet alatt egy olyan materiális színházmodellt, allegorikus-ironikus színházolvasatot értek, melyben a se nem élő, se nem holt figurák, a se nem *itt* (*jelenlét*), se nem *ott* (*reprezentáció*), hanem egy átmeneti *nyom*-formában létező *élő bábok* allegorizálják a dekonstrukció nem-fenomenális nyelvfelfogását.

Dolgozatom mindhárom fejezete egy bevezető, egy elméleti és egy elemző egységre oszlik. Az első két fejezetben, azok polemikus töltete okán, az elméleti alegység két részre oszlik (ld. I.2., I.3. és II.2., II.3.), minthogy egy-egy színházelméleti álláspontot ütköztetek a

de Man-i és derridai teóriák vonatkozó meglátásaival, melyek – minthogy az ütköztetés alapja a vitatott színházelméleti irányzatokban (a posztmodern önreflexió és a performansz-színházi elméletekben) húzódó jel- és nyelvelméleti implikációknak valamint a dekonstrukciós elméletekben jel- és nyelvelméleteinek összehasonlíthatósága – minden esetben egy-egy jel- illetve nyelvelméleti vitát rejtenek.

Az első fejezetben a *nyelvi fordulat* kétféle – színházzal kapcsolatos – reakcióját vizsgálom, azt, hogy a nyelv mimetikus erejével, a jelölő motivált jellegével szemben támadt gyanú miként hívta elő egyrészt a *reprezentáció börtönének* (a vizsgált *tropológiai színházmodell* által is elsajátított) elméletét, másrészt a *performatív* és *kognitív* nyelvi dimenziók egymást romboló összefonódására épülő retorika dekonstrukciós felfogását. A *reprezentáció börtönének* teóriája a nyelv hamis illúzióteremtésének leleplezésében, az állandó önreflexióban látja az autentikus megszólalás egyetlen lehetőségét, a dekonstrukció viszont a nyelv *kognitivitás*-logikájával összeegyeztethetetlen *performatív* dimenziója miatt az önreflexió efféle munkáját ideologikusnak tartja, és a minden megszólalást aláásó, minden szöveget permanensen ironikussá tevő retorika szubverzióját hirdeti. Az önreflexió posztmodern színházelméletet Kékesi Kun Árpád szövegeit (*Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*¹ és *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern - Dráma/Színház – Elmélet*² olvasva igyekszem bemutatni, az önreflexió visszasságaira pedig de Mannak a nyelv tropológiai aspektusát érintő szövegei (*Az olvasás allegóriái*³ vonatkozó fejezetei) és *Az irónia fogalmában*⁴ kifejtett iróniaelmélete, valamint a Derrida-féle Artuad-olvasat (*A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*⁵) újraolvasásával igyekszem rámutatni.

A második fejezetben a *performatív fordulat* hasonlóan kétirányú reakcióját igyekszem nyomon követni. A *nyelven kívüli*, illetve a jelölőműködésben húzódó cselekvés, *esemény* fókuszba kerülése – attól függően, melyik vágány nézőpontjából fogalmazunk – egyfelől az (előadói) test fizikalitását kihangsúlyozó előadások analízisével foglalkozó performansz(színházi) elméletek (a *performatív modell*), másfelől a retorika performatív dimenziójával foglalkozó dekonstrukciós nyelvelméletek diskurzusának elmélyülését eredményezte. A színházi *performatív modell* elemzésében a fő hangsúlyt annak a Fischer-

¹ Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, József Attila Kör, Kjárati Kiadó, 1998.

² Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern - Dráma/Színház - Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000.

³ de Man, Paul: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Magvető, 2006, Budapest (OA)

⁴ de Man, Paul: „Az irónia fogalma”, in: uő: *Esztétikai ideológia*, Budapest: Janus/Osiris, 2000, 175-203.

⁵ Derrida, Jacques: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1994. I-II. 3-17.

Lichtének a performanselméletére (kiemelten *A performativitás esztétikája*⁶ című kötetére) teszem, aki mint a *Semiotik des Theaters*⁷ szerzője, az előző fejezetnek is a szereplője volt, illetve a főszereplője lehetett volna. A performativitás dekonstruktív elméletét pedig Derrida Austin-olvasata (*Signature, Event, Context*⁸) és a de Man-i *Az olvasás allegóriái* „Mentegetőzések”⁹ című fejezete alapján igyekszem bemutatni, mely utóbbi szövegek Austin *Tetten ért szavak*¹⁰ című könyvének alaposabb bemutatását indokolja. A színházi *performatív modell* ideologikusságára itt elsősorban a dekonstruktív performativitás irodalmának félreolvasásai mentén igyekszem rávilágítani, ami a szerkezet (első fejezet szerkezetéhez képesti) módosulását, s így a disszertáció első és második fejezete közti tükrös viszony torzulását eredményezi.

A második fejezetben ugyanis megfordítom az első fejezet menetét, ahol a posztmodern önreflexió ismertetésével kezdem és a retorika dekonstrukciós diskurzusával folytatom, és a rákövetkezőkben a performativitás dekonstrukciós diskurzusát veszem előre, hogy ezek után tárgyaljam a színházi performanselmélet ezzel kapcsolatos meglátásait. Ennek oka, hogy, minthogy a *nyelvi fordulatra* való reakciók esetében az általam tárgyalt dekonstrukciós elméletek „olvassák” az önreflexiós nyelvi modellt (felmutatva annak ideologikusságát), s nem pedig fordítva (az önreflexiós elméletek nem hivatkozzák például a dekonstruktív ironia teóriáját), indokolt az „olvasott” (posztmodern színház) előre vétele. A *performatív fordulat* két ága viszont fordítva „olvassa” egymást, az itt tárgyalt performanselméleteknek (is) folyamatos hivatkozási pontja az austini beszédaktuselmélet és annak elhagyhatatlan dekonstruktív olvasata, ezért itt az előrevett „olvasottak” Austin, Derrida és de Man beszédaktussal kapcsolatos meglátásai lesznek. Ezt követően elemzem a performativitással foglalkozó, az előbbieket „olvasó” színházelméletek néhány szignifikáns szövegét. (Ez a fejezeten belüli második rész (II. 2.), a dekonstruktív performativitást olvasó performanselmélet-fejezet – a dolgozat vállalt dekonstruktív nézőpontjából, s remélhetőleg az olvasatokból összeálló logikából következően – a performativitást olvasó performanselméletet olvasó fejezet is egyben, minthogy Fischer-Lichte-olvasatomban igyekszem kimutatni a performanselméleteknek azok performativitást illető (félre)olvasásai mentén kirajzolódó ideológiáit.)

⁶ Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik de Theaters. Eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983.

⁸ Derrida, Jacques: „Signature, Event, Context”, ford. Samuel Weber, Jeffrey Mehlman, in. uő: *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston IL., 1977.

⁹ de Man, Paul: „Mentegetőzések (Vallomások)”, in: *OA*, 323-349.

¹⁰ Austin, John L.: *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.

Látható az is, hogy míg a színházelméleti „vágány” esetében a második fejezetben egy (az elsőben ismeretett színházelmélethez képesti) új diszciplína kialakulásáról van szó (a performanszelmélet színháztudománytól való emancipálódásáról), addig a dekonstrukciós „vágány” esetében nem másról, mint a már első fejezetben ismertett retorikaelméletről, pusztán azt egy kicsit jobban annak performatív dimenzióval kapcsolatos, erre koncentrált szöveghelyei felől megvilágítva. Vagyis míg a (mimézis illúzióját keltő, de azt soha meg nem valósító) *tropológia* és a *performativitás* a színháztudomány területén posztmodern színházelméltre és performanszelméletre szakad ketté, addig a dekonstrukció tárgyalt elméleteiben a tropológia és a performativitás ugyanannak a retorikai működésnek (az egymástól elválaszthatatlan) két aspektusa. Tehát a disszertáció első és második fejezete csak a színháztudományt illetően jelent valóban külön fejezeteket, a dekonstrukció retorikaelméletét illetően egyetlen dolog két oldaláról beszélhetünk.

A harmadik fejezet elméleti része már nem polemizáló, minthogy itt egy saját, a de Man-i retorikaelmélettel harmonizáló színházelméletet kívánok meg felvázolni. (A polemikus hang itt, Schiller és Kant/Kleist formalizmust illető meglátásainak való ütköztetése kapcsán a bevezetőben kap helyet: III.1.) Vagyis az elméleti egység kettősségét (a színház- és a nyelvelméleti vizsgálódás párhuzamosságát) ez esetben az adja, hogy itt – megfelelő színházelméleti modell hiányában – Kleist enigmatikus (általában nem színházelméletiként számon tartott) marionett-esszéjének (*A marionettszínházról*¹¹) színházi aspektusból való körüljárása után teszek ennek színházelméleti adaptációjára kísérletet (ld. III.2., III.3.). (Jóllehet, vannak az esszének olyan értelmezései, melyek egy Kleist korára vonatkozó, burkolt, ámde konkrét színházkritikát látnak a szövegben, a domináns olvasat mégis a színházi jelenetek allegorikus értelmezése, miszerint azok – de Man felől fogalmazva – a (II. fejezetben, nem színházi példákon keresztül kifejtett) jelölő teatralitásának példái. Ezek fényében lehet mondani, hogy az esszé alapvetően nem színházelméleti jellegű tanulmány, számunkra mégis az jelenti a kihívást és a *materiális színházi modell*hez vezető útmutatót, hogy a jelenetek ilyenkénti (a retorika munkáját, a szövegműködést színrevivő példákénti) olvasása után visszatérünk a konkrét színházi keretbe való ágyazottság szószerinti olvasásához.) Az első két fejezettel való összefonódást de Man Kleist-olvasata biztosítja (*Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje*¹²), mely a kleisti

¹¹ Kleist, Heinrich von: „A marionettszínházról”, in: Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. 186-192

¹² de Man, Paul: „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. Beck András, *Enigma* 1997/11-12. sz. 80-98.

formalizmusban a retorika nem-fenomenális jellegét, a tropológia és a performativitás egymást bomlasztó viszonyát látja tükröződni. Így kapcsolódik össze a dolgozat végére a de Man-i retorika most már egy ennek megfelelő színházmetaforával, Kleist színházpéldái alapján egy – a színház történeti hagyományhoz képest radikálisan más, mert nem-fenomenológiai nyelvfelfogásra épülő – *materiális színházmodell* lehetőségét felvetve.

A fejezeteken végigmenő nyelv-/jel-/retorikaelméleti felfogásokat a *performativitás* felől összegezve azt mondhatjuk, hogy a *tropológiai modell* a performatív dimenzió elhagyhatóságát, a *performatív modell* az intencionált (*sikeres*) *performatívumot*, a (harmadik fejezetbe bújtatott, vitatott) *formalista modell* az intenció nélküli (*sikertelen*) *performativitás* nyilvánulási lehetőségét feltételezi (mely utóbbi két felfogás a *performatív modell* két alfajának is tekinthető), mely feltevésekkel szemben egyaránt az a de Mani-retorikafelfogás állítható, miszerint – mivel a *performativitás* és a *kognitivitás* egymástól elválaszthatatlanul és egymást kizárón működnek a szövegekben, ami a szövegek mindenkori félreérthetőségét, ironikusságát eredményezi – a *performativitás* csak az irónián keresztül, működésében, *nyom* formájában képes megnyilvánulni. A dolgozat során ennek a (látszólag? színházi érdekeltségű metaforákat használó) de Man-i nyelvelméletnek igyekszünk megfelelő színházi modellt találni a *materiális színházi modell*, vagyis az élő babák kísérteties színházában.

Mindegyik fejezetet egy-egy elemző rész kíséri mintegy az elméleti meglátásokat működésükben megmutatva. A *tropológiai modell* fejezetében a Gaál Erzsébet rendezte *Danton*-előadás (1990) elemzésében azt igyekszem megmutatni, hogy az előadás hogyan kísérti meg a posztmodern irónia, a színházi önreflexió elméletét, hogyan szólít fel egy efféle befogadói nézőpontra, de csak, hogy azt azonnal kudarcba hajtsa, a *mise en scène* (s a Büchner-szöveg) performatív dimenziójának teret engedve ellehetetlenítse a fikció-valóság kettősét helyreállító metafikciós elemzést. A *performatív modell* visszáságait felmutató fejezetben a „nyomhagyó, különbségképző” (Sándor 2006: 17), dekonstruktív intermedialitás jelenségét hívom segítségül ahhoz, hogy a színházi jelenlét filmes megidézésének megghiúsulásain keresztül a („nyelven kívüli”) fizikai testi jelenlét gondolatának mindenkori ideologikusságát felmutassam (Erdély: *Verzió* (1981) című filmjét elemezve). A *materiális modell* fejezetében Zsótér *Pentheszilea*-rendezésében (2004) igyekszem kimutatni a színészek élettelenítésével, az élő babák (vagyis a kleisti ironikus marionett) szerepeltetésével elért allegorikus színházi működést, mely immár „egyenesben” viszi színre azt a retorikai működést, mely a másik két előadás elemzésében két nyelvi modellel polemizálva, azokat kudarcba fullasztva sejlett fel. A dolgozatot záró *Konklúzió*ban a színházon kívüli „teatralitás” elmélete felé teszek kitekintést, hogy miután a dolgozatban a jelölő működéséhez kötött

színháziasság (teatralitás) és performativitás dekonstrukciós-allegorikus elképzelését a színház területére igyekeztem „visszaterelni”, újra „kiereszem” azt – immáron a megvizsgált színházelméleti és dekonstrukciós „közös halmaz” tanulságainak birtokában – a színház falai közül a „művészetten” kívüli, illetve a színházon kívüli egyéb médiumok terébe. Némileg a *Verzió*-elemzéshez hasonlóan, de még inkább elrugaszkodva a színház területétől, a dekonstrukciós- és színházelméletileg megvizsgált színház jelenségét egy filmelemzés (David Lynch: *Inland Empire*) keretében igyekszem próbára tenni.

Hivatkozott irodalom:

- AUSTIN, John L.: *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.
- CHASE, Cynthia: „Arcot adni a névnek. De Man figurái”, ford. Fogarasi György, *Pompeji* 1997/2-3. 108-147.
- DE MAN, Paul: „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. Beck András, *Enigma* 1997/11-12. sz. 80-98.
- DE MAN, Paul: „Az irónia fogalma”, in: uő: *Esztétikai ideológia*, Budapest: Janus/Osiris, 2000, 175-203.
- DE MAN, Paul: „Mentegetőzések (Vallomások)”, in: uő: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Magvető, 2006, Budapest, 323-349
- DERRIDA, Jacques: „Signature, Event, Context”, ford. Samuel Weber, Jeffrey Mehlman, in: uő: *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston IL., 1977.
- Derrida, Jacques: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1994. I-II. 3-17.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik de Theaters. Eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- FUCHS, Elinor: *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- KÉKESI Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, József Attila Kör, Kjárát Kiadó, 1998.
- KÉKESI Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern - Dráma/Színház - Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000.
- KISS Attila Atilla: *Betűrés. Posztsemiotikai írások*, Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.
- Kleist, Heinrich von: „A marionettszínházról”, in: Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. 186-192
- SÁNDOR Katalin: „Közelítések a médiumköziség kérdéseire I.”, *Iskolakultúra* 2006/1. 17-36.