

Kérchy Vera

**A DE MAN-I RETORIKAELEMÉLET SZÍNHÁZELMÉLETI KIHÍVÁSAI
A POSZTMODERN ÖNREFLEXIÓS SZÍNHÁZELMÉLETEK ÉS A
PERFORMANSZELMÉLETEK IDEOLÓGIÁI, EGY MATERIÁLIS
SZÍNHÁZOLVASAT ESÉLYEI**

PhD-értekezés

Témavezető:
Dr. Kürtösi Katalin
Dr. Fogarasi György

Szeged, 2010.

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS: A SZÍNHÁZELMÉLET „ELLENSZEGÜLÉSE”	3
0. 1. A dekonstrukció mint módszer – a „színház” mint metafora	3
0. 2. Színházi esztétika – dekonstruktív retorika	5
0. 3. „A reprezentáció börtöne”/ a nyelvbeli esemény	14
I. A „TROPOLÓGIAI MODELL”: A POSZTMODERN SZÍNHÁZELMÉLETEK IDEOLÓGIÁI	18
I. 1. Önreflexió vs. dekonstrukció	18
I. 2. A „reprezentáció börtönébe” zárt posztmodern színházelmélet (Kékesi Kun Árpád: <i>Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen</i>)	20
I. 3. Az önreflexió színházolvasat dekonstrukciója	31
I. 3. 1. A „várakozásban lévő” színház elmélete (Derrida: <i>A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása</i>)	31
I. 3. 2. A „nyelvi megelőzöttség tudatának” paradoxona (de Man: <i>A trópusok retorikája</i>)	39
I. 3. 3. Posztmodern ironia vs. az ironia mint „permanens parabázis” (de Man: <i>Az ironia fogalma</i>)	50
I. 4. Színház a boncasztalon: Gaál Erzsébet: <i>Danton</i> -rendezéséről	88
II. A „PERFORMATÍV MODELL”: A PERFORMANSZELMÉLETEK IDEOLÓGIÁI	107
II. 1. Performansz vs. performativitás	107
II. 2. A performativitás dekonstrukciós vonala	111
II. 2. 1. A beszédaktusok „sikertelen” rendszerezése (Austin: <i>Tetten ért szavak</i>)	111
II. 2. 2. A „strukturális parazitizmus” általános elmélete (Derrida: <i>Aláírás, Esemény, Kontextus</i>)	116
II. 2. 3. A „fikció” szükségszerű és lehetetlen pillanata (de Man: <i>Mentegetőzések</i>)	124
II. 3. A performativitás recepcióelméletének paradoxona (Erika Fischer-Lichte: <i>A performativitás esztétikája</i>)	140
II. 4. A teatralitás „sikertelensége” Erdély Miklós <i>Verziójában</i>	159
III. A „MATERIÁLIS MODELL”: AZ „ÉLŐ MARIONETTEK” ALLEGORIKUS SZÍNHÁZA	182
III. 1. Schilleri esztétikai formalizálása vs. de Man grammatikai formalizálása	183
III. 2. A (színházi) formalizmus kudarca (Kleist: <i>A marionettszínházról</i> , de Man: <i>Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje</i>)	193
III. 2. 1. Az interpretátorok: komoly vagy komolytalan, referenciális vagy poétikai olvasatai	193
III. 2. 2. De Man retorikus olvasata	196
III. 3. <i>A marionettszínházról</i> színházi kihívásai	225
III. 4. Az élő babák színháza avagy a teatralitás kísértetei (Zsótér Sándor <i>Pentheszilea</i> -ja és Jeles András „szenvelgő” marionettjei)	231
KONKLÚZIÓ, KITEKINTÉS: A VISSZAHÍVOTT DEKONSTRUKTÍV TEATRALITÁS SZABADON ENGEDÉSE (A teatralitás kísértetiessége David Lynch <i>Inland Empire</i> -ében)	245
BIBLIOGRÁFIA	254

BEVEZETÉS: A SZÍNHÁZELMÉLET „ELLENSZEGÜLÉSE”

0. 1. A dekonstrukció mint módszer – a „színház” mint metafora

Dolgozatomban a de Man-i (és érintőlegesen a derridai) dekonstrukció színházi vonatkozású (a „performativitás”, a „materialitás”, a „színrevitel” kérdései mentén kirajzolódó) megállapításait és az ún. „posztmodern” kortárs színházelméletek dekonstrukciós kérdéseket (a „reprezentáció”, az „esemény”, a „performativitás” fogalmai mentén) érintő meglátásait szeretném egybe vetni. Feltevésem, 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, illetve a Richard Schechner teóriáira visszamenő, antropológiai-kultúrakritikai színezetű, amerikai performanszelméleti irány), alapos újraolvasásra szorulnak, minthogy sokszor csak a dekonstrukció alapvető (pl. az esztétika területét kihívó) problémáit megkerülve tudták csak annak kurrens megállapításait (pl. Derrida Artaud-cikke¹ nyomán a Jelenlét elérhetetlenségének gondolatát) torzítva magukba forgatni.

Ennek az „elvétett találkozásnak”² az oka az esztétikai érdekeltségű színház- és a retorikában gondolkozó dekonstrukciós elméletek különböző nyelv- és jelfelfogásaiban keresendő. Úgy gondolom, az igazi kihívás a nem-fenomenológiai nyelvfelfogással operáló dekonstrukció felől érkezik a fenomenológiai nyelvfelfogású színházelmélet irányába (nem pedig fordítva, ami mindig csak a dekonstrukciós meglátások „empirizálását”, „kognitivizálását” jelentheti, mely „defigurációról” az alábbiakban még bővel lesz szó). Ezért a de Man-i nyelvfelfogás mellett lándzsát törve a tropológia és a performativitás egymást kölcsönösen rombolva összefonódó viszonyával jellemezhető retorikafelfogás felől igyekszem majd a (sokszor félrevezetően dekonstrukciós hivatkozású) posztmodern színházelméletek két markáns ágának, az önreflexiós posztmodern színház és a performansz-színház elméleteinek a fenomenológiai nyelvfelfogással kapcsolatos ideologikusságát kimutatni, s egy harmadik, a de Man-i nyelvfelfogással harmóniába hozható, „materiális” színházolvasati irány lehetőségét kidolgozni.

A színházelmélet és a dekonstrukció közös metszetét jelentő színházfogalom amellett, hogy különböző nyelvfelfogásokhoz kötődik, különböző ontológiai minőségben jelenik meg a két területen: az egyik oldalon mint elemzésre váró esztétikai műalkotás, a másik oldalon mint a(z) esztétikát romboló retorikai működést leíró) metafora jelenik meg. Amikor a színházelmélet közelíti

¹ Derrida: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1994. I-II. 3-17. (A továbbiakban: Derrida 1994)

² Christian Metz kifejezése a filmnéző-filmszínész – film sajátos mediális tulajdonságaiból következő – aberráns voyeur-exhibicionista viszonyára. (Ld. Christian Metz: *A képzeletbeli jelentő*, ford. Józsa Péter, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981. 77-89.)

meg a dekonstrukciót, akkor arról beszélhetünk, hogy a posztmodern elméletek sokféle törekvését tárgyára applikáló színházelmélet a dráma szolgálatából felszabadított *mise en scène*-t mint szöveget megközelíthetőnek tartja – a feminista, a pszichoanalitikus, a posztkoloniális stb. elméletek mellett – a dekonstruktív olvasás eszközeivel is.³ A dekonstrukció oldaláról viszont a dekonstrukció színházra, s benne a színészi testre utaló fogalomhasználata („performativitás”, „színrevitel”, „materialitás”) keltheti fel az érdeklődést az ezen fogalmak körül kialakult gondolatok színházi keretben való átgondolására.

Lászólag nincs semmi paradoxon egy dekonstruktív színházelmélet kidolgozásában, a dekonstrukciónak mint szövegmegközelítési módszernek a *mise en scène* szövegszövetére való alkalmazásában. 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. Vagyis úgy tűnik, hogy a dekonstrukció mint a posztmodern vizsgálódási módszerek „egyike”, mégsem olyan könnyen forgatható be az empirikus érdekeltségű színházelmélet területére.

Ami pedig a dekonstrukció színházmetaforáját illeti, a beszédaktuselmélet derridai olvasatából, a performativitás de Man-i felfogásából látjuk majd, hogy az mennyire egy nem-empirikus, a jelölőműködés nem-fenomenalizálható aspektusát jellemző fogalomként működik. A két terület színházfogalmának egymást nem átfedő jellegét úgy lehet talán a legszemléletesebbé tenni, ha a színházelmélet két területét, a posztmodern önreflexiós és a performanszínház elméleteit megfigyeljük a „de Man-i” retorika két aspektusa, a tropológiai és performatív működések külön-külön való színrevitelének, melyekről pedig de Man azt állítja, hogy elválaszthatatlanok egymástól, s hogy ezen elválaszthatatlanság épp egy nem-fenomenológiai színházfogalom mentén bontakoztatható ki. Vagyis a két tárgyvezérelt (mert esztétikai alkotások/előadások vizsgálatából kiinduló) színházelmélet komponenseire szétszálazva visszahúzza az empiria területére azokat az elemeket, melyek szétszálazhatatlansága épp az empirikus vizsgálódás mindenkori lehetőségével kapcsolatban rak ki kérdőjeleket.

Így a dekonstrukció és a színházelmélet közös halmazát („színház”) vizsgálva egyre inkább feltűnik a halmazt átjáró hasadás, ami abból fakad, hogy a dekonstrukció de Man-i, illetve derridai elméletének színházi érdekeltsége egy nem-empirikus színházfogalommal kapcsolatos, míg az

³ A dekonstrukció posztmodern elméletek alá sorolásához lásd pl. a Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd és Sári László által összeállított *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* című szöveggyűjteményt, melyben a „Dekonstrukció” fejezete a „Posztstrukturalizmus”, a „Hermeneutika”, a „Posztkultúra”, a „Feminizmus” és a „Posztkolonialitás” fejezetei mellett kap helyet. (Ld. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmusról a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László, Osiris Kiadó, Budapest, 2002. A továbbiakban: Bókay 2002)

empirikus beállítottságú színházelmélet „nem tud elszámolni” a dekonstrukció bizonyos (főként az elmeműködést meghatározó retorika nem episztemológiai aspektusait érintő) meglátásaival. Minthogy az említett elméleti gondolkodók dekonstrukciós színházi fogalmai nem fordíthatók egyszerűen vissza a színház empirikus közegébe, egyenesen megkérdőjeleződik egy ilyen közös halmaz lehetősége (ld. első két fejezet); illetve felvetődik egy nem-empirikus előfeltevésekkel dolgozó színházelmélet kidolgozásának a szükségessége (ld. harmadik fejezet).

A dekonstrukció „várakozásban lévő”, nyom természetű „színházának” színházelméletet érintő kihívásait első sorban de Man performativitást és materialitást tárgyaló szövegei (*Az olvasás allegóriái*⁴ és az *Esztétikai ideológia*⁵ ide kapcsolható fejezetei) alapján vizsgálom kitekintve Derrida színházi vonatkozású írásaira (*A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*⁶; *Aláírás, esemény, kontextus*⁷).

0. 2. Színházi esztétika – dekonstruktív retorika

A dekonstrukciós meglátások színházi közegben való alkalmazásának problematikussága megfeleltethető annak a kérdésnek, amit de Man az *Ellenszegülés az elméletnek*⁸ című tanulmányában az (irodalom)elmélet taníthatóságának, használhatóságának problematikussága kapcsán ír, miszerint „probléma [...] akkor merül fel, ha feszültség alakul ki a megértés módszerei, valamint azon tudás között, amelyet ezek a módszerek számunkra elérhetővé tesznek.” (de Man 1991: 98) A retorikát, mely olyan nem-fenomenalizálható elemeket tartalmaz, melyek kibújnak a kognitivitást jelentő tanítás⁹ alól, nem lehet kezelhető, kiismerhető, szabadon alkalmazható oktatási tárgynak tekinteni. Az oktatás, alapvető gyakorlati vonatkozásánál fogva (miként az esztétika) „művészet-[...]fenomelológiát posztulál” (de Man 1991: 101).

Az a színházelmélet, melynek mondhatni létfeltétele tárgyának empirikus hozzáférhetősége, esztétikai jellege, hasonló gyakorlati vonatkozású, mint az oktatás. Amennyiben tehát ez a színházelmélet a tárggyá válásnak ellenszegülő, nem-fenomenalizálható retorikát kívánja tárgyává

⁴ Paul de Man: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Magvető, 2006, Budapest (a továbbiakban: *OA*) / *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven and London, 1979.

⁵ Paul de Man: *Esztétikai ideológia*, Budapest: Janus/Osiris, 2000. (a továbbiakban: *EI*) / de Man: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota, 1996. (a továbbiakban: *AI*)

⁶ Magyar fordításban a már hivatkozott kiadás: Derrida 1994, angolul: Derrida: „The Theater of Cruelty and the Closure of Representation”, in: Derrida: *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1974. (A továbbiakban: Derrida 1974)

⁷ Jacques Derrida: „Signature, Event, Context”, ford. Samuel Weber, Jeffrey Mehlman, in: uő: *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston IL., 1977. (A továbbiakban: *SEC*)

⁸ De Man: „Ellenszegülés az elméletnek”, in: *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, 1991. 97-114. (A továbbiakban: de Man 1991)

⁹ „[A]z oktatás elsődlegesen nem interszubjektív viszony, hanem kognitív folyamat...” de Man 1991: 97

tenni a tudatos színrevitel, a színház empirikus terében, ugyanazokkal a feszültségekkel néz szembe, mint az irodalomelméleti oktatás. Az empirikus tárgyhöz kötött színháztudomány azokat a „megkövesedett ideológiákat” (de Man 1991: 104) látszik hordozni, melyeket az *Ellenszegülés...* szerint az (irodalom)elmélet az oktatásnak való ellenállásában „kikezd[...], minthogy feltárja működési mechanizmusukat” (de Man 1991: 104). Ezek az ideológiák ahhoz az „erős filozófiai hagyomány[hoz]” (de Man 1991: 104) kötődnek, mely „a jelölő és jelölt közti kapcsolatot motiválnak” (de Man 1991: 103), a nyelvet episztemológiailag megbízhatónak tartja.¹⁰ (Ez – mint majd látni fogjuk – abban az esetben is így van, amikor egy elmélet épp a nyelv megismerőképességének totális tagadását hirdeti. A valóság-fikció oppozíciópár megfordítása nem változtat a logikán s annak ideologikusságán.) Ennek az (elmélet által fenyegetett) filozófiai diskurzusnak a léte a megismerés lehetőségétől függ, ezt a lehetőséget garantálja, a forma és tartalom konvergenciáját nyújtva, a nyelv és a valóság közötti áthidalást biztosító esztétika.¹¹

Az esztétikával szemben, a retorika (melyet az irodalomelmélet „szállít”) ismeretelméleti bizonytalanságot hordoz, minthogy a nyelv performatív és tropológiai funkciójának egymást bomlasztva összefonódása következtében a jelölőműködést uralhatatlannak mutatja, s így nem képes garantálni a biztos áthidalást a nyelvi valóság és a természeti valóság, referencia és fenomenalizmus között.

[A] nyelv referenciális szerepe nem tagadott – sőt; kérdés csupán az, hogy vajon szolgálhat-e a természetes vagy fenomenális megismerés modelljéül. Az irodalom nem azért fikció, mert valamiképpen megtagadja a „valóság” elismerését, hanem, mert nem *a priori* bizonyos, hogy a nyelv a jelenségvilág szabályainak vagy azokhoz *hasonló*knak megfelelően működik. Tehát nem *a priori* bizonyos az, hogy a saját nyelvén kívül bármire nézve is megbízható információforrás lenne. (de Man 1991: 104, kiemelés: de Man)

A valóság hozzáférhetősége se nem állított, se nem tagadott, hanem bizonytalan. Ebből a bizonytalanságából a nyelv reflexiójának, egy – a nyelvet (retoricitásával együtt) tárggyá tevő – metanyelv kidolgozásának a bizonytalansága is következik. Mivel a nyelv fenomenális dimenziója – alapvető logikai különbségeik miatt – képtelen „utolérni” a nem fenomenális dimenziót, lehetetlen minden nyelvről való biztos tudás kialakítása, illetve a nyelvi működésnek nyelv feletti kontrollt feltételező bemutatása. Egyrészt az intencionálisan uralhatatlan performatív dimenzió miatt lehetetlenné válik a nyelv „egészét” lefedő önreflexió; másrészt viszont a tropológiai dimenzió kiiktathatatlansága miatt ez a performativitás lesz hozzáférhetetlen. Az utóbbi nemcsak a

¹⁰ „Amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvi és természetes valóság, referencia és fenomenalizmus egybemosása.” De Man 1991: 104

¹¹ De Man a *Fenomenalitás és materialitás Kantnál* című szövegében így határozza meg az esztétika és a filozófia viszonyát: „[a]z esztétikának szentelt jelentőség számottevő, hiszen ezen áll vagy bukik magának a filozófiának, a transzcendentális és a metafizikai diskurzus összeillesztésének (*articulation*) lehetősége”, ahol esztétika alatt „a megismerés fenomenalizált, empirikusan megnyilvánuló alapelve iránti igény[t]” érti („Kant ezt a fenomenalizált alapelvet hívja esztétikának”). De Man: „Fenomenalitás és materialitás Kantnál”, in: *EI*: 54-79. (A továbbiakban: de

metanyelvi kutatások, de a jelműködés szimbolikus funkcióján kívüli érzékelésre alapozó fenomenológiai kutatások elől is elzárja azok vizsgálati tárgyát.

A retorika az elmeműködés részeként¹² átjár minden emberi megnyilvánulást, így az esztétikát is, ideologikussá téve annak minden episztemológiai bizonyosságot garantálni próbáló (főként mimetikus) próbálkozását. Az okot az intenciótlanúság elé tevő, a megértés elsőbbségét feltételező csere egy tropológiai, nyelvi mozzanat¹³, melynek minden verziója a metafizikus gondolkodás produktuma. Ilyennek tartja például de Man azokat a „kritikátlanul előfeltételezett szövegmodelleket”¹⁴ – a hermeneutikai, a recepcióesztétikai vagy a performatív olvasatokat –, melyek „foglyai [maradnak] egy esztétikában gyökerező irodalomelméletnek” (de Man 1991: 110). A „posztmodern” befogadásalapú elméletek fenomenalizálása, a pragmatizálás illúziója úgy hárítja el a retorika veszélyét – vagyis úgy „szegül szembe” a nyelv retoricitásával –, hogy elfeledteti, hogy a fenomenalizmus egy nem-fenomenális, nem-hozzáférhető, nem-emberi nyelvműködés hatása csupán.

Minthogy tehát a színházi előadás is – mint műalkotás, az esztétikai tapasztalás, a szép élménye – annak az esztétikának a területéhez tartozik, amit a retorika lerombol, a színházelmélet várhatóan ellenszegül a de Man-i értelemben vett „elméletnek”. Az érzékelés terepének tekintett színház alapvetően metafizikus; tárgyának empirikusságát (az irodalomoktatáshoz hasonlóan) apriori feltételezve a színházelmélet szükségképpen a fenomenalizmus illúziójába sodródik akkor, amikor a dekonstruktív retorikaelméletet kívánja applikálni. Az empirizálódás veszélyének való ellenállást nehezíti a színháztörténeti fogalomhasználattal való látszólagos hasonlóság is, minek következtében némely színházelméletek a dekonstrukciós elméletek színházi metaforáit meggondolás nélkül forgatják vissza a színházelmélet empirikus fogalmaiba.

Túlságosan könnyen adódik például a retorika „tropológiai” és „performatív” (vagy ahogy máshol de Man felosztja, „kognitív” és „performatív”) összetevőinek a színház Arisztotelész által meghatározott két aspektusára: a történet, a fikció (a reprezentáció) terének és a színészi aktus

Man: FM) 57.

¹² „A retorikai alakzatok a gondolkodás alapvető eszközei, segítségükkel a de Man-i dekonstrukció logikája szerint nem a kifejezés sajátosságai, hanem magának a kifejezés megalkotásának, szerkezetének sajátosságai írhatók le.” Nemes Péter: *Dekonstrukció és romantika*, Kijarat Kiadó, 2004. (A továbbiakban: Nemes 2004) 64. Arról, hogy már a csecsemő „nyelv előtti” nyelve mögött is a retorika működik, hogy már a világra való első rápillantásunk egyben az olvasás kezdete lásd de Man és Warminski *Prelude*-elemzését: de Man: „Wordsworth és a viktoriánusok”, ford. Fogarasi György, *Helikon* [46]. 2000. 1-2. 115-123. (a továbbiakban: de Man: Wordsworth); Andrzej Warminski: „Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei”, ford. Fogarasi György, *Helikon* [46]. 2000. 1-2. 125-145. (A továbbiakban: Warminski 2000). Ami pedig a „nyelven kívüli” dimenziót illeti, amit de Man Nietzschéről mond, elmondható de Manról is: „A nonverbális aktusok, ha elgondolható egyáltalán ilyesmi, nem érdekesek számára, mivel egyetlen cselekvés sem választható el a megértésére irányuló törekvéstől, és az őt szükségszerűen kísérő és meghamisító értelmezéstől.” De Man: „A meggyőzés retorikája (Nietzsche)”, in: *OA*: 142-156. (A továbbiakban: de Man: Meggyőzés) 152.

¹³ A „belső világ fenomenalizmusának” nyelvi eseménykénti értelmezéséhez lásd: de Man: A trópusok retorikája (Nietzsche), in: *OA*: 124-141. (A továbbiakban: de Man: Trópusok) 128.

¹⁴ De Man: „A metafora ismeretelmélete”, in: *EI*: 7-28. (A továbbiakban: de Man: A metafora ism.) 26.

jelenének (prezentációjának) kettőssére, a színház empirikusan és kognitívan hozzáférhető jelenségeire való visszafordítása, mely mind az előbbire hangsúlyt fektető (a színházi előadást mint reprezentációt reflektáló) posztmodern önreflexiós színházelméleteket, mind az utóbbira fókuszáló performanszelméleteket jellemzi. A dekonstruktív szövegmodellnek az előadás fenomenális terében való felmutatása, „szószerinti” színrevitele során azonban éppen az a radikalitás tűnik el, ami a „performatív” és a „tropológiai” dimenzió egymást aláásó kapcsolatából következik (és ami épp egy sajátos színházfelfogáshoz fog kapcsolódni): a nyelv nem-fenomenális elgondolásának radikalitása.

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. A „materialitás” hús-vér testben való kézzelfoghatóvá tétele és a „performativitás” fizikai cselekvésben való megtapasztalhatóvá tétele, vagyis a „materialitás” és a „performativitás” fenomenalizálása, a performanszot ugyanúgy a performativitás ideológiájává teszi, mint ahogy Schiller Kant-magyarázata tette Schillert Kant ideológiájává¹⁵. Hasonlóan ahhoz, ahogyan a pragmatizáló, humanizáló, fenomenalizáló¹⁶ Schiller „visszafordítja” (*reinscribe*) Kant filozófiai fenségesének – mint a kognitív nyelvi modelltől a performatív nyelvi modell felé való elmozdulás – eseményét egy binaritásokon alapuló, pszeudo-kognitív tropológiai rendszerbe¹⁷, szintén a kritikai él elvesztésével jár a nyelv performatív, illetve tropológiai elemeinek a színház fenomenális dimenzióiba való átfordítása, a dekonstruktív szövegmodell színházi „kimagyarázása” (De Man: KS: 132).¹⁸

Ez a tropológia és performativitás mentén való színháztudományi kettéosztás egybeesik azzal a posztmodern irodalomtudományi hozzáállással, ami a 60-as, 70-es évek irodalmi érdeklődését egyfelől „metafikciós”/„önreflexív”/„intellektuális”/„hideg elszigetelődő”/„nem referenciális”, másfelől „performatív”/„ünneplő”/„intuitív”/„delíriumos belemerülő”/„referenciális” irányvonalak mentén osztja ketté. Hans Bertens a posztmodern elméleteit (Sontag, Graff, Wasson,

¹⁵ „Schiller úgy jelenik meg, mint Kant kritikai filozófiájának ideológiája.” De Man: „Kant és Schiller”, in: *EI*: 131-174. (a továbbiakban: de Man: KS) 154.

¹⁶ Ezeket a jelzőket de Man használja Schiller kanti fenséges-olvasatára azzal a kikötéssel, hogy „amit itt >>fenomenológiai<<-nak neveznek, az valójában annyit tesz, mint empirikus és pszichológiai.” De Man: KS: 159

¹⁷ „Az eseménnyel a történnel úgy szállunk szembe, hogy a trópusok ismeretének rendszerébe illesztjük vissza (*reinscribing*), s önmagában ez egy tropologikus, kognitív, s nem pedig történeti mozzanat.” De Man: KS: 137

¹⁸ A megfélemtetés a Schiller vs. Kant és a posztmodern színház-/performanszelmélet vs. dekonstrukció ellentétpárok között tovább mélyíthető de Man „Schein”-elemzése mentén, melyben de Man a „Schein” szó „színházi megjelenítés, látszat, teatralitás”-jelentését Schillerhez; „a legkevésbé sem a fenomenalitás értelmében vett” „materialitás”-jelentését pedig Kanthoz rendelve szembeállítja a színháziasságot a materialitással, mely szembeállításban – De Man Kant-szimpatiját és Schiller iránti ellenszenvét tekintve – a materialitás dekonstrukciós elméletének újabb színházellenességét fedezhetjük fel. (Ld. de Man: KS: 161) Ezt a schilleri, empirikus színháziasságot fogja felülmúlni – a materialitás és a performativitás vizsgálata során – egy nem empirikus, dekonstrukív teatralitás épp a materialitás és a „sikertelen” performativitás/„szuperperformativitás” jellemzőihez kapcsoltnak, azok által „kisajátítva”, visszaforgatathatatlanul. Egy efféle színháziasság már sokkal közelebb áll a Samuel Weber féle teatralitásfogalomhoz (ld. pl. S.W.: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004.) vagy ahhoz a fajta teatralitáshoz, mint amit Derrida fogalmaz meg a *Marx kísérteteiben*, mint Schiller esztétikai színházához (ld. Derrida: *Marx kísértetei*, ford. Boros J. - Csordás G. - Orbán J. Pécs. 1995.).

Hassan, Federman, Lyotard posztmodernről szóló írásait) összegző szövegében arra a megállapításra jut, hogy bármily színes legyen is a posztmodern elméletek metadiskurzusa, mindben közös, hogy a kanonizálandó irodalmi szövegeket e strukturalista/posztstrukturalista illetve fenomenológiai elméleti háttérű modalitások mentén szálazzák ketté.¹⁹ A posztmodern művek (amellett, hogy egyaránt a „radikális ontológiai kétely” hordozói) vagy „saját csalárdságuk vég nélküli feljelentésévé”²⁰ válnak – tudván, hogy „nem alapozhat meg olyan jelentéseket, amelyek túlmutatnak a szövegen vagy a megírás folyamatán, ahogyan az a szövegben tükröződik” (Bertens 2002: 46), vagy „ész nélkül veti[k] bele mag[ukat] a káoszba” (Bertens 2002: 40) igyekezve „megragad[ni] a dolgokat úgy, ahogy vannak, újra felmér[ni] a világot, tárgyait, embereit, anélkül azonban, hogy előre megszabott jelentőséget erőltetnén[e]k rájuk” (Bertens idézi Federmant (Federman 1978: 127), Bertens 2002: 41). A kettéosztás – mely feltételezi, hogy a szövegek képesek vagy csak ilyenek, vagy csak olyanok lenni – elkerüli a jelölőműködés két aspektusának elválaszthatatlanságából fakadó implikációkkal való szembesülést, tudniillik, hogy épp ezen elválaszthatatlanságból következően a nyelv egyik aspektusa sem lokalizálható biztosan az empirikus vizsgálódás területén. Nem véletlen, hogy azok a „kortárs olvasás-elméletek” (de Man 1991: 108), melyek (ezen elkülönítés mentén) elhárítják „a retorikai analízisben rejlő veszélyt” (de Man 1991: 110), könnyen adaptálódhattak az empirikus vizsgálódású színházelmélet különböző színterein.

A hermeneutika, a szemiotika és a recepcióesztétika olvasásmodellje áll azon posztmodern színházelméletek mögött, melyek az előadás önreflexív elemeiben lokalizálják a nyelv fiktív jellegét, azaz a „reprézenciáció börtönét” leleplező esztétikai eszközöket. Ezen elméletek szerint a metafizikus valóság megkonstruáltságát leképező színházi előadás *különösen alkalmas terepe*²¹ a posztmodernnek, a metafizika ilyen „kívülről” érkező kritikájának. Ezt a színházelméleti irányzatot fogom „tropológiai modellnek” nevezni követve de Man értelmezését, miszerint a tropológiai modell leszűkíti a nyelv funkcióit a tropológiára, a retorika kognitív dimenziójára, melyet reflektálhatónak, kiismerhetőnek tart.²² A „tropológiai modell” elmélészei – vagyis a „semmi sem

¹⁹ Hans Bertens: „A posztmodern *Weltanschauung* és kapcsolata a modernizmussal. Bevezető áttekintés”, in: Bókay 2002: 20-48 (A továbbiakban: Bertens 2002)

²⁰ Bertens idézi Federmant (Raymond Federman, 1978, *Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge*, *Humanities in Society* 1, 2:115-131: 122), Bertens 2002: 41

²¹ „A színház, illetve a performansz jelensége képes a legjobban reprezentálni a lyotard-i látélet óta számtalan alkalommal pontosított posztmodern állapotot.” Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, József Attila Kör, Kjárát Kiadó, 1998. (A továbbiakban: Kékesi 1998), 18. (kiemelés: K.V.) „[A] színház szimulákrum, s a posztmodern kritika így nem is találhat jobb médiumot elméletei igazolására.” Jákfalvi Magdolna bevezetője a *Színház* 1998/3. számához, 2. (A továbbiakban: Jákfalvi 1998) (kiemelés: K.V.) És általában a színház-elmélet párhuzamáról: „[A] színház (mint a performansz egyik jelensége) a tudományt behálózó „elmélet” fennhatósága alá tartozik, mert (ahogy arra az angol nyelvű szakirodalom gyakran rámutat) nem elhanyagolható tény, hogy a *teátrum* és a *teória* ugyanabból a látásra utaló görög szóból származnak.” Kékesi 1998: 8

²² A „tropológiai modell” de Man *Kant és Schiller* című tanulmánya szerint „a nyelv egy olyan rendszerként történő felfogás[a], amely tropológiai szisztémákra visszavezethető átalakítások sorozataként totalizálja önmagát”. De Man: KS: 135. De a „tropológiai modell” követése alatt értem *A trópusok retorikájából* „az irodalmi retorika

látszik annak, ami” (De Man: A metafora ism.: 26) teoretikusai – magukat az ideológián kívül helyezve és a nyelv nem hozzáférhető, nem dekódolható dimenzióját figyelmen kívül hagyva válnak az ideológia kiszolgáltatottjaivá.

A másik oldalon a performanszelméletek olvasásmodellje áll, mely a szemantikától megtisztított jelműködést, a tisztán önmagát jelentő performatív működést a performer testi aktusaiban látja tükröződni. Ezt az irányzatot nevezem „performatív modellnek” abban a de Man-i értelemben, hogy képviselői lehetségesnek tartják a tropológiai dimenzió kizárását és a tiszta, jelentés nélküli jelölő megjelenését.²³ A „performatív modell” teoretikusai – a tiszta performativitás gondolatának hívei – a jelölő és a jelölt egybeesésének, az önreferencialitás tételezésének feltételezésével esnek az esztétikai ideológia csapdájába. Mindkét modell visszaállítja a nyelv episztemológiai megbízhatóságának illúzióját valamilyen nyelven kívüli szempont szerint határozva meg magát, legyen ez a reflexiót lehetővé tevő, megelőző kognitivitás vagy a befogadás érzéki tapasztalata.

Látható, hogy bár e két irányzat a jelölőműködés teljesen ellentétes aspektusait emeli ki (a másikat tagadva), mégis hasonló logikai hátérrel, ideológiákkal dolgoznak. Emiatt lehet az, hogy ugyanazon szerzők a látszólag két ellentétes pólust alkotó színházelmélet területén egyszerre tevékenykedjenek. Látszólagos csak például Erika Fischer-Lichte „színháztörténeti fordulata” a *Semiotik des Theaters*²⁴ és az *Ästhetik des Performativen*²⁵ között. A Fischer-Lichte-i életmű ilyen jellegű kettéhasítása így amellet, hogy színre viszi a tropológia és a performativitás színházelméleti szétválasztását, ironikus módon azt is metaforizálja – minthogy ez egyetlen alkotó életművén belül történik –, hogy ez a szétválasztás milyen lehetetlen. Legalábbis mindkét területen – a „tiszta” tropológia és a „tiszta” performativitás területén – ugyanazokhoz az ideológiákhoz vezet: a dekonstrukció felől nézve a posztmodern színház „kritikai modernizmusa”, a performanszelmélet „esszencialista modernista” jellege miatt nevezhető ideologikusnak.

A retorika kognitív és performatív dimenzióinak szétválasztása és empirikus térbe való

demisztifikációj[ának]” (De Man: Trópusok: 136) gondolatát is, mely lehetségesnek tartja, „hogy a nyelv retoricitásának tudatosításával megmeneküljünk a retorika csapdáiból” (De Man: Trópusok: 132).

²³ A *meggyőzés retorikája* szerint a „performatív nyelv”, a „tétélezés nyelve”, a „meggyőződés nyelve” „megtisztítható [...] a trópusok félrevezető erejétől” (de Man: Meggyőzés: 156). A *Kant és Schiller* szerint a „performatív modell” a tropológiai, kognitív modellel szemben az „erő” modellje, mely nem juthat tiszta formában kifejezésre, ami úgy fogalmazódik meg a két modell közti fenséges váltás kapcsán, hogy „[a váltás] nem jelenti azt, hogy a nyelv performatív funkcióját mint olyat el fogjuk fogadni, magunkévá fogjuk tenni” (De Man: KS: 136). Az *Ellenszegülés...* a „performatív olvasásról” úgy beszél, mint ami „kizárja vagy háttérbe szorítja a trópusok, ideológiák stb. figyelembevételét” (De Man 1991: 111). És szintén a performatív modell lesz az, melynek logikája a schilleri esztétikai formalizálás ideológiájával esik egybe (ld. Paul de Man: „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. Beck András, *Enigma* 1997/11-12. sz.80-98. A továbbiakban: de Man: Kleist.), mely párhuzam, e dolgozat keretein belül, a marionettszínházról szóló fejezetben (ld. III.2.) kerül részletesebb kifejtésre.

²⁴ Erika Fischer-Lichte: *Semiotik de Theaters. Eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983. (A továbbiakban: Fischer-Lichte 1983)

²⁵ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004. Magyarul: Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. (A továbbiakban: Fischer-Lichte 2009)

visszaforratása elmulasztja a szembesülést azzal a nem anyagi, nyom természetű materialitással, ami a kettő egymást aláasó, ugyanakkor elválaszthatatlan viszonyából következik, és amit a *Fenomenális és materialitás Kantnál* című szövegében a kettő közti elmozdulás nem fenomenális, nem empirikus, nem esztétikai, nem értelmezhető eseményeként határoz meg de Man. (A materialitás e helyzeténél fogva lehet annak az *Esztétikai ideológiabeli* megjelenését *Az olvasás allegóriáiban* megfogalmazódó tropológia és performativitás közti viszony kiegészítésének tekinteni.) A nyelv „materiális modelljéhez” kapcsolható egy olyan színháziasság-fogalom, ami – mint alapvető intenció nélküli idézettség, sikertelen performativitás, „szuper-performatívum”²⁶ – már nem egy esztétikai terület, hanem a(z esztétikát összeomlasztó retorikát is tartalmazó) nyelv specifikuma. A tudatosságot megelőző performativitás korántsem feleltethető meg a *mise en scène* direkt-színrevitelének, az empirikus színház elméletének és a dekonstrukció elméletének e közös halmazát átjáró hasadás nem tűnik átjárhatónak. Egy empirikus vizsgálódású színházelmélet keretei között ez a dekonstruktív színháziasság szükségképp „diszfigurálódik”²⁷, és olyan elméleti gubancokhoz vezet, mint például Erika Fischer-Lichte műve, *A performativitás esztétikája*, melyben Fischer-Lichte az Austintól származtatott, Derridában „megforgatott” és de Mannál az esztétika lerombolójává váló performativitás fogalmát egy befogadásközpontú esztétikai szemlélet alá akarja begyűrti, ellenszegülve bekebelezni.²⁸ Az a fajta színház, mely a színháztudomány kódfejtő tevékenysége következtében olyan könnyen adja (meg) magát mint vizsgálati „tárgy” (vö. „oktatási” tárgy), a *mise en scène* mint a színház dekonstrukciós metaforájának „tapasztalati” tere, mint az esztétikai színtere (a posztmodern teóriák közkedvelt fordulataival ellentétben²⁹) különösen *alkalmatlannak* tűnik a dekonstrukcióra.

Azt jelenti-e ez, hogy – *Az irónia fogalma* bevezető szavaival élve – „itt most be is fejezhetjük, és nyugodtan hazamehetünk?”³⁰ Ám nem feltétlenül kell felhagynunk a dekonstruktív gondolatok színházelméleti keretben való átgondolásának kísérletével, ha kellőképp

²⁶ A „szuper-performatívum” kifejezést Warminski használja „*As the Poets do it*”: *On the Material Sublime* című szövegében, melyben úgy határozza meg a „szuper-performatívumot” (a *Mentegetőzések*beli „Marion” kifejezés példája kapcsán, melyről a későbbiekben részletesen lesz szó e dolgozatban is, ld. II.2.3.), mint amit nem úgy kell elképzelni, mint ami „egy bevett jogi-politikai rendszeren belül működik (amiben sikeres vagy sikertelen lehet), hanem sokkal inkább úgy, mint ami maga az a rögzítő, beiktató aktus, ami ezt a rendszert legelőször a helyére teszi.” („not one that function within an established juridico-political system (within which it can come off or not), but rather one that itself is the inaugural act of positing that puts such a system into place in the first place.” Andrzej Warminski: „As the Poets do it”: *On the Material Sublime*”, in: *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk.: Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller, Andrzej Warminski, University Minnesota Press, Minneapolis – London, 2001. 3-31. 26.)

²⁷ A „diszfiguráció” kifejezést de Man többek között *Shelley Disfigured* című cikkében használja (ld. de Man: „Shelley disfigured”, in: Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 93-123, a továbbiakban: de Man: Shelley), mely figurátlanság, alakvesztés – „forma, arc vagy alak” (de Man: Shelley: 103) elvesztése ahhoz az arcronváláshoz hasonlítható, melyről de Man *Az önéletrajz mint arcronválás*ban ír (ld. Paul de Man: „Az önéletrajz mint arcronválás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji*. 8. 1997. 2-3. 93-107. (a továbbiakban: de Man: Önéletrajz).

²⁸ Ennek kifejtése az II. 3. fejezetben olvasható.

²⁹ Ld. a 21. lábjegyzetet!

elővigyázatosak maradunk a színház empirikus kompromittálhatósága tekintetében. Minthogy a retorika – de Man elméletében legalábbis – nem médiumspecifikus, nem csak a verbális médium tartozéka, hanem a gondolkodás elvének a része, indokolatlan volna kijelenteni, hogy létezne olyan „terület”, ahol a dekonstrukció, a retorikus olvasás nem alkalmazható. Tekintettel arra is, hogy éppen a dekonstrukció szerint indokolatlan különbséget tenni szószerinti és nem szószerinti használat, így szószerinti és nem szószerinti „színrevitel” között, továbbá arra, hogy az elmélet „minél inkább ellenszegülnek neki, annál inkább virágzik” (de Man 1991: 112), mégiscsak adhatunk vizsgálódási területünknek némi esélyt. Ha a színházat nem művészeti, hanem filozófiai problémaként kezeljük (ahogy de Man kezeli az esztétikát³¹), talán megakadályozhatjuk, hogy a dekonstrukciótól a színházelmélet felé tett lépés egyenértékű legyen a humanizáló, pragmatizáló, fenomenalizáló „visszafordítással”. Egy ilyen empirizálást elkerülő (dekonstrukciót és színházelméletet összekötő) „közös halmaz”-keresési módot látok Kleist marionettszínházról szóló esszéjében³² és annak de Man-i olvasatában³³, ahol a színháziasság dekonstruktív-metaforikus felfogása színházi jelenetekbe ágyazottan példázódnak, melyekre így egyszerre (ezen egyszerre tekintés feszültségétől nem mentesen) lehet allegorikusan és konkrét színházi elemzésként tekinteni. Ami a dolgozat második fejezetében az empirikus színháztól elrugaszkodott színházellenes dekonstrukciós elméletnek tűnt (a jelölő performatív működése), az a harmadik fejezetben visszatér a színházhoz egy „materiális színházmodell” hipotézisét implikálva.

A „pozitív”, állító jellegű harmadik fejezet előtt azokat a „kritikátlanul előfeltételezett szövegmodelleket” veszem vizsgálat alá az első két fejezetben, melyek a *mise en scène*-t megtapasztalható, illetve dekódolható szöveggé tüntet fel. Az első két fejezetben tehát a „posztmodern színházelméletek” – a „tropológiai” és a „performatív modell” – ideologikusságának eredek a nyomába, a mögöttük működő retorikai elemek feltárásával igyekszem kimutatni, hogy a színházelmélet szavak és tettek mentén való kettéválása hogyan „viszi színre” a schilleri „visszafordítást”. Majd a harmadik fejezetben megkísérlem a „materiális nyelvi modell” színházi applikálását véghez vinni. Ehhez a *mise en scène*-t olyan szövegnek tekintem, mely ugyanúgy tartalmaz nem-fenomenalizálható nyelvi működéseket, mint minden szöveg, mely elemek semmiképpen sem a színészi test akcióiban lokalizálhatók.

Hátrahagyva a kanonikussá vált színháztörténeti felosztást (reprezentáció-prezentáció), mely

³⁰ Paul de Man: „Az ironia fogalma”, in: *ET*: 175-203 (a továbbiakban: de Man: Irónia), 176.

³¹ Warminski írja azt, az *Esztétikai ideológia* szövegeit jellemezve, hogy „nem az a céljuk, hogy az esztétikait pedagógiai vagy ideologikus céloknak alávetve kritikátlanul fogadják el és használják, hanem, hogy az esztétikait mint filozófiai kategóriát kritizálják” („[their] project is not an uncritical acceptance or use of the aesthetic for pedagogical or ideological purposes but rather a critique of the aesthetic as a philosophical category”). Andrzej Warminski :

“Introduction: Allegories of Reference”, in: *AI*: 1-33 (a továbbiakban: Warminski 1996), 3.

³² Heinrich von Kleist: „A marionettszínházról”, in: Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. 186-192. (A továbbiakban: Kleist: Marionett)

³³ Paul de Man: „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. Beck András, *Enigma* 1997/11-

az előadást empirikus tárgyként előfeltételezi, Nietzsche-nek a (jó-rossz, igazság-hazugság típusú) opozíciókat megalapozó) nyelvre vonatkozó kérdését („Mi is tehát az igazság?”³⁴) parafrázálva („Mi is az a színházi előadás?”) abból indulunk ki, hogy a színházi előadás „metaforák, metonimiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege” (Nietzsche 1992: 7). S mint ahogy ez a felismerés Nietzsche-nél sem jelenti a trópusoktól való megszabadulás lehetőségének az illúzióját de Man olvasatában, a (posztmodern színházhelmélet által a reprezentáció reflexiójában, a performanszelmélet által az érzéki testben „megtalált”) „tisztá jelölő” felfejtése helyett a színházi előadások olyasfajta „retorikai olvasataira” tesztek kísérletet, melyeket az *Ellenszegülés...* úgy határoz meg, mint amelyek

nem egy entitás (mint amilyen a nyelv) ismeretéhez vezetnek, csupán az ismeret kialakításának bizonytalan folyamatát képezik, mely minden entitást mint olyat – a nyelveket is beleértve – megakadályoz abban, hogy a diskurzus tárgyává váljon; valójában univerzálék, melyek következetesen tökéletlenül modellálják a nyelv arra való képtelenségét, hogy nyelv-modell legyen. (de Man 1991: 112)

A három nyelvi/színházi (szövegszerűen levő) ~~modell~~ kísérő előadáselemzéseimben azt igyekszem megfigyelni, hogy – az elkerülhetetlen totalizálódás közben – egy előadás hogyan szegül egyben szembe az antropomorfizáló, kognitivizáló előadással olvasásnak. A performativitás és a tropológia összeférhetetlenségéből adódó episztemológiai bizonytalanságot a *mise en scène* „értelmes látványát” kibillentő allegorikus működésekben, a jelölő jelentéstől való eltérítésében, az előadás dekonstruktív ironiájában próbálom meg „nyomon” követni. Az esztétika ideológiájának dekonstrukciója, a mimézis és az antropomorfizmus episztemológiai megbízhatóságát megkérdőjelező kibillenés elemzéseimben – Kant és Kleist csonka testeinek és testrészeihez hasonlóan³⁵ – a látvány embertelenítésében, az organikus forma (mindenek előtt az antropomorf színpadi alak) „élettelenítésében”³⁶, az élő báb allegorikus figurájában „ölt testet”, mely testetöltés semmiféleképpen nem empirikus értelemben, sokkal inkább a de Man-i „materialitás” formájában értendő.

12. sz. 80-98. (A továbbiakban: de Man: Kleist)

³⁴ Friedrich Nietzsche: „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”, ford. Tatár Sándor in: *Athenaeum*, 1992/3. 3-15. (A továbbiakban: Nietzsche 1992), 7.

³⁵ De Man azon Kleist- és Kant-elemzéseire gondolok (*A marionett-színházról* és *A fenséges analitikája* című szövegek kapcsán), melyek szerint Kleist és Kant esetében is „a test feldarabolásának a nyelv feldarabolása felel meg” (de Man: FM: 79.).

³⁶ Az „élettelenítés” (*deanimating*) kifejezést Jonathan Loesberg használja de Man *Esztétikai ideológiáját* elemző szövegében Kant „materiális látására”, mely „kettős trópus” célja, hogy felfedje a természet organikuságának, teleologikuságának tropologikus eredetét, azt, hogy a „természetesség” csak egy nyelvi csere következménye; „nem úgy, hogy megpróbáljuk emberi átalakítás nélkül látni [a természetet], hanem önmaga ellen fordítjuk a változtatást azáltal, hogy mesterségesen élettelenítjük [*deanimating*] az eget, az óceánt és meglepő módon az emberi testet.” Jonathan Loesberg: „Materializmus és esztétika. Paul de Man *Esztétikai ideológiája*”, ford. Füzi Izabella, in: *Paul de Man „retorikája”*, Retorikai füzetek II, Gondolat Kiadó, Pompeji, Budapest-Szeged, 2004. 139-177, (a továbbiakban: Loesberg 2004) 169.

0. 3. „A reprezentáció börtöne”/ a nyelvbeli esemény

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* (Kékesi 1998), *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern - Dráma/Színház – Elmélet*³⁷) olvasva igyekszem bemutatni, az önreflexió visszasságaira pedig de Mannak a nyelv tropológiai aspektusát érintő szövegei (*Az olvasás allegóriái* vonatkozó fejezetei) és *Az irónia fogalmában* (de Man: Irónia) kifejtett iróniaelmélete, valamint a Derrida-féle Artuad-olvasat (*A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* (Derrida 1994)) 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-Lichtének a performanszelméletére (kiemelten *A performativitás esztétikája* című kötetére (Fischer-Lichte 2009)) teszem, aki mint a *Semiotik des*

³⁷ Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern - Dráma/Színház - Elmélet*, Veszprámi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000. (A továbbiakban: Kékesi 2000)

Theaters (Fischer-Lichte 1983) szerzője, az előző fejezetnek is a szereplője volt, illetve a főszereplője lehetett volna. A performativitás dekonstruktív elméletét pedig Derrida Austin-olvasata (*Signature, Event, Context*³⁸) és a de Man-i *Az olvasás allegóriái* „Mentegetőzések”³⁹ című fejezete alapján igyekszem bemutatni, mely utóbbi szövegek Austin *Tetten ért szavak*⁴⁰ 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 performanszelmélet 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 performanszelméleteknek (is) folyamatos hivatkozási pontja az austini beszédaktuselmélet és annak elhagyhatatlan dekonstruktív olvasata⁴¹, 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 performanszelmélet-fejezet – a dolgozat vállalt dekonstruktív nézőpontjából, s remélhetőleg az olvasatokból összeálló logikából következően – a performativitást olvasó performanszelméletet olvasó fejezet is egyben, minthogy Fischer-Lichte-olvasatomban igyekszem kimutatni a performanszelméleteknek azok performativitást illető (félre)olvasásai mentén kirajzolódó ideológiáit.)

Látható az is, hogy míg a színházelméleti „vágány” esetében a második fejezetben egy (az elsőben ismertetett színházelmülethez képesti) új diszciplína kialakulásáról van szó (a performanszelmélet színháztudománytól való emancipálódásáról), addig a dekonstrukciós „vágány” esetében nem másról, mint a már első fejezetben ismertetett retorikaelmületről, pusztán azt egy kicsit jobban annak performatív dimenzióval kapcsolatos, erre koncentráló szöveghelyei felől

³⁸ Derrida: „Signature, Event, Context”, ford. Samuel Weber, Jeffrey Mehlman, in: Jacques Derrida: *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston IL., 1977. (A továbbiakban: *SEC*)

³⁹ De Man: „Mentegetőzések (*Vallomások*)”, in: *OA*: 323-349. (A továbbiakban: de Man: *Mentegetőzések*)

⁴⁰ John L. Austin: *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. (A továbbiakban: *TÉSZ*)

⁴¹ Ezen posztmodern és dekonstrukciós teóriákkal foglalkozó dolgozat keretében nem juthat hely az austini teóriát nem reflektáló, avantgárd ideológiájú „jelenlét-színházak” (a brooks-i, grotowski-i antropológiai vonal) tárgyalásának.

megvilágítva. Vagyis míg a (mimézis illúzióját keltő, de azt soha meg nem valósító) tropológia és a performativitás a színháztudomány területén posztmodern színházelméletre 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 marionett-színházról*, Kleist: Marionett) 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 modellhez” vezető útmutatót, hogy a jelenetek ilyenkénti (a retorika munkáját, a szövegműködést színrevívó példákkénti) 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*, de Man: Kleist), mely a kleisti 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 színház példái alapján egy – a színháztörténeti 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 megnyilvánulási lehetőségét feltételezi (mely utóbbi két felfogás a „performatív modell” két alfajának is tekinthető), mely feltevésekkel szemben egyaránt az a de Man-i 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 érdekltségű metaforákat használó) de Man-i nyelvelméletnek igyeksznék megfelelő színházi modellt találni a „materiális színházi modell”, vagyis az élő babák kísérteties színházában.

Mindegyik fejezetet egy-egy elemző rész kísér 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”⁴², 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 „egyesben” 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.

⁴² Sándor Katalin: „Közelítések a médiumköziség kérdéseire I.”, *Iskolakultúra* 2006/1. 17-36. 17.

I. A „TROPOLÓGIAI MODELL”: AZ ÖNREFLEXIÓS POSZTMODERN SZÍNHÁZELMÉLETEK IDEOLÓGIÁI

I. 1. Önreflexió vs. dekonstrukció

Az első színházmodell, melyet retorikai olvasás alá kívánok venni, az önreflexiós színház modellje. Megkísérlem bemutatni, hogy e mögött az a de Man által „tropológiai modellnek” nevezett nyelvfelfogás áll, mely szerint a nyelv trópusok rendszere, és semmi más. Azok az elemzések, melyek az előadást mint a fikciót kiszólásokkal, a narratíva megtörésével leleplező szöveget elemzik, a nyelvet ugyanúgy immanens, zárt rendszerként fogják fel, mint a de Man által kifogásolt formalista olvasatok, melyek a nyelv szabályait kiismerhetőnek, a tudat által hozzáférhetőnek tartják.

A színházi önreflexió ugyanúgy a jelölő és a jelölt motivált kapcsolatát megkérdőjelező „nyelvi fordulatra” való válaszlépés, mint az egyéb, korábban mimetikus beállítódású reprezentációs médiumoknak a közvetítés közvetlenségével kapcsolatban elbizonytalanító kritikai megmozdulásai. A posztmodern színházelméletnek ős-szövege paradox módon attól a Derridától származtatják, aki máshol (is) a nyelv esemény jellege mellett tör lándzsát. Derrida Artaud-olvasata (Derrida 1994) csak úgy kerülhetett ilyen szerepbe, hogy a „reprezentáció bezáródásának” gondolatából a színházteoretikusok a Jelenlét abszolút elérhetetlenségét olvasták ki. Ez egyrészt a beszéden, a fizikai jelenléten alapuló színháznak a végét jelenthette volna, másrészt viszont pont a színház ilyen adottságainál fogva látták meg benne a metafizikus ideológiák reflektálhatóságának kitüntetett terepét.

A reflektálás eszköze a realista színházi effektussal elért belefeledkezés megszakítása lett, ami a brechti színházelmélet megújításához vezetett. Az eredeti brechti elképzelésekhez képest a különbséget az adta, hogy a kiszólás, a megszakítás most már nem egy (látottakhoz képest) „másik” tartalom átadását szolgálta, hanem minden nemű realista effektuson alapuló világkép, belefeledkező befogadói mechanizmus kritikáját, a színházi (s amit ez metaforizál, a valóságbeli) illúziógyártás lelepleződését jelentette. A posztmodern kiszólás, a parabázis szervezőelve – melyben Derrida félreolvasása által a színházi „dekonstrukció” megnyilvánulását látták – párhuzamba állítható a romantikus ironia elméletével. Mindez azon (Derridától meglehetősen eltérő, illetve az ő félreolvasását igénylő) nyelvelméleten alapszik, miszerint a nyelv elválaszt a valóság dolgaitól (puszta reprezentáció), miáltal (minthogy a nyelvbe bele vagyunk vetve) lehetetlen bármiféle közvetlen valóságtapasztalat.

Amikor Kékesi Kun Árpád megírja a posztmodern színház hazai elméletének „bibliáját”, a

Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégent (Kékesi 1998), majd két évvel később a *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern - Dráma/Színház – Elmélet* (Kékesi 2000) című könyvét, nagymértékben támaszkodik Kulcsár Szabó alapvetően jaussista beállítottságú posztmodern irodalomtörténetére⁴³. A színházban a brechti kiszólás hasonló „posztmodern esztétikai eszköz”-szerepet tölt be, mint az irodalomban az intertextualitás. Kulcsár Szabó Ernő erre a hatáskeresőre építi a magyar irodalom posztmodern fejezetének történetét. A megismeréstől elválasztó nyelv csak fikciók létrehozására képes, és ha egy szerző autentikusan akar megszólalni, nem akar a hazugság mázában ragadni, folyamatosan reflektálnia kell a „nyelvi megelőzöttség” helyzetére. Ahogyan Kulcsár Szabó az irodalomban az intertextualitás szerepében, úgy Kékesi Kun a „reprezentáció felnyitásában”, a színpadi fikciós tér megrendítésében találja meg a nyelvi megelőzöttség reflexióját, a kritikai választ a nyelvbe zárttság helyzetére.

A de Man-i retorikaelmélet felől láthatóvá tehető, hogy ez a nyelvi megelőzöttségre való kiszólással vagy intertextualitással elért reflexió hogyan kergeti ellentmondásba saját elméletét, hogyan feltételez mindig már egy tudat általi megelőzöttséget, hogyan kötődik a reflexió mindig már egy (nyelvi működést is megelőző) öntudathoz. De Man *Az olvasás allegóriái (OA)* különböző fejezeteiben ír arról, hogy a „reprezentáció börtönét” reflektáló elméletek a világ megismerhetőségének bizonyosságát a nyelv megismerhetőségének bizonyosságára csúsztatják át, így bár a világ megtapasztalhatóságát megkérdőjelezzik, a nyelv reflektálhatósága által újabb episztemológiai bizonyosságot sugallnak.

Mindez az önreflexió eltévelyedése azzal kapcsolható össze (s ez módszerének ellehetetlenítője egyben), hogy a nyelv trópusok rendszerére redukálása nem számol azzal, hogy a retorika a nem- (megbízható) jelölés mellett csinál valami mást is, olyat cselekszik, ami kívül van a megértés, a fenomenalitás határain, vagyis pontosan a megértés, a reflexió ellenében hat. Az esztétika – mint lokalizálható szabályok, retorikai eszközök rendszere – felé fordulás, de Man szerint a retorikától, az irodalomtól való elfordulást jelenti: nem számolni a betű szintjén történő szemantikai hatással, a jelentés és a jelentést létrehozó eljárás egybe nem esésének struktúrájával, az irodalmi szövegnek „a jelenségszerű, a világorientált felől a grammatikai, nyelv vezérelte irányba”⁴⁴ való elfordulásával, vagyis azzal, amit de Man máshol a szöveg performatív dimenziójának nevez.

Ennek a nyelvet kiszámíthatatlanná tevő, de önmagában hozzáférhetetlen (mert alapvetően a megértés logikájával összeférhetetlen) performativitásnak köszönhető a de Man által *Az irónia fogalmában* (de Man: Irónia) fejtegetett dekonstruktív irónia működésmódja, mely nagy mértékben

⁴³ Kulcsár Szabó Ernő: „A posztmodern és az »új érzékenység«”, in: K.Sz.E.: *A magyar irodalom története, 1945-1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1993. 160-203. (A továbbiakban: Kulcsár 1993)

⁴⁴ De Man: „Bevezetés”, in: Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 407-430. (A továbbiakban: de Man: Jauss)

eltér a hagyományos kiszólást jelentő iróniától, s épp ennek a megismerő iróniaműködésnek az állandó elbizonytalanodását viszi színre. A dekonstruktív ironia ellehetetleníti a tiszta (valóság-fikció oppozíciópárján alapuló) önreflexiót, a posztmodern ironia működését. Ezért a de Man-i ironiaelgondolás a Brecht megújításán alapuló kiszólásra építő posztmodern színházi ideológiák feltárásának tekintetében különösen megvilágító erejű lehet.

A de Man-i retorikaelmélet köszön vissza Müllner András Kulcsár Szabó-kritikájában⁴⁵, melyben az intertextualitás önellentmondásosságára, a mindenkori szövegműködés lokalizálhatatlan „aláaknázottságára” rávilágítva elemzi a magyar irodalomtörténet posztmodern fejezetét. Ezért de Mané mellett Müllner szövege is iránymutató lesz Kékesi Kun olvasatomban, színházelmélet területén való vizsgálódásom az ő irodalomtudomány területén végzett vizsgálódásával kíván párhuzamot képezni.

Derrida posztmodern színház által kisajátított szövegének újraolvasásával azt igyekszem bemutatni, hogy Derrida ebben a szövegben megnyilvánuló nyelvelmélete mennyivel közelebb áll a jelölő materialitásával, annak jelentésbe beíródásával is számoló de Man-i retorika-, illetve ironiafelfogáshoz, mint a „reprezentáció börtönének” elméleteihez, melyek a Jelenlét elérhetetlenségét egyenlővé tették a reprezentáció áthatolhatatlanságával.

Az alábbi fejezetben tehát a tropológiai modellt működtető önreflexiós posztmodern színháznak a nyelv fenomenalitását, hozzáférhetőségét előfeltételező ideologikusságát Derrida Artaud-olvasata, de Mannak a nyelv tropológiai aspektusait elemző szövegei valamint ironiaelmélete alapján vizsgálom.

I. 2. A „reprezentáció börtönébe” zárt posztmodern színházelmélet (Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*)

Saussure elmélete a jelölő és jelölt önkényes kapcsolatáról a nyolcvanas években éri utol a színháztudományt. A „nyelvi fordulat” elfordította a színháztudomány figyelmét mind a referenciális meghatározottságú történeti, mind a Jelenlétet kutató avantgárd vonalról, és az előadás felszíni szövetének, (nem pusztán verbális) „szövegének” szemiotikai alapú megközelítése felé terelte azt. A felismerés, hogy a szavaknak nincs inherens jelentése, pusztán egymáshoz való viszonyukban jelentenek – kiegészülve a posztstrukturalista nézettel hogy nincs szövegen-

⁴⁵ Müllner András: „Talált vendég. Kísérteties robbantás a posztmodern irodalom(történet) kapcsán”, *Korunk* 2006. július, 32-46. (A továbbiakban: Müllner 2006)

kívüliség⁴⁶ – megingatta a világ nyelv általi hozzáférhetőségében való hitet, a lényeg, a „nyelven kívüli” közvetlenség megragadása immár illúzióknak mutatkozott: „Ma már látható, hogy az előző [ti. a hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji] generáció Jelenléte csak a hagyományos színházi Jelenlét végletes formája volt [...]”⁴⁷. A test közvetlenségével kommunikálni kívánó avantgárd törekvéseket felváltotta a látszat analízise. A lényegtől, a belsőtől, a tartalomtól való elfordulás teljességgel antitetikus, 180 fokos fordulat volt: a referencia (a szövegek valóságra/lehetséges valóságra utaló tartalma) *helyett* a textualitás vizsgálata (a szövegek/a *mise en scène* nyelvi megalkotottsága, retorikája) került központba.

A Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Helga Finter, Jean Alter nevéhez fűződő posztmodern színházelmélet elsődlegesen hivatkozott szövege Derrida írása Artaud kegyetlenség színházáról (Derrida 1994), melyet úgy olvasnak, mint a jelenlét színházát lebuktató, annak lehetetlenségét hirdető tanulmányt. Derridának a tiszta jelenlét megtapasztalásától elválasztó, mindent megelőző áthatoltságról, hasadtságról, különbségről szóló tanulmánya – mint a reprezentációból (nyelvből) való kilépés lehetetlenségének programszövege – elméleti háttere lesz annak az önreflexív színháznak, amely a színpadi fiktív világ konstruáltságának leleplezésére épül.

A posztstrukturalista elméleti háttérből logikusan következik a szöveg-paradigma és a színház – mint hangsúlyozottan reprezentációs közeg – összekapcsolása, a derridai posztstrukturalista tételmondat fuchsi parafrázisa: „Nincs színházon-kívüliség”⁴⁸. A színház nem utánozza a valóságot, viszonyuk nem mimetikus. Mivel a mindent átjáró (még a közvetlennek hitt testet is letakaró) szöveg és a színház egyforma ontológiai természetű („élet = reprezentáció = színház, azaz nincs különbség a kettő között, hiszen ugyanannak a dolognak (reprezentáció) a két aspektusáról van szó” (Kékesi 2000: 64), a színházi előadás nyelvi konstrukciójának reflexiója lehetőséget nyújt a „kinti” valóságot is jellemző reprezentáció kitakarására. Vagyis amikor a posztmodern színház a színházi reprezentációt reprezentációként mutatja fel, és leleplezi, látni engedi a *mise en scène* fiktív voltát, alapvetően egy metafizika-kritikával él. Ezért tekint a posztmodern színházelmélet a színházra úgy, mint a nyelvet, valóságot, jelenlétet érintő elméletek kiemelten fontos médiumára: „a színház szimulákrum, s a posztmodern kritika így nem is találhat jobb médiumot elméletei igazolására” (Jákfalvi 1998: 2). A színház vizsgálati laboratóriumként szolgálhat a „kinti” metafizikus világkép tanulmányozásához, hiszen amikor az előadás során egy fantazmagóriát valóságként jelenít meg, a kinti illúzió alapú valóságot modellezi le.

A színházi előadás textualitása a különböző jelrendszerekből, vizuális és akusztikus jelölőkből összeálló *mise en scène*, mely nem illusztrálja a drámának, hanem saját szöveg-szövet,

⁴⁶ „Il n'y a pas de hors-texte”, Derrida: *De la Grammatologie*, 1967. 227.

⁴⁷ Elinor Fuchs: „A Jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán”, *Színház* 1998/3., 5.

⁴⁸ „Il n'y a pas de hors-théâtre” Elinor Fuchs: *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996. 146.

egyebek mellett verbális összetevőkkel. A *mise en scène* Patrice Pavis megfogalmazásában „különböző jelölőrendszereknek adott térben és időben a néző számára történő összekapcsolása és konfrontálása”⁴⁹. A színpadon minden jellé válik, ezek olvasatából, a különböző jelölők értelmezése, a befogadó szemiotika aktivitása következtében áll össze (vagy bomlik szét) a *mise en scène*. A posztmodern színházban – ami alatt első sorban Caryl Churchill, Botho Strauss, Heiner Müller, Peter Zadek, Peter Brook, Robert Wilson és Ariane Mnouchkine drámáit illetve rendezéseit értik – (a posztmodern irodalomhoz hasonlóan) a jelentéstulajdonítási folyamat hangsúlyossá, explicitté válik, a néző rálátást nyer saját befogadási, jelentéstulajdonítási mechanizmusára. „[Az előadás] során tudatosulnak az észlelési folyamat alkotóelemei”⁵⁰, „a színház [...] tárgyává az értelemkonstitúció folyamata vál[ik]” (Finter: Posztmodern: 19. bek.), „a jelölőminőségek [...] jelképződés folyamatában való részvétele [...] explicitté vál[ik]” (Finter: Posztmodern: 5. bek.). Az előadásoknak nincs más tárgyuk, mint önmaguk, magát a teatralitást, a színházcsinálás folyamatát tematizálják. „Az önszemlélés nárcisztikus folyamata (Hutcheon 1980) a posztmodern műben (...) büszkén elhatárolja magát minden tartalmat érintő hatástól és örökléstől azáltal, hogy a tartalmat saját homeosztatisztikus és örökmozgó mechanizmusának tudatosságára redukálja.”⁵¹ Megfordul a referencialitás „kintje” és a textualitás „bentje”: „a szöveget kérdező alanyként, kódok működésekként kezelik, *nem pedig* szituációk és mögöttes szövegre utaló allúziók sorozataként” (Pavis 1998: 15, kiemelés: K.V.). A dráma ideológiai kódjainak leleplezése⁵², maga a jelentéstulajdonítási folyamat, a „perceptív passió” (Finter: Posztmodern: 5. bek.) kerül a figyelem középpontjába, és az előadás mint jelentéstől megfosztott szöveg, tiszta textualitás jelenik meg, melyben a „*nem* pszichológiailag, *hanem* szemiotikailag motivált” (Finter: Posztmodern: 29. bek., kiemelés: K.V.) emberi lény is pusztán textuális elem, „gép, amely kiüríti a szöveget, anélkül, hogy valószínű helyzetekbe keverednék” (Pavis 1998: 19).

A posztmodern előadás dekonstruktív jellege az Egészre irányuló romboló munkájában nyilvánul meg. Mindig a realista színházzal szemben határozza meg magát, vagyis a lineáris narratíva, az ok-okozati cselekményvezetés, az egységes jellem, a fiktív tér koherenciájához, az értelemközpontú nyelvhasználat és a színházi szokásrend (színpad-nézőtér elválasztottsága, pszichologizáló előadásmód) betartásának harmóniájához képest válik posztmodernné. Módszere a színpadi illúzió leleplezése, a világunkat meghatározó ideológiai kódok megmutatása. A

⁴⁹ Patrice Pavis: „A lapról a színpadra – Nehéz születés”, fordította: Sipőcz Mariann, in: *Theatron* 2000 nyár-ősz (A továbbiakban: Pavis 2000), 93.

⁵⁰ Helga Finter: „A posztmodern színház kamera-látása”, *Ellenfény* 1998/3., <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm> (letöltve: 2010. augusztus 26.) (A továbbiakban: Finter: Posztmodern), 30. bek.

⁵¹ Pavis: „A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége”, *Színház* 1998/3. 18-19 (A továbbiakban: Pavis 1998), 15.

⁵² „A kritikai olvasatnak – csakúgy, mint a színház esetében a *mise en scène*-nek – az volna a feladata, hogy leleplezze a kódokat és hangsúlyozza – a groteszk vagy a barokk ironia eszközeivel – e kódok koholt és művi természetét” Pavis

posztmodern színházelméleti szövegek visszatérő fordulatai az explicitté, láthatóvá tétel/válás, a tudatosulás, az önreflexió. Az így értett „reprézentáció felnyitásának” (Kékesi 1998) esztétikai eszközei a kiszólás, a megtörés, a feszültségteremtés, a kontraszthatás.

Ezen alapul Pavis elgondolása „a por historicizálásáról”, ami alatt a klasszikus dráma és a jelen kor közti feszültség kihangsúlyozását érti (Pavis 1998), Fischer-Lichte kultúrakritikai alapú, az egy-egy korhoz tartozó identitáskonstrukciókat felfejtő, reflektáló drámatörénete⁵³, és Finter elképzelése a posztmodern színház filmes montázs általi ihletettségeről (mely az eisensteini elméletet követve a montázs kritikai mozzanatát emeli ki) (ld. Finter: Posztmodern). A minduntalan két világ határán való létezést az irónia klasszikus felfogása határozza meg, melynek legfőbb megvalósulási formája a színész szerep mögül való kitekintése, parabázisa, mely összetevő komponensei – a színész és a szerep – megmutatásával az egységes színpadi figura (perszonázs) illuzórikusságáról rántja le a leplet: „a színész idézőjelbe teszi magát, kacsint, és a barokk iróniát, a dagályosságot és a helyzetekből fakadó pátoszt végletekig fokozza” (Pavis 1998: 19). A színészi kitekintés sokat hivatkozott példája a Wooster Group *LSA* című (Miller *Szálemi boszorkányok*jából kiinduló) előadásának azon jelenete, melyben a Proctort játszó Willam Defoe egy szomorú jelenet során látványosan glicerint csepegtet a szemébe leleplezve a sírás aktusának reprézentációját.⁵⁴

Első sorban a THEATRON társaság fordításainak és a tagok saját munkáinak köszönhető, hogy a nemzetközi színházstudomány ezen ága a magyar színházelmélet színterén dominánsan meg tudott jelenni. Az „ezredvégi elméleteket” (Kékesi 1998: 5) („a dekonstrukció, hermeneutika és recepcióesztétika, szemiotika, pszichoanalízis, feminizmus(ok), a nemi szerepeket tárgyaló és posztkoloniális, valamint kulturális stúdiumok” (Kékesi 1998: 5)) a színház területére applikáló nemzetközi szakirodalom hazai kontextusban való tárgyalása, a kortárs magyar előadások ilyen irányú elemzése kánonképződést indítottak el a posztmodern szellemiségű kőszínházi előadások területén. Ezen kanonizációs törekvést legfelvállaltabban Kékesi Kun Árpád két posztmodern színházról tárgyaló könyve – az 1998-as megjelenésű *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen* és a 2000-es megjelenésű *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – dráma/színház – elmélet* – képviseli. Az előbbiben megjelent, a kilencvenes évek magyar rendezői színházáról szóló fejezet („A reprézentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza” (Kékesi 1998: 85-104)) a posztmodern színház esztétikai jegyeinek összefoglalásával és a kilencvenes évek meghatározó magyar előadásainak, rendezőinek kategóriákba sorolásával⁵⁵

1998: 11

⁵³ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

⁵⁴ Ld. pl. Auslander: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London and New York; Gerald Rabkin: „Is There a Text on this Stage?” In: *Theatre/Authorship/Interpretation, Performing Arts Journal* 26/27: 142-159. 1985; Kékesi Kun Árpád: „A hiány színháza”, in. KKÁ 2000: 27

⁵⁵ 1. Radikális átértelmezők: Mohácsi János, Kiss Csaba, Ruszt József, Csányi János, Novák Eszter, Máthé Gábor. 2. Imagista teatralitás: Eszenyi Enikő, Alföldi Róbert, Kamondy Zoltán, Marton László. 3. Neoavantgárd: Jeles András, Zsótér Sándor, Gaál Erzsébet, Halász Péter. 4. Diszharmonikus szépségesszmény: Telihay Péter, Bagossy László, Novák

legalább olyan fontos magyar színháztörténeti „korszakhatár”, mint az irodalomtörténet területén Kulcsár Szabó Ernő *A magyar irodalom története, 1945-1991* című művének a posztmodern magyar irodalmat tárgyaló fejezete („A posztmodern és az »új érzékenység«” (Kulcsár 1993: 160-203)). E kánonképző szövegek közti párhuzam történeti funkciójukon túlmenően tovább mélyíthető Kulcsár Szabó és Kékesi Kun posztmodernről való (alapvetően jaussista, recepcióesztétikai) hozzáállásának hasonlóságai mentén.

Kékesi Kun mindkét könyve a posztmodern színház esztétikáját kívánja föltérképezni. Esztétikát, esztétikai eszközök gyűjteményét kell értenünk „retorika” alatt is a *Tükörképek lázadása* alcímben (*A dráma és színház retorikája az ezredvégen*). „A vizsgálódás [...] a retorikára irányul, amely ez esetben a verbális és nem verbális kifejezőerőt, a textuális és teátrális nyelvbe ágyazottságot jelenti. Ha pedig a következő oldalakon gyakran fordul elő a *posztmodern(ség)* kifejezés, az valószínűleg annak köszönhető, hogy [...] az e jelzővel jelölt és körülírt poétikai eszköztárral jellemezhető leginkább (az általam tárgyalt) »dráma és színház retorikája az ezredvégen«...” (Kékesi 1998: 10) – vezeti fel Kékesi a *Tükörképek...* tárgyalását. De hasonló célkitűzéseket fogalmaz meg 2000-es könyve elején is: „Saját kérdésem [...] arra vonatkozik, hogy mi konstituál(hat)ja a posztmodernizmust a színházban, és hogyan jellemezhető a [...] posztmodern színházi esztétika.” (Kékesi 2000: 14)

Mindkét esetben határozottan kirajzolható e vizsgálati terület megközelítési módja, melyet a *Tükörképek...*-ben expliciten ki is jelöl: „Az írások tehát többnyire interpretációs lehetőséggel kísérleteznek, kiemelt módon a szemiotika, a recepcióesztétika és a dekonstrukció problémái, illetve eljárásai jelennek meg bennük...” (Kékesi 1998: 8).⁵⁶ A továbbiakban, a mozgató szakirodalom alapján a szemiotikai irányt Erika Fischer-Lichte és német „köre”, a recepcióesztétikát Jauss írásai, a dekonstrukciós vonalat pedig Derrida színházelméleti szekunder szövegei (kiemelten Elinor Fuchs-ot) képviselik Kékesi Kun elemzéseiben. Minthogy – ahogy azt az alábbiakban igyekszem majd részletesebben kifejteni – a dekonstrukció és recepcióesztétika bizonyos meglátásai korántsem férhetnek meg ilyen békésen egymás mellett, szükségszerű, hogy e két pólus (egyik oldalon a dekonstrukció, a másikon a recepcióesztétika és a szemiotika) közül az egyik domináljon, ez pedig határozottan a Jauss-i (valamint a Fischer-Lichte-i) teória Kékesi Kun elmélkedéseiben. A posztmodern színház esztétikáját alapvetően meghatározó önreflexió és interpretáció az előadás mint mű, mint szöveg produkciós és recepciós működésein alapszik: „A színházi jelentés produkció és recepció komplex folyamatának instabil és heterogén eredménye.” (Kékesi 1998: 24) „A posztmodern színházban [...] a jelentés [...] a színpadi és nézői aktivitás kölcsönös folyamatában

Eszter, Lendvay Zoltán, Hargitai Iván.

⁵⁶ A szemiotika, a recepcióesztétika és a dekonstrukció egymás mellé rendeléséhez lásd még: „Kérdés [...] hogy a [...] színháztudomány hogyan hasznosíthatja a szemiotika (azon túl pedig a recepcióesztétika és dekonstrukció) felismeréseit...” (Kékesi 1998: 35)

jön létre.” (Kékesi 1998: 29)

A *tükörképek*...ben is már következetesen hivatkozott „elvárási horizont” és „befogadói aktivitás” Jauss-i fogalmai után a *Thália*... „Tendenciák” című fejezetében Kékesi Kun expliciten applikálja Jauss öt, posztmodern irodalmat jellemző pontját a „polifón Én és Te viszony”-tól kezdve az önreferencialitáson, az intertextualitáson és „a recepcióra és a hatásra áthelyeződő esztétikai érdeklődés”-en keresztül „a magas- és a tömegkultúra [...] elfogulatlan eggyé olvasztás”-áig (Jauss 1997: 217, Kékesi 2000: 62). De Kékesi Kun nem csak itt, hanem mindkét könyvében következetesen Jauss posztmodern-felfogását követi – hasonlóan Kulcsár Szabóhoz –, mely az illúzió leleplezését, az intertextualitás koherens olvasást megtörő hatását, a befogadói normákkal való konfrontációt, az önreflexiót, a törést, kontrasztot, a beleélést megszakító elidegenedést teszi meg a posztmodern szövegek és posztmodern „rendezői” színház legfőbb jegyeinek.⁵⁷ A kifejezés nyelvének hasonló „modalitásbeli” (Kulcsár 1993: 161) változásai jellemzik Zsótér, Alföldi, Jeles rendezéseinek nemzedékváltó *mise en scène*-jeit, mint Esterházy, Nádas, Oravecz és az „új magyar drámaírók” (Nádas, Spiró, Bereményi) paradigmaváltó irodalmi műveinek szövegműködéseit: a szubjektum „nyelv általi megelőzöttség[é]nek abszolút tapasztalata” (Kulcsár 1993: 169), „a nyelvi megelőzöttség tudata” (Kékesi 1998: 30, 89, Kékesi 2000: 36) következtében a „világszerűséget” felváltja a „szövegszerűség” (Kulcsár 1993: 172), a mű „kintje” (referencialitása) helyett annak „bentje” (textualitása) dominál.

Kékesi Kunnál és Kulcsár Szabónál is a recepcióesztétika és a formalizmus furcsa keverékét kapjuk posztmodern esztétika gyanánt: „Jauss szerint »az esztétikai tapasztalat többé már nem egy eredeti értelem újrafelismerésében érhető el, hanem abból az állandó konfrontációból, mely a múlt és jelen horizontja között, az idegen és más, illetve a saját és ismerős között zajlik [...]«⁵⁸ A posztmodern színházban tehát a jelentés már nem felismerhető, hanem a színpadi és nézői aktivitás kölcsönös folyamatában jön létre.” (Kékesi 1998: 29) Vagyis ami a befogadóban tudatosul, az a szöveg immanenciája, másszóval, ami a „nyelvi megelőzöttség” világában esztétikai tapasztalatként létrejöhét, az a referencia nélküli textúra, amit a befogadói aktivitás hoz létre. Ugyanez a formalizmustól a befogadói aktivitás irányába tartó logikai következtetés fogalmazódik meg a következő mondatban: „A színházi reprezentáció problémája mögött [...] nem a »mit?«, hanem a »hogyan?« kérdése áll: nem ontológiailag kell a színházi aktivitást értelmezni, hanem a befogadó felől.” (Kékesi 1998: 32) A „nem ontológiai” után az olvasó azt várhatná, hogy a „hanem a formalizmus” fog következni, e helyett azonban itt is a befogadás felé történik egy elhajlás (amit a később tárgyalt anakoluthonnak is nevezhetnénk).

⁵⁷ Ld. Hans Robert Jauss: „Az irodalmi posztmodernség”, in: uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

⁵⁸ Kékesi Kun hivatkozása: Hans-Robert Jauss: Az irodalmi posztmodernség. – visszatekintés egy vitatott korszakküszöbre, in: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Irodalomelméleti tanulmányok.

Ezek a szerzők a posztmodern esztétika kitermelődése mögött egy olyan „korszakküszöböt” feltételeznek, ami után határozottan megingott a „karteziánus liberál-humanista” (Kékesi 1998) világkép, melyben a mű és a világ közti mimetikus kapcsolat még feltétlen bizalmat élvezett. Ezt a fajta szemléletet a polgári realista színház képviselte, melynek „nézete[i] azért váltak idejétmülttá, mert a mögöttük álló világkép is megváltozott, és bizonyos értelemben korszerűtlenné vált.” (Kékesi 1998: 89) Az új világkép kialakulására Kékesi Kun így tekint vissza: „A hatvanas éveknek a valóság társadalmi konstrukciójáról vallott népszerű nézetei elvezettek az *objektív* realitás létezésének teljes kétségbe vonásáig, illetve a nyelvi megelőzöttség tudata által előtérbe helyezett fikcionalitás (megképzettség) gondolköréig” (Kékesi 1998: 89), „a hatvanas évektől kezdődően egyre kevésbé válik megkerülhetővé a nyelvi immanencia antropológiai és filozófiai felismerése, azaz, hogy nem létezik nyelven-kívüliség, mert a (vagy egy) kultúra elsajátításának folyamata nyelven keresztül történik, így az ellene való tiltakozás is csak a nyelv által lehetséges. A »sem vele, sem nélküle« viszony így a nyelvbe/szövegbe (a derridai *écriture*-be) ágyazottság tudatának elfogadását jelenti, valamint a klasszikus szövegek létmódjának Jauss-féle újragondolásából következő interpretációs játékot.” (Kékesi 1998: 95-96) A nyelvbe ágyazottság a nyelvbe mint a világ hozzáférhetőségétől biztosan elválasztó reprezentációs közegbe való ágyazottságot jelenti: „világtapasztalat csak a nyelv által érhető el: világ csak nyelvben nyílik, azaz a valóság is nyelvi fikció...” (Kékesi 1998: 89), „a reprezentációból nem lehet kilépni” (Kékesi 2000: 19)

A színház azért különösen alkalmas a posztmodernre, mert ott válik leglátványosabbá, hogy amit természetes koherens világgént vagyunk képesek elfogadni, illúzió. „[A] színház, illetve a performansz jelensége képes a legjobban reprezentálni a lyotard-i látélet óta számtalan alkalommal pontosított posztmodern állapotot.” (Kékesi 1998: 10) Nem kell tehát túl sok esztétikai rásegítés, hogy az újfajta világkép a színházban reflexió alá kerüljön. Vagyis a színház egyrészt azért válik a posztmodernné, mert csak így tükrözheti hűen korának világképet: ha nem akar hazug lenni, „[h]a [...] el akarja kerülni a dramatikus szöveg által konstituált lehetséges (és az életvilághoz viszonyítva szükségképpen referenciális) világ feltételezését, akkor a szövegek nyelvi-poétikai megalkotottságát kell az értelmezés előterébe állítani. [...] »Az a kérdés, hogy HOGYAN jelentenek egyes szövegek, fontosabb annál, hogy MIT jelentenek.«⁵⁹” (Kékesi 1998: 19-20) Az „igaz” mű saját műviségére, megcsináltságára, textualitására irányítja a figyelmet az illuzórikus módon létrehozott referenciális tartalom helyett (mely autentikus művészi megszólalás-eszmény inkább mutat a modernizmus, mint a posztmodernizmus felé), „[a] posztmodern színházban [...] az élmény közvetlensége helyett a nyelv közvetettségének és a belőle való kiléphetetlenségnek a tapasztalata lesz meghatározó.” (Kékesi 1998: 30). Másrészt a színházat alapvető adottságai

Budapest, 1997. 230.

⁵⁹ Kékesi Kun hivatkozása: David Birch: *The Language of Drama*, London, 1991. 3.

sodorják a posztmodern esztétika felé: „[a]mint [...] a jelen a színpadon kíván reprezentáltatni, szükségképpen reprezentáció lesz belőle” (Kékesi 1998: 27), „bármiféle színházi aktivitás *az ismétlés reprezentációja a néző mint aktív résztvevő számára*” (Kékesi 1998: 32). A posztmodern reflexió csupán kihangsúlyozza a színház természetes jellemzőjét, „hogy a színházi aktivitás voltaképpen *színházi* (vagyis *par excellence reprezentatív*) aktivitás” (Kékesi 1998: 28-29). Ez utóbbi kijelentésben a „színházi” már egy olyan fajta metaforikus értelemben jelenik meg, mint Elinor Fuchs – Kékes Kun által is idézett megállapításában, miszerint „nincs színházon-kívüliség” (Kékesi 1998: 10). „[A] művészetek [...] a lehetséges világok olyan formációi, amelyek ontológiailag nem különböznek a minket körülvevő életvilágtól.” (Kékesi 1998: 89) „a színházi reprezentáció mindig annak a világnak a része, amely önmaga is csupán csak reprezentáció.” (Kékesi 1998: 25) „[S]zínház=valóság=színház...” (Kékesi 1998: 142)

A „nyelvi megelőzöttség tudata” felől olvasva Derrida is a reprezentáció börtönének hirdetőjévé válik. Derrida Artaud-tanulmánya, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródás* annak jaussista (Fischer-Lichte-ista) olvasata által az önreflexió posztmodern színház manifesztumává válik. Így olvassa Kékesi Kun Derridát:

A posztstrukturalista filozófia [...] megkérdőjelezi a teljes jelenlét elérhetőségének, a reprezentáció végének és az önmagunkhoz (stabil és változatlan személyiségünkhöz) való eljutásnak a lehetőségét. Derrida az Artaud-féle kegyetlen színháznak épp ezeket az előfeltevéseit dekonstruálja: »a jelen nem adja magát mint olyat, nem jelenik meg, nem mutatkozik meg, nem nyitja meg az idő színpadát vagy a színpad idejét csak úgy, ha ezekben egyúttal benne tartja saját belső különbségét, és csak ősi ismétlésének belső visszahajlásában, a reprezentációban.« (1994: 14) »Mivel a reprezentáció már mindig is elkezdődött, nincs tehát vége.« (15) Az ismétl(őd)és jelensége lehetetlenné teszi a prezencia repetíció nélküli elgondolását, sőt azt is, hogy olyan pillanatot találjunk, amelyben tisztán körvonalazható módon hozzáférhető és felfedhető az én (az identitás). Az élet, amely maga a folyamatos ismétlés, minden (megállíthatatlan) pillanatban reprezentációra kényszerít. A színészek és a nézők ezért soha nem adhatják önmagukat reprezentálatlan módon, mert eleve abban az életfolyamatban állnak benne, amely szükségképpen reprezentáció. A színész (a szubjektum, az Én) felszámolása vagy »feláldozása« (halála) elképzelhetetlen, mert önmagában vett szubjektivitás nem létezik, csak a másikhoz, vagyis a nézőhöz (ez esetben a Te) fűződő viszonyában. (Kékesi 2000: 62-63)

Vagyis a jelenlét derridai megkérdőjelezése Kékesi Kun olvasatában a reprezentációból való kiléphetlenséggel esik egybe. Így olvassa a Kékesi Kun által egyetértőleg hivatkozott Elinor Fuchs is Derridát, amikor a jelenlét biztosítottságának hiányában, a jelenlét elérésének kizárását látja: „»ha nincs semmiféle biztosíték a gondolat és a beszéd közötti kapcsolat tekintetében, akkor nem létezhet az az egyetlen pillanat sem, amelyben a megnyilatkozás megszületik; és ha nem azonosítható egyetlen eredő elv sem, akkor az olyan dolog is, mint az önazonos Jelenlét, pusztán önmagát szolgáló illúzió.« (1998: 5)” (Kékesi 2000: 18) Amikor Kékesi Kun azt írja, hogy „Derrida [...] Artaud-ról és a kegyetlenség színházáról írt tanulmányában a teljes jelenlét metafizikus

fikcióját dekonstruálja” (Kékesi 1998: 26), „dekonstrukció” alatt teljes tagadást, cáfolatot, leleplezést ért. A posztmodern színház mint a dekonstrukciós „helyzet” reflexiója jelenik meg, így csúszhat össze Derrida és Jauss neve egy mondaton belül a már idézett sorokban: „A »sem vele, sem nélküle« viszony így a nyelvbe/szövegbe (a derridai *écriture*-be) ágyazottság tudatának elfogadását jelenti, valamint a klasszikus szövegek létmódjának Jauss-féle újragondolásából következő interpretációs játékot.” (Kékesi 1998: 95-96)⁶⁰ Ezért lehet a következő lépése a derridai „ügy” reflexiója által a reprezentáció „felnyitása”. Bár azt írja, hogy „a posztmodern színház [...] nem a reprezentáció tagadása”, annak „felnyitását” mégis az „elutasítás” gesztusával jellemzi: „a posztmodern színház [...] nem a reprezentáció tagadása, hanem annak *felnyitása*, azaz *stilizáltan nyílt megmutatása* révén utasítja el a valóságillúziót” (Kékesi 1998: 28, kiemelés: Kékesi). A reprezentáció láthatóvá tétele egyet jelent annak lejáratásával, a reprezentációs börtön mint áttörhetetlen fal, mindenféle közvetlen tapasztalás akadályát mutatkozik meg. A posztmodern színházi önreflexió, a „megnyitás” logikája az, hogy amit látsz, az *nem* jelenlét, nem közvetlenség, *hanem* csak reprezentáció. Vagyis a derridai dekonstrukció mint a reprezentáció bezáródásának reflexiója általi megnyitása egybe esik a nyelvi megelőzöttség tudatosításával.

Az önreflexió, a reprezentáció reprezentációkénti felmutatása⁶¹ együtt jár a szöveg textuális és referenciális szintjei közti határ egyértelmű kijelölésével. Kékesi Kun hasonlóan Kulcsár Szabóhoz, aki a posztmodern irodalom kapcsán írja, hogy „az esztétikai hatásfolyamat jellegét nem a »világszerű« realitás *léte*, hanem a poétikai megformáltság *nyelvi valósága* határozza meg” (Kulcsár 1993: 166), szintén egy immanens szövegműködést feltételez, amikor a színházi előadás tisztán textuális megjelenését lehetségesnek tartja: „Olyan irodalomkritikai attitűd hangsúlyozása tehát a cél, amely a liberál-humanista morláis értékekre, valamint a társadalmi elkötelezettségű kritikának az egyes művek ideológiai implikációira orientáló értelmezési stratégiája helyett a szövegek (természetesen változó) esztétikai relevanciáját teszi az interpretáció kiindulópontjává.” (Kékesi 1998: 19) A posztmodern színház egyik fő példaként felhozott Robert Wilson előadásaiban „a referencialitás hiánya miatt inkább csak asszociatív, mintsem diszkurzív szerepet” (Kékesi 1998: 30) betöltő elemekkel találkozhatunk. Vagy egy másik kedvelt példa, Heiner Müller *Hamletgépében* „már nem [...] az egyes szereplők beszélnek, hanem a nyelv, és csak a szöveg önreferencialitása szintjén értelmezhetők az olyan identifikatív kijelentések, mint »Hamlet voltam«...” (Kékesi 1998: 31) A posztmodern színházban tehát „a *figurák* [...] csak egyes

⁶⁰ Kékesi Kun lépten-nyomon használja is a „dekonstruálni” kifejezést elemzéseiben – mint a színház önreflexiós működéseit leíró aktust. Csak egy példa a sok közül: a Wooster Group előadásait elemezve írja: „[a] csoport előadásainak jellegzetes vonása pedig éppen az, hogy a legkülönbözőbb színházi hagyományokkal rendelkező eszközöket, játékmódokat vagy stílusokat egyszerre használják és mutatják fel, mondhatni a játéknyelvi trópusokat folyamatosan dekonstruálják.” (Kékesi 2000: 27)

⁶¹ A posztmodern színházat példázó *Marat/Sade*, Peter „Weiss darabja [...] a játék konstrukciós jellegének kiemelése révén a reprezentációt mint reprezentációt mutatja meg”. (Kékesi 1998: 141)

jeleneteken belül adottak számunkra, és nem a pszichéjük vagy az intellektusuk nyilatkozik meg a beszédük vagy tetteik révén, hanem a beszédaktusaik csupán nyelvileg manifesztálódó tudattartalmaknak tekinthetők.” (Kékesi 1998: 46) Nyelvi elemnek pedig egyet jelent a reprezentáció elemének lenni. „[A]z új teatralitás előadásai többnyire külsőleg, azaz komplex színházi jelek révén kívánják megvilágítani és felerősíteni az adott dramatikus helyzeteket” (Kékesi 1998: 92), „a darab »mögöttes« dimenzióinak megmutatása helyett az előadás felszíni szövetének kialakulása válik hangsúlyossá.” (Kékesi 2000: 31) A szövegműködés határozottan felosztható a kint-bent térelosztás alapján, ahol a kintre, a megformáltságra való fókuszálással a bent, a referencialitás teljességgel elhagyható: „[a]z [...] előadásban megjelenő nyelvhasználat [...] nélkülöz minden referencialitást és kontextust” (Kékesi 2000: 21), „a szöveg referencialitása tehát megszűnik” (Kékesi 2000: 69) A kint-bent, referencialitás-textualitás kettősség a színész-szerep kettősségét is átjárja: „ha A megtestesíti X-et, akkor már nem pusztán A-t látjuk a színpadon, hanem X-et is” (Kékesi 1998: 24), „[a színészek] soha nem adhatják [...] önmagukat, legfeljebb önmaguk reprezentációját, ahogy ez vonatkozik az élet bármely más (tehát nem csak színházi) aktivitására is” (Kékesi 1998: 27). Vagyis a színész önmagasága, jelenléte és a szerep mint reprezentáció határozottan elkülöníthető.

Minthogy a textualitás és a referencialitás így elválasztható, és a cél a textualitás kihangsúlyozásával a referencialitás megkonstruáltságának, illuzórikusságának leleplezése, a konkrét esztétikai eszközök e „kint” és „bent” közti határ kiemelését célozzák. A kilencvenes évek öreferenciális, metateátrális előadásaiban a „reprezentáció felnyitását”, a „reprezentáció játékait”, vagyis a teátrális helyzetre való reflexiót, „a színházi alaphelyzet kitakarásá[t], a szerepjátszás nyílt vállalás[át]” (Kékesi 1998: 90) olyan esztétikai eszközökkel érik el, mint az ismétlés, a monologikusság, a kauzalitás felrúgása, az ellenpontosítás, az ellentmondásosság, a nézőpontok sokasága, a szerepcserék, a drámák „újraírása”, a pluralizmus, a narratíva betétekkel való kibillentése, a mesterkélt hangszínezés, a stilizálás, az asszociatív képek használata, az apparátus láthatóvá tétele, a tradíciók és stílusok konfrontációja vagy a nyílt színi átöltözés. Az előadás a néző előtt születik annak hangsúlyozottá, így látható vált aktív értelmezői munkája révén. A folyamatos önreflexió a *mise en scène* textualitására irányítja a figyelmet, és megakadályozza a beleélést, a referenciális történetbe való belefeledkezést. (Pl. a megmutatott, „folyamatos szerepcsere egyaránt lehetetlenné teszi mind a színészi, mind pedig a nézői beleélést.” (Kékesi 1998: 90)) A referenciális belefeledkezésből való kibillenés, az elidegenedés egyben a megalkotottság módjára, a színházi jelentésadó működésre, „[a] helyzetre való rálátást” (Kékesi 1998: 92) eredményezi, „egyszerre átláthatóvá válik” (Kékesi 1998: 92) a színházi szerkezet mint reprezentációs színtér, miáltal a „nyelvi megelőzöttség” tudatosul.

A színpadon látottak – főként realista színházi konvenciók – állandó idézőjelesítésével

hangsúlyossá válik a színházi eszközök művisége⁶², színpadra kerülnek az illúziót létrehozó elemek: „[a] láthatóvá tett technikai apparátus gyakori használata a nézői beleélés felfüggesztését, a látottaktól és hallottaktól történő elidegenítést szolgálja” (Kékesi 2000: 27). A nem-transzparens szerepcserékkel, a nyíltszíni átöltözéssel, a szerepből való ki-belépéssel – a mentálisan létrehozott színpadi jellem komponensei, a színész-szerep kettőse is reflektálódik. A színpadi alakok is szövegalkotó elemként, és nem pszichológiai jellemként állnak előttünk. A *mise en scène* drámához való viszonyát a két korszak közti feszültség játékba hozása, a „Jauss-féle újragondolásból következő interpretációs játék” (Kékesi 1998: 95-96) jellemzi. A stíluspluralizmus, az eklektika, az intertextualitás és a túlzás retorikai alakzatai, melyek révén bármely színházi elem reflexió alá kerülhet, szintén a szemantikai, szintaktikai törés hatáskeresői.

Bár Kékesi Kun nem nevezi meg, ennek a szintaktikai/szemantikai törésnek a retorikai alakzata a parabázis, mely jellegzetesen színházi effektus a drámairodalommal egyidős, s főként a romantikában válik olyan mértéktelenné, mint az ehelyütt tárgyalt posztmodern színházban. Másrészt a jelentéstől való elfordulás trópusa az irónia, melyet Kékesi Kun az „idézőjelesítés” és a kiszólás humort keltő hatása mentén a klasszikus római retorika felfogása szerint használ. Quintiliánus a *Szónoklattan*ban az iróniát mint trópus⁶³ olyan lokalizálható esztétikai eszközként határozza meg, mely során a szöveg és a szándék közti ellentét egyértelműen kikövetkeztethető. Ezen kívül az iróniát mint trópus szellemességhez, a humorhoz, a nevetetéshez köti. (Ld. Quintilianus 2008: 425) Az irónia egyértelmű eldönthetősége és humorossághoz kötődése tükröződik Kékesi Kun Hamlet-elemzésében: „A harmadik felvonástól kezdődően a figyelem Hamlet viselkedésének kétértelműségére irányul, mivel nyilvánvalóan mást mond és mást cselekszik. Ez a meg hasonlítás beszéd és tett között (a dramatikus beszédaktus dekonstrukciója) a IV. felvonás 4. jelenetében kulminál, ahol szinte poénnak hat Hamlet szavainak mardosó önvádja és elhatározása (»Mostantól, gondolat / Ha nem vagy véres, hát semmise vagy.«), illetve az ezzel ellentétes cselekedet: az Angliába tartó út folytatása.” (Kékesi 1998: 54)

De a „a cselekmény egységesítő erejé[nek]” „megtörése” (Kékesi 1998: 98) nemcsak a tett és szó közti ellentét, hanem a szerepből való kilépéssel is előállhat, mely kilépés az iróniát a parabázishoz köti. Kékesi Kun a 90-es évek magyar „újteatralitásának” általános jellemzőjeként írja, hogy „a színpad-nézőtér viszony iránti fokozott érdeklődés [...] eredményezi a reprezentáció hirtelen felnyitását, vagyis a játékra történő reflexiót: a néző közvetlen megszólítását vagy a szerepből való kilépést. Így a színpadon zajló cselekmény folyamatosan idézőjelek közé kerül, felfüggesztődik a színlelés, és lehetetlenné válik a nézői beleélés.” (Kékesi 1998: 102-103) Kiss Csaba Goldoni-rendezését (A legyező) elemezve a kiszólás a mulatságos hatáskeresővel is

⁶² Vö. „hangsúlyozottan alkotott, művi úton létrehozott nyelvi játéktér” Kulcsár 1993: 175

⁶³ Quintilianus: *Szónoklattan*, szerk. Adamik András, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2008. (A továbbiakban: Quintilianus)

összekapcsolódik: „A játészó személyek [...] nemcsak különböző karakterekbe lépnek át, hanem gyakran ki is lépnek azokból, és az előadás születésének nehézségeit vagy éppen ellentmondásosságát hangsúlyozó reakciójuk mulatságos szituációkat teremt. A színház a néző előtt születik, ám nem a performanszok egyszeriséget és megismételhetetlenséget hirdető naiv improvizációi, hanem a játék státusára vonatkozó ismétlődő utalások által.” (Kékesi 1998: 90)

A szerepből való kilépésnek egy másik, szemléletesen elemzett példája a Wooster Group *L.S.D.* című előadásának elemzése, melyben „a John Proctort játészó William Dafoe glicerint helyez a szemébe, hogy könnyekre fakadjon. (Auslander 1997: 42) A színész tehát reprezentálja a sírás aktusát, és ezzel kifejezi az általa játészott figura érzelmi állapotát, ugyanakkor le is leplezi a reprezentációt azáltal, hogy a síráshoz vezető folyamat színészi eszközeit felfedi.” (Kékesi 2000: 27) A játék a színpadi figura összetevőinek, a színész és a szerep kettősének a megmutatásán alapszik, ami azt implikálja, hogy e két komponens hozzáférhető, kezelhető, tetszés szerint változatható, a színészek képesek „folyamatosan megmutat[ni] a játékhoz használt teátrális eszközeiket” (Kékesi 2000: 29), tudatosítani a színész és a szerep közötti „lebegést” (Kékesi 2000: 29).

Az irónia, a megtörés eszköze Kékesi Kun bemutatásában a színházi reprezentáció leleplezését szolgálja, a posztmodern esztétika üzenet nélküli üzenetét, miszerint amit a színpadon látunk, az csak reprezentáció, ami egyébként ugyanolyan szerveződésű, mint a külvilág reprezentációs tere, így a színházi tér leleplezése egyben a kinti metafizikus valóság leleplezése is egyben.

I. 3. Az önreflexiós színházolvasat dekonstrukciója

I. 3. 1. A „várakozásban lévő” színház elmélete (Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*)

Láthattuk, hogy Kékesi Kun – a tropológiai színházi modell általa közvetített nemzetközi tendenciáihoz hasonlóan – a dekonstrukciót mint az „ezredvégi elméletek” egyikét gond nélkül használja mint módszert olyan más „ezredvégi elméletekkel” összehangolva, mint a recepcióesztétika. Ezt azonban csak úgy teheti meg, ha nem megy túl mélyre a dekonstrukció reprezentációt érintő kérdéseinek tárgyalásában, és annak tézismondatait a recepcióesztétika logikája szerint torzítja el. A derridai meglátások a kegyetlenség színházáról csak így, empirizálva-

2008) Quintilianus az iróniát mint alakzatot külön tárgyalja, melyre még visszatérek.

kisajátítva válhatnak a reprezentáció börtönének nyelvfilozófiájává, illetve tagadó, önreflexivitás által leleplező modalitássá, „dekonstruktív esztétikává” (Kékesi 2000: 29).

A dekonstrukció recepcióesztétikával szembeni harcáról komoly metaelméleti munkák születtek, ilyen például de Man és Jauss vitája⁶⁴, de – kevésbé a direkt vita hangján – *Az olvasás allegóriái* is tartalmaz formalizmus- és hermeneutika-kritikai meglátásokat. Kékesi Kun tropológiai modelljének retorikai olvasatában további hivatkozási helyem lesz még Müllner András Kulcsár Szabó-olvasata, melyben Müllner épp a Kékesi Kunra ösztönzőleg ható, posztmodern fejezetet veszi kritikai olvasat alá. Ezek a kritikai munkák egyrészt az elmélet saját önellentmondásaira mutatnak rá, kiemelten arra, hogy a „nyelvi megelőzőség tudata” és általában az önreflexió épp olyan előfeltevésekkel bír a tudatnak a mindent megelőző létéről, mint az általa kritizált „karteziánus” „liberál-humanista” gondolkozási modell.

A dekonstrukció másik fő érve a recepcióesztétika ellen, hogy – az előző álláspontjából következően – a nyelv nem fenomenális aspektusaival nem tud elszámolni, kognitív és fenomenális előfeltevései miatt nem tud túllépni a jelenlét-reprezentáció oppozíción, ezért jelenti számára a prezentáció kizárása a reprezentáció kizárólagos lehetőségét. A de Man-i dekonstrukció szemszögéből a retorikának csak a tropológiai dimenziójával számoló „nyelvbe ágyazottság” elmélete csak egy Prokrusztész-ágyba ágyazottságot jelenthet, ami megcsonkítja a retorikát, a jelműködést lefaragva róla annak nem fenomenális („szuperperformatív” vagy „materiális”) dimenzióját. A nyelvnek, a retorikának (már a retorikának nem az „esztétikai fogások tárháza”, hanem a gondolkodást meghatározó, de Man-i értelmében) ez a nem fenomenális aspektusa – mellyel a dekonstrukció foglalkozik (s amellyel én e dolgozatban a II. fejezetben foglalkozom) ellehetetleníti az olyan fajta metabeszédet, mint amit Kékesi Kun önreflexív, metateátrális „színháza” képvisel), ezen túl pedig épp bizonyos teátrális jellemzőkkel bír. Ez a mindent átjáró színháziasság („Il n'y a pas de hors-texte”!), melyet Derrida Austin sikertelen performatívumából vezet le, már nem összehangolható a színházi önreflexióval (mint ahogy a színházat „komolyan” vevő Kékesi Kun⁶⁵ összehangolja azokat e két frázis egy lapon, ugyanannak a posztmodern jelenségnek a leírásaként szerepeltetve (ld. Kékesi 1998: 10)).

A tropológiai színházi modell ideológiáit felfejtve elsőként (I.3.1.) azt nézzük meg, hogyan löki el magát a dekonstrukció a recepcióesztétikát, hogyan áll ellen annak a fajta dekonstrukció-olvasatnak, ami a reprezentáció börtönként olvassa Derrida Artaud-szövegét. Másodsorban (I.3.2.) a de Man-i dekonstrukció formalizmussal szembeni érveit vizsgáljuk *Az olvasás allegóriái* vonatkozó része alapján. Végül pedig (I.3.3.) *Az irónia fogalma* alapján megvizsgáljuk az irónia

⁶⁴ Lásd a Jauss-kötet (Jauss 1999) végén közölt „Levél Paul de Man-hez” és „Paul de Man: Bevezetés” című fejezeteket: Jauss 1999: 396-404, 407-430.

⁶⁵ „[M]anapság talán a továbbélés eklektikus formáinak, a hatásmechanizmusok összetettségének felismerése jelenthet igazi örömet és érdekességet annak számára, aki még komolyan veszi a színházat.” (Kékesi 1998: 7)

lokalizálható esztétikai eszközkénti felfogásához képest eltérő de Man-i/schlegeli iróniafogalom önreflexiós színházi modellt érintő következményeit.

A posztmodern színház összövegeként hivatkozott Derrida-szöveg alaposabb olvasata megmutatja, hogy annak konklúziója a színházi megnyilvánulás vonatkozásában nem annyira a (jelenlét ellentettjét jelentő) reprezentációba zárttság állítása, hanem a különbség végtelen ismétlődésének gondolata, mely különbség-fogalmat „a jelenlét és a távollét alternatíváján kívül” (Derrida 1994: 17)⁶⁶ kell elgondolnunk, mint ahogy – a szükségszerűséggel együtt jelentkező – „lehetetlenség” alatt sem pusztá tagadást kell értenünk.

„A reprezentáció berekesztése jelentette váltást övező túlzott elővigyázatosság”⁶⁷, illetve „elhamarkodott nihilizmus”⁶⁸ eredményezheti az olyan Derrida-olvasatot, mely a szövegből – mint a jelenlét metafizikáját bíráló programadó szövegből – a nyelvbe zárt létnek a reprezentáció börtönkénti értelmezését olvassa ki. Itt mindazon említett színházelméleteket (Pavis, Finter, Alter, Fischer-Lichte elméleteit) értem, melyek egyszerre hivatkoznak Derrida dekonstrukció-elméletére mint összövegre és vallják az önreflexióra építő metaszínház reprezentációt kitakaró gondolatát annak önellentmondásaiba bonyolódva. Fő referenciapontom a magyar színházi kontextus szem előtt tartása miatt mégis első sorban az ezeket az elméleteket hazai viszonylatokban átgondoló Kékesi Kun Árpád munkássága lesz, az ő tanulmányaiból idézek a következőkben a derridai gondolatok reprezentációba zárttsággal való értelmezéséhez: „A Derrida nevezetes Artaud-tanulmányában megfogalmazott gondolat, *miszerint* a reprezentációból nem lehet kilépni” (Kékesi 2000: 29, kiemelés: K.V.). Ebben a Derrida-olvasatban Artaud színházideája képviseli a jelenlét színházának eszményét, „a teljes *prezencia artaud-i illúzióját* [...]” (Kékesi 2000: 179, kiemelés: K.V.), és ez az, amit Derrida a jelenlét elérhetetlenségének bizonyításával elutasít: „Az élet, amely maga a folyamatos ismétlés [írja Kékesi Kun Derrida tanulmányának sorait értelmezve], minden (megállíthatatlan) pillanatban reprezentációra kényszerít. A színészek és a nézők ezért soha nem adhatják önmagukat reprezentálatlan módon, mert eleve abban az életfolyamatban állnak benne, amely szükségképpen reprezentáció.” (Kékesi 2000: 63) „a reprezentációból sem a színházban, sem az életben nem lehet kilépni” (Kékesi 1998: 103).

Derrida valóban felállítja az egymással szemben álló nyugati színház és az artaud-i színház kettősét. Az előbbi a totális reprezentáció színháza, melyet egy távollevő, időben megelőző autoritás hangjának ismétlése folytán a (jelenléttől, önazonosságtól) mindig már megfosztottság

⁶⁶ A Derrida-idézetek megadásához kiindulási pontom a magyar és az angol fordítás. Ahol (főleg a rövidebb idézeteknél) nem változtattam a magyar fordításon, ott azt adom meg hivatkozási helyként (Derrida 1994), ahol változtattam, ott az angolt (Derrida 1974).

⁶⁷ Lacoue-Labarthe: „A színpad: ősi”, in: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc, Budapest: Filum Kiadó, 1998, 313-327. 314.

⁶⁸ Culler: *Dekonstrukció*, Budapest, Osiris, 1998. (A továbbiakban: Culler 1998), 189.

jellemez. A színházi reprezentációs lánc a következő fordításokból áll: a szerző gondolatait közvetíti a rendező, az ő gondolatait a színész (aki maga a szerep értelmét reprezentálja), a színpadi alak üzenetét a néző fogadja be, és teszi az interpretálás által ismét közvetítetté.⁶⁹ A másik oldalon a kegyetlenség színháza, mint a reprezentáció és interpretáció nélküli „jelenlét”, „önazonosság”, az „állítás”, a halál nélküli „élet” színháza áll. És a szöveg a végére valóban eljut a jelenlét mindenkorai áthatoltságának és a reprezentáció bezáródásának gondolatához, vagyis az utóbbi színházmodell lehetőségének tagadásához: „Nincs ma a világon olyan színház, ami megfelelne Artaud elképzelésének.” (Derrida 1994: 14), „A jelen nem adja magát mint olyat, nem jelenik meg, nem mutatkozik meg, nem nyitja meg az idő színpadát vagy a színpad idejét” (Uo.), „A jelenlét, ahhoz, hogy jelenlét és önmagának való jelenlét legyen, már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, mindig is át volt már hatolva” (Derrida 1994: 15).

Nem tekinthetünk azonban el attól a hangnemtől, melyet használva Derrida egy percre sem helyezkedik Artaud-val szembeni álláspontra. Már a jelenlét után vágyakozó artaud-i gondolatok ismertetésekor a magáéiként (is) tünteti fel azokat. Dekonstrukciója abban áll, ahogy az artaud-i retorikát (s talán a tény is, hogy artaud-i színház sosem valósult meg⁷⁰) kiaknázva átfordítja a jelenlét színházának esszencialista gondolatát egy várakozásban lévő, nyomtermészetű színház elméletére, melynek idő és térfelfogása arra a derridai esemény-fogalomra hasonlít, mely szükséges, de lehetetlen, és amelynek „jelenléte” ebben a várakozásban található. A nyugati reprezentációs hagyományt egyszerre destruáló (s ezzel szintén metafizikussá váló) és dekonstruáló artaud-i/derridai beszédmód (Orbán Jolán „kettős felszínű szövegről” beszél⁷¹) azt a dekonstrukciós szövegfelfogást szemlélteti, melyet Culler úgy ír le, hogy „az általános szöveg mindig további kapcsolódásokat, korrelációkat és kontextusokat kínál. [...] A dekonstruált opposíció [...] újra beíródik” (Culler 1998: 189), a dekonstruktív szöveg megnyitja saját további dekononstrukciója

⁶⁹ „A színpad akkor teologikus, ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz tervezete, ami nem tartozik a színház teréhez, és távolról irányítja azt. A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következő elemekből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki jelen nem levőként, távolról, szöveggel felfegyverkezve rakja össze, szabja meg és felügyeli a reprezentáció idejét vagy jelentését úgy, hogy a reprezentáció őt *reprezentálja*, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalma alatt értünk. Hagyja, hogy a reprezentáció reprezentálónon keresztül reprezentálja őt, rendezőkön vagy színészekon, elnyomott tolmácsokon keresztül, akik szereplőket reprezentálnak, és akik, legfőképpen azon keresztül, amit mondanak, a »teremtő« gondolatait reprezentálják többé-kevésbé közvetlenül. Tolmácsoló rabszolgák, akik hűségesen végrehajtják a »mester« gondviselészerű elképzeléseit. Aki egyébként – és ebben ragadható meg a mindezen viszonyokat szervező reprezentatív struktúra ironikus rendje – nem teremt semmit, csak a teremtés látszatát kelti, mert csupán egy olyan szöveget ír át, tesz olvashatóvá, ami természete szerint szükségképpen reprezentációs, ami imitativ és reprodukativ viszonyban van az úgynevezett »valóssal« (a létező valóssal, azzal a »valósággal«, amiről Artaud azt mondja az *Avertissement au Moine*-ban hogy a »szellem ürüléke«). Végül, a teologikus színpad része egy üldögélő, passzív közönség, nézők, fogyasztók, »élvezők« publikuma – ahogy Nietzsche és Artaud mondja –, akik egy igazi tömeg és mélység nélküli, egyszintű, az ő kutakodó voyeur tekintetüknek fenntartott előadáson vesznek részt. (A kegyetlenség színházában a tiszta láthatóság nincs kitéve a voyeurizmusnak.) Ezt az általános struktúrát, amelyben minden működést a reprezentáció köt össze, amelyben az élő jelen reprezentálhatatlansága el van leplezve [*dissimulated*] és fel van oldva, el van nyomva vagy a reprezentációk végtelen láncolatába van száműzve, ezt a struktúrát nem változtatták meg soha.” Derrida 1974: 235

⁷⁰ Leszámítva az Alfred Jarry Színház 1935-ben, egyszeri alkalommal bemutatott előadását, *A Cenci-házat*, ami a színház történet szerint csúfos bukással járt.

előtt az utat; vagy magának Derridának a kifejezésével élve: minden megnyilatkozás szükségképpen „áthatolja saját kommentárját” (Derrida 1994: 15).

A nyugati reprezentációs hagyományt dekonstruáló kegyetlenség színházát tehát a Derrida-szöveg szerint a várakozás, a mozgás, a gyakorlás folyamata jellemzi. „Egy bizonyos színpad titkos kommunikációt folytatott az »elfelejtett«, de valójában erőszakosan eltörölt színpaddal, egy bizonyos *áruló* viszonyt, amennyiben az árulás nemcsak hűtlenség által való eltorzítást jelent, de egyben annak lehetőségét is, hogy önmagunk ellenére nyilvánulhassunk meg, és, hogy kifejezésre juttathassuk az erő alapját. [...] a klasszikus színház nem egyszerűen a színház hiánya, tagadása vagy elfelejtése, nem egy nem-színház: inkább egy olyan eltörlésnek a nyoma, amely hagyja elolvasni, amit takar, romlás is és »perverzio«, *csábítás*, az aberráció határa [...]” (Derrida 1974: 236) A kegyetlenség színházának megnyilvánulási lehetősége tehát a nyugati színházzal fenntartott „titkos” viszonyában áll, abban, ahogy azt átjárja, áthatolja, hogy az „önmaga ellenében” nyilvánulhasson meg. Olyan „nyom”, melyet a nyugati színház egyszerre takar el és hagy elolvasni „romlás”, „perverzio” és „csábítás” formájában. Időparadoxonát az jelenti, hogy olyan eltörölt (vagyis elmúlt) színpad, mely „még el sem kezdődött”, és amelynek eljövedele „szükségszerű”. Téries meghatározása szerint pedig „hely a halva született színház [értsd a nyugati reprezentációs színház] színpadán”, „megnyílás”, „az az űr, az az üres hely, amely erre a még nem létező színházra vár, pusztán azt a furcsa távolságot méri, amely a kérlelhetetlen szükségességtől, az állítás *jelen* idejű (vagy inkább aktuális, *aktív*) munkájától választ el bennünket. Ennek a távolságnak az egyedülálló megnyílásában állítja fel számunkra rejtélyét a kegyetlenség színpada.” (Derrida 1974: 233)

A nyugati színházhoz viszonyított meghatározása mellett a kegyetlenség színháza megnyilvánulási formájának másik leírása az ősi reprezentáció színpada. „A nem-reprezentáció tehát az ősi reprezentáció, amennyiben a reprezentáció egy terjedelem, egy többdimenziójú közeg kibontakozását is jelenti, egy olyan tapasztalatot, amely létrehozza saját terét. A *tériesülés* [*spacing, espacement*], azaz egy olyan tér létrehozása, amelyet semmilyen beszéd nem tud összesűriteni vagy megérteni [*comprehend*] (mivel a beszéd ezt a तरीesülést elsődlegesen feltételezi) így egy olyan időhöz folyamodik, ami többé már nem az úgynevezett fonikus linearitás ideje, »a tér új fogalmához« (p. 317) és »az idő sajátos felfogásához«” (Derrida 1974: 237) Az ősi reprezentáció nem reprezentáció, amennyiben nem egy távollevő dolgot utánoz, ismétel, hanem saját magából hozza létre terét és idejét. De reprezentáció, amennyiben ez az önmagából létrehozott tér és idő az átjárt, hasadt jelenlét színpada. (Mivel „a kezdet mindig át van hatolva”, az eredet is, melynek „előestéjéhez” a kegyetlenség színháza (újra)megteremtése végett vissza kell nyúlunk, az elfojthatatlan ismétlés mozgása. Az ismétlés csak oly módon törölhető el, „hogy leválasztjuk

⁷¹ Orbán Jolán: „Derrida és a színház. A szituáció: Hamlet Derridát idézi”, *Theatron* 1998/2. 41.

önmagáról, mintha saját másáról választanánk le (...) így jelölve meg azt a redőt, azt a belső megkettőződést, amely elrabolja a színháztól, az élettől, stb. jelen aktusának egyszerű jelenlétét...” (Derrida 1974: 247)) Ez (a tiszta jelenlét helyett) a tiszta különbség színpada.⁷² Az áthatolt eredetet, az ősi reprezentáció színpadát tehát Derrida megkülönbözteti az arisztotelészi mimetikus színpadtól, a reprezentációk láncolatának teologikus színpadától. A különbség színpadához a különbséget „a lét jelenlétként való meghatározottságán kívül gondoljuk el, a jelenlét és a távollét alternatíváján kívül” (Derrida 1994: 17). Ha nem is tiszta jelenlétként, de a várakozásban, a „szükséges, de lehetetlen” állapotában tehát a kegyetlenség színháza létezik, a reprezentáció nyugati színpadát átjáró „oltványként” képes megnyilvánulni.⁷³

A nem-reprezentáció propagálásából tehát nem feltétlenül következik a jelenlét színházának propagálása. „Azt jelenti-e ez, hogy Artaud visszautasította, hogy reprezentációnak nevezze a kegyetlenség színházát? Nem...” (Derrida 1994: 6) A kegyetlenség színháza Artaud szerint is „a Teremtés második idejében”, vagyis az ismétléssel kezdődik, melyet nem előz meg korábbi állapot. (Ld. Derrida 1994: 14) A nem-reprezentáció propagálása jelentheti a különbség színházának elgondolását is, a tiszta jelenlét elérhetetlenségének gondolata pedig nem egyenlő a reprezentáció börtönének elképzelésével. A közkedvelt idézet nem csak arról szól, hogy a jelenlét hogyan „nem adja meg magát”, de arról is, hogyan: „A jelen nem adja magát mint olyat, nem jelenik meg, nem mutatkozik meg, nem nyitja meg az idő színpadát vagy a színpad idejét, *csak úgy [only by]*, ha magában hordozza saját belső különbségét, csak ősi ismételésének belső redőjében, a reprezentációban.” (Derrida 1974: 248, kiemelés: K. V.)⁷⁴ A jelenlét „saját belső különbségét magában hordozva”, vagyis a tiszta különbség élvezetében, a bezáródás körkörös játéktérében *képes* megmutatkozni: „Mivel a reprezentáció már mindig is elkezdődött, nincs tehát vége. *Ám el lehet gondolni* annak a bezáródását, ami vég nélküli. A bezáródás az a körkörös határ, amelynek bensejében a különbség ismételése vég nélkül ismétli önmagát. Azaz a bezáródás a különbség *játéktere*. [...] Ez a játék a kegyetlenség mint szükségszerűség és véletlen egysége.” (első kiemelés: K. V. Derrida 1994: 15), „Nem akarni megőrizni a jelent, annak az akarását jelenti, hogy

⁷² Ezért, és az írásnak a kegyetlenség színházában betöltött hangsúlyos szerepe (annak a hermeneutikai, interpretatív viszonyulást feltételező nyelvvel szembeni olvashatatlan materialitása) miatt hasonlíthatja Orbán Jolán az ősi reprezentációt az ősi-íráshoz, mely az alany, a referens távollétéhez kötött szintén az önmagának való különbséget viszi színre (az önmagának való tiszta jelenlét helyett). Ld. Orbán 1998.

⁷³ A dekonstrukció és a tagadás különbségének gondolata olvasható Butlernél is, aki szerint „az anyag dekonstrukciója nem egyenlő annak tagadásával” (Butler: „Jelentős testek”, in. Bókay 2002: 538-559: 540), valamint Kricsfalusi Beatrixnál, aki hangsúlyozza, hogy Derrida dekonstrukciója nem a jelek anyagszerűsége ellen irányul, csak az önmagával azonos szubjektumot kívánja lebontani. (Kricsfalusi B.: „A hús helyzete. Vázlat a színház medialitásáról”, *Magyar Műhely* 127-128.)

⁷⁴ Ennek a magyar szakirodalomban sokat hivatkozott passzusnak megtartottam a magyar fordítás szerkezetét, melyben jól láthatóan szemben áll az első tagadó és a második állító rész. Meg kell azonban jegyezni, hogy az angol verzióban a mondatot kezdetől fogva az állítás szerkezete jellemzi (ami még inkább a „mi malmunkra”, a jelenlét bizonyos fokú megnyilvánulási lehetőségének állítása felé hajtja a vizet): „The present offers itself as such, appears, presents itself, opens the stage of time or the time of the stage only by harboring its own intestine difference, and only in the interior fold of its original repetition, in representation.”

megőrizzük azt, ami pótolhatatlan és halandó jelenlétét alkotja, azt, ami benne megismételhetetlen. Élvezettel felemészteni a tiszta különbséget.” (Derrida 1974: 246, kiemelés: K. V.)

Az az olvasat, amely a kegyetlenség színházát mint jelenlét színházát és Derrida ehhez való viszonyát mint a jelenlét tagadását, a reprezentációba zártságának hirdetését olvassa, a szöveg különbségének figyelmen kívül hagyásával figyelmen kívül hagyja a kegyetlenség színházának különbségkénti olvashatóságát. A kegyetlenség színházának mint jelenlét színházának és mint különbség színházának együttes jelenléte azt a kettős interpretációt viszi színre, mely minden interpretációt, struktúrát, jelet, játékot jellemez: „a különbségben levő naiv metafizika”⁷⁵ és játék lehetőségének összeegyeztethetetlen kettősét. Derrida hangsúlyozza, hogy nem kell választanunk a kettő közül, hanem „irreduktibilis különbségük elkülönбözödését” (Derridát id. Culler, in. Culler 1998: 186 (Derrida: *Grammatológia*)) kell megpróbálnunk elgondolni. A jelentés mindig egyszerre tevődik össze abból a referenciából, „amit megértünk, és (abból), amit megértésünk megragad, illetve amit nem sikerül megragadnia” (Culler 1998: 187), ami a jelentésadás végtelen félreértéséhez vezet, ahogy Derrida a *Grammatológiában* írja: „A jelentés jelentése” ezáltal „végtelen implikáció [], egy jelölő bizonytalan utalása egy jelölőre [...], ereje egy bizonyos tiszta és végtelen félreérthetőségéből ered, mely nem ad haladékokat, pihenőt a jelölt jelentésnek, hanem saját ökonómiáján belül készíti arra, hogy folytatódjék a jelképzés és az elkülönбözödés” (Culler 1998: 188). A dekonstrukciós szövegfelfogást tehát épp az interpretációk egymás általi beoltottsága, a választás elhalasztódása, az elkülönбözödés folytatódása jellemzi, nem pedig a jelentés szabad játékának mint interpretációs lehetőségnek a választása.

Culler a dekonstrukció félreolvasásának nevezi, ha az egyik interpretáció, a jelentések szabad játékának propagálását olvassuk ki Derridából: „Választhatjuk persze az interpretáció e második interpretációját, vagy legalábbis állíthatjuk, hogy ezt választottuk, arra azonban nincs semmi garancia, hogy egy effajta választás hatékonyan megvalósítható diskurzusunk ökonómiájában. A választás fogalma itt, Derrida szavaival, *bien légère*, mivel bármi legyen is a teoretikus választása, az elmélet, úgy tűnik, megosztott jelentést vagy interpretációt nyújt – megosztott, például, a jelentés mint a szöveg tulajdonsága és a jelentés mint az olvasó tapasztalata között” (Culler 1998: 187). Ezért sem lehet problémamentes a reprezentációba zártság, a nyelvi közvetítettség reflexióját – mint a tisztán textuális mozzanat lehetőségét – látni Derrida Artaud-olvasatában. Maga a Derrida-szöveg veti el az előtérbe tolt gondolatiság által didaktikussá váló „elidegenítő színház” gondolatát, melyet leírásában az önreflexív posztmodern színházzal azonosíthatunk: „az elidegenítés színháza [...] didaktikus kitartásával és szisztematikus nehézkességével csupán csak szentesíti a nézők (sőt, a rendezők és színészek) nem-részvételét az

⁷⁵ Orbán Jolán idézi Derridát: Jacques Derrida: *La parole soufflée. L'écriture et la différence*, Paris, 1967. 253-293. In : Orbán 1998 : 39

alkotó aktusban, a feltörő erőben, ami kettéhasítja a színpad terét. A *Verfremdungseffekt* foglya marad egy klasszikus paradoxonnak, és annak az »európai művészeteszménynek«, amely egy olyan »attitűdöt kényszerít a tudatra, amely határozottan más, mint az erő, de szenvedélyesen rabja az elragadtatásnak« (IV, p.15)” (Derrida 1974: 245) Vö.: „[Az új teatralitás] katarzis helyett eufórikus döbbenetet kínál a nézőnek [...], az erős érzéki hatások egyetlen pillanatra sem választhatók el az általuk mozgásba hozott gondolatiságtól.” (Kékesi 1998: 103); valamint: „manapság talán a továbbélés eklektikus formáinak, a hatásmechanizmusok felismerése jelenthet igazi örömet” (Kékesi 1998: 7).

Ezzel szemben a nézői szubjektumot és a nézett objektumot összeolvasztó kegyetlenség színháza itt olyan ironikus színpadként tűnik föl, ahol a (néző vagy szereplő) szubjektum nem ura a drámai konfliktusoknak, ahol a dolgok anélkül történnek körülötte, hogy ő átlátná azokat. „Mivel »a kegyetlenség színházában a néző van a középpontban, és az előadás körülfogja« (IV, p.98), a látvány kiterjedése többé nem tiszta, nem lehet elvonatkoztatni az érzékelhető környezet teljességéből, a beleoltott [*infused*] néző nem képes többé *megalkotni* maga számára a látványt és létrehozni annak tárgyát.” (Derrida 1974: 244)⁷⁶ Ebből a szemszögből „a teatralitást átszelő” (az időzőjelesítéssel az önreflexív, posztmodern színházban is artikulálódó) határvonalak a „reprezentált/reprezentáló, jelölt/jelölő, szerző/rendező, színészek/nézők, színpad/nézőtér” (Uo.) között mint „ráncok, grimaszok, vicsorgások – a félelem szimptomái” (Uo.) tűnnek fel.

A reprezentációt, a jelenlét elérhetetlenségét felmutató (s magukat Derridához hűként beállító) előadások nem számolnak azzal az „üledék[kel], amely az adott teória nyelvének keretein belül nem formalizálható vagy idealizálható” (Culler 1998: 188), s melynek következtében a dekonstruált opposíció saját metanyelvüket is átjárja. Derrida Artaud-tanulmánya a reprezentáció bezáródásának gondolatával végződik, mely „az a körkörös határ, amelynek belsejében a különbség ismétlése vég nélkül ismétli önmagát (...), a világnak mint játéknak a mozgása.” (Derrida 1994: 15) Ez az üledék által folyton tovább folytatódó játék, a *différance* mint mozgás, inkább a de Man-i „maradék feszültség” (OA: 281) által tovább hajtott eltévelyedéshez hasonlít, mint „a reprezentáció bezáródásának tudatát” tematizáló előadás-értelmezésekhez. Az utóbbi Derrida-olvasat nem téve különbséget a reprezentáció és az ősi reprezentáció között, csak a jelentés elérhetetlenségét látja a nyelvműködésben, és nem számol a tiszta különbség esemény jellegével. (Mint ahogy például Kékesi Kun Árpád is csak mint nyelven kívüli avantgárd illúzióként vet számot az eseménnyel: ”logocentrikus előfeltevések mutathatók ki azon elgondolás mögött, hogy a performansznak

⁷⁶ A leírás emlékeztet Weber ironikus psziché-színpad leírására, mely szerint a psziché egy olyan cirkuszi komédiához hasonlít, melyben az ironikus figura (az én) úgy tesz, mintha ura volna a drámai küzdelemnek, és ezáltal válik neveltségessé, ugyanis „a közönség közül csak a legfiatalabbak dőlnek be neki” (Samuel Weber idézi Freudot: *On the History of the Psychoanalytic Movement. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey, London: Hogarth Press, 1953-74, 14: 53). Ld. Samuel Weber: „Psychoanalysis and Theatricality”, in. S.W.: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004. 252.

esemény-jellege van” (Kékesi 2000: 19.) Derrida megfogalmazásából csak a tagadást olvassák ki, nem pedig a játék, a mozgás lehetőségét, ami pedig ott van Derrida soraiban: „Elgondolni a reprezentáció bezáródását tehát azt jelenti, hogy elgondoljuk a halál és a játék kegyetlen hatalmát, ami megengedi a jelenlétnek, hogy önmaga számára megszülessen, és élvezettel feleméssze önmagát a reprezentáción keresztül, amelyben kitér önmaga elől önmaga megkülönböztetésében (différance)” (Derrida 1994: 16). A jelenlét elérhetetlenségének magabiztos gondolata teszi aztán lehetővé a rálátó tekintet magabiztosságát, a jelölés negativitásának reflektálását. Megmutatni, leleplezni minden színpadi jelenlét illuzórikusságát, műviségét pedig egy olyan öntudatot implikál, mely nem számol a megmutatás, a leleplezés közben folytatódó eltévelyedésekkel.

Az illúziót leleplező, a reprezentációt kitakaró posztmodern metaszínház tehát – ami Derridát a reprezentáció börtönének teoretikusaként mestereként emlegeti – az elkülönöződés Derridája felől nézve az egyik interpretáció (a jelölők szabad játéka) kizáró választásával való lefixálás jellemzi, ami azzal jár, hogy a reprezentáció börtönének kimondása közben a dekonstruált oppozíciópárok beíródnak a dekonstrukció metanyelvébe: a posztmodern színházolvasat amikor a narratíva állandó megtörésével, szüntelen leleplezi a *mise en scène* építette valóság fikcionalitását, még mindig feltételezi a valóság-fikció, a kint-bent oppozíciópárok ellentétjét.

A jelölőműködés önkényességét feltáró efféle dekonstrukcióról (melyet majd „elsődleges dekonstrukciónak” nevez) mutatja be de Man, hogyan válik kritikai mozzanatában maga is referenciálissá, hogyan írja vissza magát a trópusok rendszerének kimondása a metafizikus oppozíciók, a tudat általi megelőzöttség ideológiájának rendszerébe. Az Artaud-szöveg kettős működése pedig azt a de Man-i gondolatot veti előre, hogy ezt az elsődleges dekonstrukciót mindig egy másodlagos dekonstrukció kíséri, ami minden esetben sikertelenné teszi az elsődleges dekonstrukció lezáródását, ironikus színben tüntetve fel az iróniát *használni* (vagyis megregulázni) akaró öntudatos elméleti befogadást, olvasási módot.

I. 3. 2. A „nyelvi megelőzöttség tudatának” paradoxona (de Man: *A trópusok retorikája*)

De Man *Az olvasás allegóriái* első fejezetében, a *Szemiotika és retorikában*⁷⁷ ír arról, hogy egy szemiotikai felfogás felől nézve a retorikát, a szemiotikai felfogással ellentétben – ami a grammatikához hasonló, azzal összhangban álló, dekódolható szabályrendszerként képzel el a retorikát – nem „[áll] jogunkban [...] az alakzatokat ily módon a grammatikára redukálni” (de Man: *Szemiotika*: 17), számolni kell a grammatika és retorika közötti „logikai feszültségekkel” (Uo.). Ez a feszültség abból adódik, hogy a retorikát nem lehet egy tiszta belső szabályrendszer alapján leírni,

⁷⁷ De Man: „Szemiotika és retorika”, in: *OA*: 13-31 (A továbbiakban: de Man: *Szemiotika*)

mindig szükség van egy külső, „grammatikai vagy más nyelvi eszközö[n]” (de Man: Szemiotológia: 21) kívüli elemre (a pierce-i „interpretáns” gondolatából kiindulva (de Man: Szemiotológia: 19)), hogy döntsünk jel és jelentés kapcsolatát illetően. Egy szöveg „nem akkor válik retorikaivá, amikor egyrészt egy szó szerinti, másrészt pedig egy figurális jelentéssel van dolgunk, hanem amikor grammatikai vagy más nyelvi eszközök segítségével lehetetlenség eldönteni, hogy a két (esetleg teljesen összeegyeztethetetlen) jelentés közül melyik az uralkodó. A retorika radikálisan felfüggeszti a logikát, és a referenciális eltévelyedés szédlítő lehetőségeit nyitja meg” (de Man: Szemiotológia: 21). Egy szöveg retorikai dimenziója nem kínál választási lehetőséget a többértelműség („apró eltérés[ek] [...] szándékolatlan tévesztés[ek]” (de Man: Szemiotológia: 19)) eldöntésére, miként a grammatika; mindig bizonytalan, hogy referenciálisan jó irányba tartunk-e olvasatunk során. Egy ilyen retorikai működésből adódó szorongás – „a tudatlanságtól való szorongás” (de Man: Szemiotológia: 31), hogy „lehetetlenség megtudni, miben sántikál” (Uo.) a nyelv – ellehetetleníti a retorikai folyamatokat átlátó metanyelv működését.

A retorikának ezt a megismerést ellehetetlenítő működését követik nyomon *Az olvasás allegóriái* fejezetei. A referenciális eltévelyedés állandó veszélyét okozó tropológiai működést *A trópusok retorikájában* Nietzsche gondolatai alapján elemzi de Man. Mindaddig egyetérteni látszik Nietzschével, amíg arról van szó, hogy „a nyelv paradigmátikus struktúrája retorikai, s nem reprezentáción vagy valamilyen referenciális, tulajdonképpeni jelentés kifejezésén alapul” (De Man: Trópusok: 127), vagyis, hogy a nyelv nem írja le közvetlenül a világ dolgait; némi dekonstruktív finomításra a tekintetben van szükség Nietzsche nyelvfelfogását illetően, hogy mit lehet tenni ezzel a „tudással” (aminek ugyanis, a de Man-i olvasat függvényében, épp a kognitív dimenzióba való eljutása válik problematikussá).

Az a megállapítás, hogy „[a] figuratív struktúra nem csupán egyetlen nyelvi működésmód a sok közül, hanem a nyelvre mint olyanra jellemző” (De Man: Trópusok: 127), magyarázattal tartozik azt az illúziót illetően, hogy létezik a valóságot leíró, megragadó nyelvi dimenzió (a szó szerinti nyelvhasználat). Ezt Nietzsche a „belső világ fenomenalizmusának” analízisével meg is adja, melyet de Man egyetértőleg idéz: „A külvilág bennünk tudatosuló darabkája az okozat után születik meg (amely kívülről érkezik hozzánk), és utólag vetítjük ki ennek »okává«.” (De Man: Trópusok: 128-129) De Man szerint Nietzsche felismerésének újdonsága nem ebben áll („semmi szokatlan nincs az érzéki benyomások szubjektivitásának és megbízhatatlanságának hangsúlyozásában” (De Man: Trópusok: 129)), amit igazán fontosnak tart kiemelni Nietzsche meglátásából, az az, hogy ezt a cserét a külső világ és a belső érzés között „nyelvi eseménynek” nevezi, hogy Nietzsche szerint magát a cserét a trópusok működése diktálja. „[A] nyelv eme sajátossága ily módon nem más, mint annak lehetősége, hogy bináris ellentéteket egymással helyettesítsünk [...] Nietzsche pontosan így határozza meg az alakzatokat is.” (De Man: Trópusok:

130) Például az időbeliség (előbb-utóbb) és az okság (ok-okozat) attribútumainak felcserélődése is, minek következtében a belső világ (egy dolog képze) – a külsőt elsődlegesnek és elérhetőnek mutatva – a külső világ (maga a dolog) okozataként tűnik fel, a nyelv szüntelen zajló nyelvi eseményének a tulajdonságok folytonos felcserélődésének a következménye.

A „hamis szószerintiség” (De Man: Trópusok: 133) metafizikus illúziója, vagyis a csere folytatódásának megállítása a különbséget azonosságként feltüntető metafora munkájának köszönhető. A metafora elleplezi, hogy a külső dolog (a főnév tulajdonságai) az okozat (az érzéki benyomásokat megnevező főnév) okozata⁷⁸, egy fordítás (ismeretlen ismerőssé fordításának) eredménye. A nyelv közegében zajló metonimikus csere esetlegességét a metafora szükségszerűként tünteti fel, a metonímia kétirányúságát egyirányúvá változtatva, a jelentés magvát egy referensbe helyezi, helyreállítja a szilárd jelentést. A trópusok rendszerének mint metaforikus rendszernek köszönhető az olyan félreértelmezett viszonyrendszerek, melyek például a világ megismerhetőségét (leírhatóságát) állítják.

Az eltévelyedéseket szülő metafora analízisét de Man a *Metafora (Második értekezés)* című Rousseau-fejezetben mélyíti tovább. Itt a metaforának abból a szerkezetéből indul ki, miszerint az egy alakzattól és egy tulajdonképpeni jelentésből áll. Hogy a metafora véghez vigye a kedve szerinti helyettesítést, adottnak kell kezelnie a felcserélendő elemeket, vagyis a tulajdonképpeni jelentésnek referenciálisnak kell lennie. Ezáltal a metafora egy „[o]lyan világot feltételez, melyben a szövegben belüli és szövegeken kívüli események – a nyelv szó szerinti és figurális formái – megkülönböztethetők egymástól”⁷⁹. Amikor a külső, idegen, önmagában lévő dolog hasonlóság alapján megkapja a hatására bennünk keletkezett belső képzet nevét, a metafora „tulajdonképpeni jelentésének” szerepét a belső képzet tölti be. A tulajdonságok metaforikus cseréjében rejlő legfőbb tévedési lehetőséget tehát az okozza, hogy a metafora implikálja a szó szerinti (a tulajdonképpeni) jelentést is (mert „hisz – vagy úgy tesz, mintha hinne – saját referenciális jelentésében” (De Man: Metafora: 177)) , s ezzel „vakon” garantálja a mögöttes referenciális jelentést. Jóllehet azok az attribútumok, melyek közt a csere történik, nem feltétlen tulajdonképpeni. A referencialitás (fel)tételezésének megalapozatlanságát de Man egy olyan, az *Esszé a nyelvek eredetéről* című Rousseau-értekezésből vett példával fedi fel, ahol a bináris oppozíció szó szerinti, referenciális felének (a tulajdonképpeni jelentés) empirikus megalapozottsága látványosan bizonytalan.

Ez az „óriás”-fogalom kialakulásának példája, mely megnevezéssel a vadember él a másik

⁷⁸ „...az elvont főnevek belső és külső tulajdonságok, melyeket elszakítanak hordozóiktól, és önálló lény(eg)ekként tüntetnek fel. [...] Azokat a fogalmakat, amelyek csupán érzékelésünknek köszönhetik létrejöttüket, a dolgok belső lényegének tekintjük: ráfogjuk a jelenségekre, hogy az *okuk* az, ami pedig csupán a következményük. Az absztraktnak azt a látszatot keltik, mintha *ők* lennének az a lényeg, amely a tulajdonságokat létrehozza, miközben csak ama tulajdonságok következtében nyernek általunk képszerű létet [*bildliches Dasein*].” Nietzsche idézi de Man: Trópusok: 130-131 (kiemelés: Nietzsche)

⁷⁹ De Man: „Metafora (Második értekezés)”, in: *OA*: 159-187 (A továbbiakban: de Man: Metafora), 178.

ember meglátásakor. Az „óriás” szó tehát a másik ember meglátásakor keletkező belső érzés (a félelem) „tulajdonképpeni jelentésének” alakzata. Azon túl, hogy egy belső érzés nem lehet a világ hiteles leírása, konstataciója („a bizalmatlanság kinyilvánítása sem nem igaz, sem nem hamis” (De Man: Metafora: 176)), az esetet az teszi látványosan szemléletessé a metafora „vakságát” illetően, hogy a belső érzés maga is bizonytalan, a két lehetőség közti lebegés jellemzi: annak a feltételezésnek a bizonytalansága, hogy a külső, hozzám hasonló alak és a belső gonosz tulajdonság talán egybeesnek, talán nem. A félelem „nem azon alapul[...], hogy tudunk ennek az összeegyeztethetlenségnek [ti. a külső, emberhez hasonló forma és a belső, nem emberi gonoszság összeegyeztethetlenségének] a létezéséről, hanem azon, hogy feltételezzük esetleges létezését, egy lehetőséget, melyet képtelenség empirikus vagy analitikus eszközökkel bizonyítani vagy cáfolni” (Uo.). A félelem belső képzetét nem a fix jelentés érzete, hanem a bizonytalanság jellemzi afelől, hogy amit látunk, az valóban az-e, aminek mutatja magát, hogy a külső-belső azonos-e (szó szerinti) vagy alakzat csupán? A belső érzés eldöntetlensége arra mutat rá, hogy a félelem esetében a metafora „tulajdonképpeni jelentése” (a belső képzet) maga is figura, textuális, nem pedig referenciális természetű. „Az »óriás« metaforának [...] tulajdonképpeni jelentése (a félelem) [...] nem igazán tulajdonképpeni: egy olyan állapotra utal, melyben állandó bizonytalanságban lebegünk két világ között – egy szó szerinti világ közt, melyben a megjelenés és a természet megegyezik, és egy figurális világ közt, melyben ez a megfelelés már nem tételeződik a priori módon.” (De Man: Metafora: 177) Vagyis a nyelv az óriás esetében, s minden fogalomalkotás, s „amennyiben minden nyelv fogalmi természetű, annyiban minden nyelv már a nyelvről és nem a dolgokról beszél” (De Man: Metafora: 179). „A megnevezés sosem létezhet egymagában, noha minden nyelvi eseménynek alkotóeleme. Minden nyelv a megnevezésről szól, azaz mindegyik fogalmi, figurális, metaforikus metanyelv. Mint ilyen, mindegyik részesül a metafora vakságából [...]” (Uo., kiemelés: K.V.)

A metafora vaksága pedig abban áll, hogy „meghatározott jelentésegységgé literalizálja saját referenciális határozatlanságát (Uo.)”, a tulajdonképpeni jelentés fikciós, textuális jellegét empirikus vonatkozási pontként kezeli. Amikor az „óriás” esetében végbemegy a belső képzet és a külső világ közti metaforikus helyettesítés („a metafora az az alakzat, amely bizonyos fokig a »belső« és a »külső« tulajdonságok megfelelésén alapul” (De Man: Metafora: 177)), a torzító helyettesítés az „én félek” és az „ő óriás” (De Man: Metafora: 178) között bizonyossággá teszi a bizonytalanságot, lefixálja a jelentést, „ténnyé merevít[i] a feltevést vagy fikciót, és a félelmet, mely maga nem más, mint egy felfüggesztett jelentés figurális állapota, határozott, tulajdonképpeni/helyes {*proper*} jelentéssé alakítj[a], amelynek nincsenek alternatívái” (De Man: Metafora: 177). A metafora referencializálja tulajdonképpeni jelentésének fikcionalitását, „szó szerintivé teszi saját [figurális természetű] referensét és megfosztja parafigurális státuszától. Az

alakzat figurátlánít (a figura defigurál), azaz a félelmet, mely maga is parafigurális fikció, valósággá teszi [...] A metafora elsiklik az általa konnotált létező természetében rejlő fikcionális, textuális mozzanat fölött” (De Man: Metafora: 178). A helyettesítések játékát a (jogtalan) azonosítás lezárja (defigurálja), és elülteti a megismerhetőség bizonyosságát. Miután de Man rávilágított a metafora defiguráló működésére, mindehhez hozzáfűzi: „egyetlen nyelv sem létezhetne e tévedés nélkül” (Uo.).

Ezekben az elemzésekben láthatóvá válik a retorika kettős működése, melyek közül a nyelvet, a gondolkodást megalapozó, lehetővé tevő metonimikus működést, a jelölők gépszerű cserélődését (a belső érzés bizonytalanságának fikcionalitását, textualitását az „óriás”-nál) máshol a retorika performatív funkciójának; a figurálist szószerintiként, adottként beállító, totalizáló metaforikus működést a retorika kognitív funkciójának fogja nevezni. Mindkettő elkerülhetetlenül része az elmeműködésnek, ugyanakkor egymást gyilkoló viszonyukban lehetetlen is tiszta érvényesülésük, ami a retorika episztemológiai megbízhatatlanságához vezet.

A vak tételezés (a fikció, a grammatika) pillanata azért szükséges, mert a referencialitás nélküli „van” kimondása hozza létre a referencia lehetőségét, a kognitív nyelvi működést a performativitás teszi lehetővé. A tulajdonságok (külső-belső, ok-okozat, főnév-tulajdonság) analógia alapján történő felcserélése, s a különbségek azonossággá totalizálása, a figurális szószerintikénti feltüntetése nélkül viszont szintén nem képzelhető el nyelv. Ugyanakkor a kettő teljesen ellentétes logikájú: a performativitás a referencialitás felfüggesztettségéhez, a nyelv tiszta tételezéséhez, a jelentés nélküli jelölőműködéshez kötődik, míg a kognitív nyelvi funkció referenciát feltételez, hogy legyen *mit* leírnia, megragadnia. Egymást kizáró, ugyanakkor elhagyhatatlan jelenlétükben kölcsönösen megmételtyezik egymást, és az egész retorikai működést önrombolóvá teszik. „Mihelyt egy szöveg tudja, mit állít, úgy tűnik, csakis megtévesztően cselekedhet, [...] ha pedig egy szöveg nem cselekszik, nem állíthatja, amit tud”⁸⁰, írja de Man *Az ígéretek (Társadalmi szerződés)* című Rousseau-fejezetben. A performativitás az olvashatóság bizonytalanságának felkeltésével szüntelen aláássa a tropológia referencialitást garantáló munkáját, a trópusok viszont eltérítik a performativitást. Így aztán „nem remélhetjük többé, hogy valaha is békében megismerhetünk. Ugyanakkor azt sem gondolhatjuk, hogy bármit is »cselekedhetünk«, a legkevésbé pedig azt, hogy megtisztíthatjuk szókészletünket a »megismerni« és a »cselekedni« szavaktól, illetve ezek lappangó szembenállásától.” (De Man: Meggyőzés: 149-150) A retorikát egyszerre hatja át a jelentés kényszere és a jelentés megbomlásának kényszere episztemológiailag megbízhatatlanná téve a nyelvet, ami azt jelenti, hogy a „reprezentációk börtönénél” még sötétebb veremben vagyunk: „[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.” (De Man: Meggyőzés: 147) Abból, hogy az eltévelyedés lehetősége a biztos, nem pedig az eltévelyedés (a nyelv „viszonyok olyan struktúrája, amely tévedhet” (OA: 272, kiemelés: K.V.)), az következik, hogy az eltévelyedés kicsúszik az ellenőrzés alól. A tévedés mint lehetőség sokkal megragadhatatlanabb, átláthatatlanabb egy metanyelvi szemszögből, mint a tévedés biztos ténye.

Ebből következően nem meglepő, hogy a kérdés, melyet de Man *A trópusok retorikájában* tesz fel a tropológiának (annak megtévesztő jellegének felismerését követő) elhagyhatóságát illetően, nemleges választ von maga után a bizonytalanságba taszítva minden nyelvről tett tudományos megállapítást. A kérdés így hangzik:

Amennyiben elfogadjuk, hogy a valóság félreértelmezése, mely Nietzsche szerint rendszeresen ismétlődik az egész hagyományban, valóban a nyelv retorikai struktúrájából ered, akkor vajon nem reménykedhetünk-e abban, hogy mindettől megmenekülhetünk, ha ugyanilyen módszerességgel megtisztítjuk a nyelvet veszélyesen csábító figurális tulajdonságaitól? Nem lehetséges-e továbblépni az irodalom retorikai nyelvétől egy olyan nyelvhez, amely – miként a tudomány vagy a matematika nyelve – episztemológiailag megbízhatóbb? (De Man: Trópusok: 132)

A de Man-i nemleges válasszal, vagyis annak a lehetőségnek a kizárásával, hogy „a nyelv retoricitásának tudatosításával megmenekülünk a retorika csapdáiból” (Uo.), elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol de Man, némileg elkanyarodva Nitzschétől, dekonstruálja annak a nyelv retorikai eredetéről való tudást illető helyét. Ha ugyanis az eltévelyedés elkerülhető volna, akkor magának a tévedést leleplező szövegnek – ami itt Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című esszéje – figuralitástól megtisztítottnak kellene lennie. De Man azonban kimutatja, hogy miközben Nietzsche „dekonstruktív vállalkozásá[ban] [...] megkérdőjelez néhány fogalmat azok közül, melyeket később majd *A hatalom akarásának metafizika-kritikája* is célbavesz” (De Man: Trópusok: 133), új metafizikus központokat teremt. Hiába mutatja ki például az „individuáció” és minden emberközpontú fogalom metaforikus eredetét, „[a]z én megsemmisülését kijelentő szöveg [...] nem lobban el, mivel még mindig annak a középpontnak tekinti magát, amely a kijelentést létrehozza. A középpontosság és a személyiség attribútumai a *nyelv közegében* cserélődnek fel.” (De Man: Trópusok: 134, kiemelés: K. V.) Ami történik az empirikus én metaforikuskénti leleplezésében, az pusztán a tulajdonságok vándorlásának nyelvi eseménye⁸¹, az én és az alakzat tulajdonságainak felcserélődése, ahol az én emelkedik „figurális hatványra” (De Man: Trópusok: 134), az alakzatiságból viszont újabb fix központ lesz („Azáltal, hogy szövegnek nevezi a szubjektumot, a szöveg bizonyos mértékben szubjektumnak nevezi magát” (Uo.)).

⁸⁰ De Man: „Ígéretek (*Társadalmi szerződés*)”, in: OA: 287-322 (A továbbiakban: de Man: Ígéretek), 315.

⁸¹ „Az énnel mint metaforának a dekonstrukciója nem a két kategória (én és alakzat) szigorú különválasztásával

Ugyanilyen központ marad az igazság is, miközben épp a fő célja az esszének annak (és mellette a hazugságnak) nem morális, hanem metaforikus eredetének felmutatása. A metaforikus eredet *igazságának* állítása nem képes kibújni az igazság és hazugság kategóriái alól: „Azzal, hogy igazságként jelentjük ki az én hazugság voltát, még nem menekültünk meg az önámítástól. Mindössze megfordítottuk a szokványos sémát.” (Uo.) Ugyanígy éri utol az igazság érték kategóriája a művészet nyelvét, mely – Nietzsche-nek a nyelv retorikusságát leleplező tudományos szövegéhez hasonlóan – „a látszatot látszatként kezeli”, vagyis nem próbálja elhitetni, hogy a szó motivált kapcsolatban állna a lényeggel, s ami ugyanakkor elkerülhetetlen, hogy eközben „igaznak” is ne neveztessen: „éppen az a célja, hogy *ne* tévesszen meg, ezért *igaz*” (De Man: Trópusok: 136).

Úgy tűnik tehát, hogy a trópusok leleplezése Nietzsche esszéjében korántsem egy trópusoktól megtisztított szöveg keretein belül történik. Amit de Man elmond a nietzschei dekonstruktív munkálkodásról, általában minden, az oppozíciók felcserélődésével szubvertálni szándékozó szövegolvasatra érvényes. „[A] dekonstrukció folyamata [...] maga is csak egy újabb [...] megfordítás, mely ugyanazt a retorikai struktúrát ismétli meg.” (Uo.) Jóllehet, az oppozíciók megfordítása megmutatja az ellentétpárok elhelyezkedésének nyelvi (nem pedig *adott*) jellegét (hiszen tetszés szerint megfordíthatók, ami egy nyelvi művelet), ami elbizonytalanítja az oppozíciók korábbi helyéből fakadó igazságokat és bizonyosságokat, ugyanakkor az oppozíciók új helyre áthelyeződve új bizonyosságok állítását szülik. A megfordítás, amit a dekonstrukció végez, a nyelv mozgása. Vagyis egy korábbi szöveget romboló metanyelv nem kevésbé mentes a retorika hatásaitól, mint az általa dekonstruált szöveg. „[A]z irodalmi retorika demisztifikációj[a] maga is teljességgel irodalmi, retorikus és megtévesztő marad” (Uo.), „nem lesz kevésbé megtévesztő attól, hogy fennhangoztatja saját megtévesztő tulajdonságait” (De Man: Trópusok: 138).

Az „individuáció” metaforikus leleplezésének példája minden „reprezentáció börtönét” felmutató metanyelvi törekvést ideologikusnak mutat. „Azáltal, hogy az ént tagadó nyelvből csinálunk középpontot, nyelvileg megmentjük az ént [...] Az én, mely empirikus referensként kezdetben a nyelv középpontja volt, most fikcióként, az én metaforájaként a középpont nyelvává válik. Ami eredetileg egyszerű referenciális szöveg volt, az most egy szöveg szövegévé, egy alakzat alakzatává válik.” (De Man: Trópusok: 134) A nyelv metafizikus csapdáit leleplező mozzanat maga sem kerülheti meg ezeket a csapdákat, „a vég nélküli reflexió maga is retorikai működésmód, hiszen sosem képes megmenekülni a retorikai ámítástól, amelyet leleplez.” (De Man: Trópusok: 138)

De Man későbbi Rousseau-fejezetekben is visszatér arra, hogy a referenciális valóság („kint”) és a fiktív szöveg („bent”) kettősének felszámolása során az oppozíciópár hogyan

helyeződik át a szöveget értelmező szubjektum nézőpontjának és a szöveg textualitásának kint-bent kettősére, ahol már az ént tagadó nyelvet (az én központja helyetti) új központba állítását hermeneutikai mozzanatként nevezi. „A dialektikus megfordítás [...] az autoritást a tapasztalatból az értelmezésbe viszi át, s az én teljes jelentéktelenségét vagy semmisségét egy hermeneutikai folyamat során a jelentés új középpontjává változtatja”⁸² Azáltal, hogy az itt elemzett Rousseau-szöveg (a *Pygmalion*) visszakövetel “az én számára valamennyi autoritást, amelynek alapja épp a szubjektum ama belátása [...], hogy képtelen fellépni efféle követeléssel” (De Man: *Én*: 205-206), hasonló „dekonstrukciót” hajt végre, mint Freud, akire (a de Man által megidézett) Ricoeur „az én retorikai lebontójának és helyreállítójának szerepét” (De Man: *Én*: 204) osztja.⁸³ De Man már a *Julie*-t elemezve fogalmaz úgy, hogy a referencialitás-textualitás cseréjét követő, a metafora defiguráló munkájának köszönhető újabb egységbe foglalás, az aberráns felcserélődés visszarendezése a „saját pátosz”⁸⁴ megjelenése, ennek „jelentése” lesz. A referencia tagadása egy keserű (s a kritizálttal hasonló szerkezetű) ontológiát eredményez, a nyelv figurális státuszának leleplezésére, a tropológiai felcserélődések nyelv egészére kiterjedő eltévelyedéseinek tudatosítása azt a számára bizonyosnak mutakozó tényt reflektálja, hogy nem lehetséges megismerés.

A *Szemiológia és retorikában* de Man úgy jellemzi ezt a szövegműködésre fókuszáló metanyelvi törekvést (az irodalom „belügyeire” való fókuszálást), mint a referenciális olvasatokkal (az irodalom „külgügyeivel” való foglalkozással) egy rendszerben elhelyezkedő szövegkezelési módot. A referenciális olvasat a formalistával teljesen szembehelyezkedve nem borítja fel annak logikáját. „A belső és a külső polaritásait megfordították ugyan, de attól még változatlanul ugyanazok a polarítások vannak játékban: a belső jelentés külső referenciává lett, a külső forma pedig belső, immanens struktúrává alakult.” (de Man: *Szemiológia*: 14) Mivel „[a]z immanens kritikát a külsődlegessel szembeállító visszatérő vita egy olyan belső/külső metafora égisze alatt áll, melyet soha nem vonnak igazán kétségbe” (de Man: *Szemiológia*: 15), a kintről a bentre, majd a bentről a kintre való fókuszváltások nem jelenthetnek komolyabb változást szövegfelfogás, nyelvfelfogás tekintetében. Mind a jelentés dekódolhatóságát feltételező referenciális olvasatok, mind a „kódot önmagáért” (de Man: *Szemiológia*: 14) szemügyre vevő, „mostanság többnyire a bebörtönözöttség és a klausztrofóbia metaforikájával jellemz[ett]” (de Man: *Szemiológia*: 14-15) formalizmus olyan előfeltevésekkel dolgoznak a szövegműködést illetően, melyek nem igazolhatók. Az előbbi a szövegbeli és a valóságbeli referencia megfelelését, az utóbbi az ezt illető tévedés bizonyosságát állítja. A megfelelés állítása és a megfelelés tagadó kizárása (a tévedés állítása)

⁸² De Man: „*Én (Pygmalion)*”, in: *OA*: 188-219 (A továbbiakban: de Man: *Én*), 204.

⁸³ Hasonló logika alapján kritizálja de Man a befogadói aktivitásra épülő Jauss-féle elméletet, hangsúlyozva, hogy az értő szubjektum és a szöveg viszonya a retorikán belül, s nem pedig a nyelv és a nyelven kívüli között helyezkedik el, a megérthetőség akadályai a nyelv színterén keresendők. Vagyis az „elvárási horizont” mint a hermeneutika nyelven kívüli nézőpontja szintén referenciális illúzió. Ld. de Man: Jauss.

⁸⁴ De Man: „*Allegória (Julie)*”, in: *OA*: 220-256 (A továbbiakban: de Man: *Allegória*), 232.

ugyanazon metaforikus totalizálás alá esnek.⁸⁵ A „jelentést a [...] megértéssel, a cselekvést a reflexióval” (de Man: Szemiológia: 24) totalitássá egyesítve mindkét olvasási mód a megértést, a retorika kiismerhetőségét képviseli.

A „metafora [formalista olvasat általi] dekonstrukciója” (de Man: Szemiológia: 27) nem számol azzal, hogy dekonstrukciója során maga is metaforikussá válik, mely metafora aztán ki lesz téve további dekonstrukciós műveleteknek. Itt de Man – hasonlóan ahhoz, ahogy *A trópusok retorikájában* Nietzsche szövege kapcsán – egy Proust-részletet elemezve mutatja meg, hogy „akkor, amikor a szöveg a legnagyobb hévvel bizonygatja a metafora egységesítő erejét, ezek a képek voltaképpen maguk is félig-önműködő grammatikai sémák megtévesztő használatán alapulnak” (Uo.). Vagyis „az irodalom dekonstrukciója [mint] a retorikai misztifikációk grammatikai szigorra történő redukciója” (a metaforikus működés „kimagyarázása”) – a grammatikát és a retorikát egymástól elválaszthatóságát előfeltételezve – nem tud elszámlálni azokkal az esetekkel, amikor egy szöveg cselekvése (legyen az akár saját dekonstrukciós munkája) és jelentése (további totalítások termelése) nem esnek egybe, amikor „a szöveg nem azt teszi, amit prédikál” (de Man: Szemiológia: 26). Minthogy „[a] grammatika/retorika páros [...] korántsem alkot bináris ellentétet, hiszen tagjai semmiképp nem zárják ki egymást” (de Man: Szemiológia: 24), a helyzet bonyolultabb annál, minthogy egy szöveg dekonstrukciója kimerülhetne retorikájának grammatizálásában, textuális kódjainak felfejtésében. A retorika és a grammatika nem-dialektikus viszonyának eredménye az lesz, hogy „lehetetlenség válaszolni”, a „szöveg retorikai működésmódját a metafora vagy a metonímia vezérli-e” (de Man: Szemiológia: 30). Bizonyos „szemszögből nézve úgy tűn[het], a retorikát felülírja egy őt dekonstruáló grammatika”, de egy másik szemszögből feltűnik, hogy

[a] metafora lehetetlenségéről beszélő narrátor »maga« is metafora, méghozzá egy olyan grammatikai szintagma metaforája, mely a metafora tagadását jelenti, jóllehet – antifrázis útján – a metafora elsőbbségét állítja. Ez a szubjektum-metafora pedig később maga is ki van téve annak a másodfokú dekonstrukciónak, a pszicholingvisztika retorikai dekonstrukciójának, melyet az irodalomtudomány legelőrehaladottabb kutatásai, a komoly ellenállás dacára, manapság művelnek (Uo.).

Az alapján, hogy de Man „másodfokúnak” nevezi azt a fajta dekonstrukciós munkát, ami egy magát dekonstruktívnak beállító szöveg kitermelte totalítások dekonstrukcióját gördíti tovább (s amely dekonstrukció „nem olyasmi, amit mi adunk hozzá a szöveghez, hanem eleve az alkotja magát a szöveget” (de Man: Szemiológia: 29)), az oppozíciók felcserélésével operáló dekonstrukciós olvasatok (mind a szószerintinek tűnő szövegek nyelvi, megalkotott jellegére rávilágító, grammatikát retorizáló, mind a retorika működését felfejtő, retorikát grammatizáló

⁸⁵ „[A]mennyiben az igazság egy bizonyos fajta tévedés rendszerességének a felismerése, akkor teljes mértékben e tévedés előzetes létezésén alapul.” De Man: Szemiológia: 29

olvasatok) „elsőfokúaknak” nevezhetők. Egy de Man által propagált „retorikai olvasat” arra világít rá, hogy „[a]z irodalmi szöveg egyszerre állítja és tagadja saját retorikai működés módjának autoritását” (Uo.), hogy a „retorika grammatizálásának esetében, miként az illokúciós kifejezések grammatikai retorizálásának esetében is, végül ugyanabba a felfüggesztett tudatlanságba jutunk” (de Man: Szemiotika: 31), hogy a legnagyobb episztemológiai bizonyosság az, hogy a kritika nyelve (ami egyben az irodalom nyelve) a „legmegbízhatatlanabb nyelv [...], mely által az ember megnevezi és átalakítja önmagát” (Uo.).

A retorika és a grammatika összefonódó viszonya, s az ebből következő episztemológiai bizonytalanság hasonlít a tropológia és a performativitás fentiekben tárgyalt viszonyához (mely összehasonlítás hangsúlyozottan a fogalompárok viszonyát érinti, nem pedig a fogalmak megfeleltethetőségét, hiszen a későbbiekben de Man a tropológiához kapcsolható kognitivitás és a performativitás kettőséről a retorikán *belül* beszél, ahol a „grammatikai” működéseket jelentősen megváltozott értelemben a preformativitáshoz társítja, pl. a *Mentegetőzésekben*).⁸⁶ A két funkció egymást aláásó munkájából következik a nyelv nem-fenomenális jellege. A formalista olvasat azáltal keveredik a fenomenalizálás ideologikusságába, hogy – a nyelvnek csak a metaforikus funkciójára reagálva – nem számol azzal, hogy a mögötte álló metonimikus működés is nyelvi folyamat; hogy a nyelvnek olyan dimenziója is van, ami ellehetetleníti, hogy a nyelv metaforikus eredetének tudásával „okosabbak legyünk”, közelebb jussunk egy retorikát, nyelv-világ viszonyt éltető ismerethez.

A de Man által az „elsőfokú dekonstrukcióról” mondottak és a Kékesi Kun Árpád-féle önreflexiók színház között további hidat jelenthet Müllner András Kulcsár Szabó Ernő-olvasata (Müllner 2006), melynek de Man-i elméletet tükröző meglátásai a Kulcsár Szabó által erősen ihletett Kékesi Kunra is applikálhatók. Müllner Kulcsár Szabó irodalomtörténeti munkájában (Kulcsár 1993) szintén a posztmodern kánonalkotás alapintenciójának kint-bent oppozíciópárját veszi célba. Az expliciten képviselt nyelvelmélet (a nyelvi megelőzöttség gondolata) és az intertextuális példák értelmezése, vagyis maga a tisztán textuális példáhozás aktusa közti feszültséget vizsgálva bemutatja, hogy a szöveg „belsőségét” (textualitását) mindig egy nyelvet használó szubjektum nyelven „kívüliségének” illúziója hozza létre, ami mégsem teszi annyira mindent megelőzővé a nyelvet. Kulcsár Szabó Ernő a posztmodern poétikai magatartás (mely az irodalmi mű „belsejét”, struktúráját, textualitását, poétikáját, nyelvi modalitását érinti, nem pedig annak „külsőjét”, „témáját” (Müllner 2006: 33)) bizonyítására nem tematikus („belső”, textuális) idézeteket kísérel meg hozni (mint ahogy Kékesi Kun Árpád példái is a *mise en scène* tisztán

⁸⁶ Még a logikával harmonizáló grammatika és a retorika szembeállításával találkozunk az *Ellenszegülés az elméletnek* című tanulmányban is. A *Mentegetőzésekben* vagy a Kleist-tanulmányban (*Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje*) ehhez képest a performativitást jellemző grammatikusság épp mint a nem logikus, nem fenomenalizálható retorikai dimenzió, gépszerű kattogás, a jelölőminták véletlenszerű cirkulálása jelenik meg.

textuális pillanatait teremtik meg). Egy textuális mozzanat felismerése azonban – érvel Müllner –, pusztán a felismerés (az azonosítás, az értelmezés) révén azonnal referenciálissá is teszi azt. A Kulcsár Szabó Ernő által a posztmodern irodalom alapintenciójaként meghatározott intertextualitás „»belsősege« (irodalmisága, textualitása) egy radikális »külsőségen«, a fenomenalizálhatóság bizonytalan feltételein múlik” (Müllner 2006: 39). Az önreflexió során „a nyelv önmagától elidegenedik, mintegy tárggyá válik önmaga számára, és mint metanyelv referenciális vonatkozásba lép önmagával” (Müllner 2006: 42), vagyis az önreflexió „nem belső, hanem külső” (Uo.) a szövegműködés szempontjából. Egy azonosított idézet mindig referenciális, tematikus, külső, amiből az következik, hogy a posztmodern kanonizáló irodalomtörténet „nem képes garantálni az intertextualitáson alapuló kommunikációt sem, és magát a korszakot sem, amit kanonizál” (Uo.).

Az a szövegműködés, amit de Man Nietzsche, Müllner pedig Kulcsár-Szabót elemezve mutat fel, minden „reprezentáció börtönét” felmutató metanyelvi törekvést jellemez: miközben a retorika textuális működéseire kíván reflektálni, nem számol azzal, hogy saját metakijelentései ugyanazokat a retorikai tévedéseket ismétlik, melyekről beszélni akar, hogy a defiguráció aláássa a referencialitást felfüggeszteni szándékozó tisztán textuális olvasatot is. Az önreflexióra építő színházelmélet szerint, amikor az előadás megvilágítja, reflexió alá helyezi a *mise en scène* csináltságát, azt, hogy a nyelv sohasem magát a dolgot ragadja meg, akkor a *mise en scène* (mint szöveg) textuális szintjére fordul a figyelem, amikor pedig a jelenlétét illúzióját kelti, a referencialitás szintjén vagyunk. Az eltévelyedés megismétlése azonban elkerülhetetlen, a posztmodern színházolvasat, amikor a narratíva állandó megtörésével, szüntelen leleplezi a *mise en scène* építette valóság fikcionalitását, még mindig feltételezi a valóság-fikció, a kint-bent oppozíciópárok ellentétjét. Amint rámutatunk egy textuális helyre, lokalizáljuk a jelentés felfüggesztettségét, azonnal újra referenciálissá is tesszük ezt a szöveghelyet megismételve a trópusok illúzióteremtő mozzanatát.

A performativitás és a tropológia egymást bomlasztva összefonódó felfogása alapján viszont elképzelhetetlen az olyan egymást kizáró, a befogadást felváltva jellemző oppozíciók feltételezése, mint távolság-azonosulás, reprezentáció-prezentáció, referencialitás-performativitás, értelmi-érzéki, hermeneutikai-poétikai. Mindig az oppozíciópárok mindkettő oldala jelen van, egymást kizárva, egymást torzítva. A retorikát „kiismerő” metanyelv ahhoz a kognitív dimenzióhoz tartozik, amit a performatív dimenzió folyamatosan eltérít, ami viszont mint ellenállhatatlan gerjesztőerő továbbgördíti a tropológiai eltévelyedések láncolatát. Ez nem csak azt jelenti, hogy saját metaállításai olyanokat mondanak, amelyekről fogalma sincs, hanem azt is, hogy az általa dekonstruált szöveg nem férhető hozzá úgy, ahogy azt gondolta (a leleplezés, a reflexió révén). Az önreflexió posztmodern színház „elsődleges” dekonstrukciója – akárcsak a de Man elemezte Rousseau-szövege – „akkor kezd inogni, amikor kiderül, hogy ezek a (negatív) ismeretek

képtelenek kiszámíthatóvá tenni a diskurzus performatív működését, s hogy ennek következtében a nyelvi modell nem redukálható pusztán trópusok rendszerére” (de Man: *Mentegetőzések*: 348), vagyis, amikor a szöveg olvasóját utoléri a tropológia és a performativitás permanens kereszteződésében előálló irónia fenyegető terrorja.

I. 3. 3. Posztmodern irónia vs. az irónia mint „permanens parabázis” (de Man: *Az irónia fogalma*)

A performatív és a kognitív nyelvi dimenzióknak *Az olvasás allegóriái* fejezeteiben sokféleképpen megjelenő viszonyát, folyamatos egymást bomlasztó működését a *Mentegetőzések* végén (s ezzel az egész kötet zárásaként) de Man az irónia mögötti mozgásként írja le. Az iróniát mint ilyet, egy ehhez fűződő iróniaelmélet keretei között, de Man *Az esztétikai ideológiának Az irónia fogalma*⁸⁷ című fejezetében fejti ki bővebben. Itt a szöveg iróniáját (minden szöveg iróniáját!) de Man – Friedrich Schlegelt (mint a dialektikus iróniafelfogást meghaladó filozófust újra-) olvasva – két radikálisan összeegyeztethetetlen kód együttes jelenlétének tulajdonít, és a „megértés iróniájaként” ír le. A két kódot, *Az olvasás allegóriái* említett részei, valamint egy (*Az irónia fogalmában* megjelenő) radikális (tétélező erő és tropológia összefonódására épülő) Fichte-átértelmezés nyomán, a performatív és a kognitív retorikai funkciókkal azonosíthatjuk. Tehát *Az irónia fogalmát* *Az olvasás allegóriái* felől olvasva, az irónia az ott leírt retorikai működés „megjelenése” a nyelvhasználatban. Ez az iróniafogalom az irónia elméleteként kanonizált önreflexiós-dialektikus iróniafogalom alapvető (ennek felforgatásához kötődő) elhagyását jelenti, s egy tágabb diskurzus (a német dialektika) dekonstrukcióját vonja magával.

Az irónia mint a „megértés iróniája”, a minden szöveg reflektálhatatlan ironikusságának gondolata szembenáll az irónia esztétikai eszközkénti felfogásával és ennek „ideológiájával”, a dialektikus irónia elgondolásával. Az olyan iróniafelfogások, mint például az irónia „Kunstmittelkénti” vagy az „én dialektikájakénti” felfogása (amelyeket de Man az irónia „megszelídítéseként”, „kimagyarázásaként” említ) látszanak áthatni *A „reprezentáció börtönébe” zárt posztmodern színházelmélet* című fejezetben (I.2.) ismertetett, kiszólásokra épülő, saját narratív koherenciáját folytonosan meg-megtörő önreflexiós színház posztmodern iróniáját is – igazolva az önreflexióként kanonizált romantikus irónia és a posztmodern metafikciós működések (szintén kanonikusnak tekinthető) „linkelhetőségét”. Vagyis úgy tűnik, a de Man-i iróniafelfogás fényében az önreflexiós színház kiszólásként értett iróniafelfogása ahhoz a „rég” iróniafelfogáshoz tartozik,

⁸⁷ A szöveg magyar fordítását és angol eredetijét egyaránt használni fogom, a már hivatkozott magyar forrást a már használt „de Man: Irónia”, míg az angolt „de Man: Irony” rövidítéssel fogom jelölni, az utóbbit a következő kiadásra támaszkodva: de Man: „The Concept of Irony”, in: *AI*: 163-184 (A továbbiakban: de Man: Irony)

amit de Man „új” iróniaelgondolása dekonstruálni fog. Mivel mint láttuk, a kiszólás eszközét – mint a szöveg „kintje” és „bentje” közti váltogatással elért önreflexiók játék eszközét – valóban a posztmodern színházmodell kiemelten fontos stratégiájaként tartják számon a teoretikusok, igencsak relevánsnak tűnik az irónia dekonstruktív fogalomváltozásának lekövetése, ami egy (mint látni fogjuk) az önreflexiót, annak ideológiáit erősen érintő „történet” (s így az „elsődleges” és a „másodlagos” dekonstrukció viszonyának pusztán eggyel több variációja), aminek eredményeképpen a posztmodern önreflexiók iróniafelfogás saját – a textust átszűrni hivatott – kardjába fog dőlni.

De Man Friedrich Schlegelnek az iróniáról tett bizonyos megállapításaiból egy olyan iróniafogalmat olvas ki („az irónia a trópusok allegóriájának permanens parabázisa”, de Man: Irónia: 196), amit szembeállít az egész német kritikai filozófiával, mely nem mellesleg épp az iróniával – mint az önreflexió, a dialektika diskurzusába beleillő, ezekkel összhangban álló fogalommal – foglalkozott részletesen. Így de Man iróniaelmélete szükségképp összefonódik a 19. századi német filozófia (s benne annak irónia-fogalmának) kritikájával és újraolvasásával. Jóllehet, az irónia-teoretikusok közül az ironikus szituáció *eiron*-pozíciója a németeknek jut de Man hasonlatában (az iróniát pusztán esztétikai eszközként kezelő, s ezzel alulmaradó amerikai *alazon*okkal szemben)⁸⁸, de Man – meglehetősen viszonylagossá téve ezt a fölérendelt szerepet – az irónia diskurzusaként kanonizált német irányvonalat is „az irónia hatástalanítási módjaiként” (de Man: Irónia: 183), az iróniát elhárító, megszelídítő fogásokként tárgyalja. Kritikája (dekanonizációja) minden olyan megközelítést érint, ami szerint az irónia diskurzusa az önreflexivitás poétikájára és a megismerés dialektikus mozgására épülve harmonikusan összerendezhető a német „ironológusok”⁸⁹ és követőik elméletei mentén, beleértve Friedrich Schlegel (sőt!, de Man bizonyos) írásait is.

Hogy csupán egy példát kiragadjunk, ennek a de Man által megkérdőjelezett kanonikus hagyománynak a szövegei közül⁹⁰, Antal Éva a német romantikus irónia elméleteit összefoglalni szándékozó tanulmányában úgy ír „a paradoxon, a reflexió, a parabázis vagy éppen a káosz” (Antal 2001: 116) fogalmaival összekapcsolódó iróniáról, mint amit Friedrich Schlegeltől [!] kezdve Hegelen, Kierkegaardon, Solgeren, Szondin és Lukácson keresztül egészen *A temporalitás retorikájának* de Manjáig mindenki mint „a fikció szándékolt megtörés[nek]” eszközét és a

⁸⁸ Jelen esetben az *alazon* [...] az irónia amerikai kriticismusa [NI: „az alazon az amerikai kriticismus (nem Burke).”], és az agyafűrt kópé az irónia német kriticismusa lesz, amit természetesen megérték.” (de Man: Irónia: 178)

⁸⁹ Az „ironológus” kifejezést Antal Éva használja (D. C. Muecke-től kölcsönözve a szót), és A.W. Schlegel, F.Schlegel és Karl Solger iróniateoretikusokat érti alatta. Ld. Antal Éva: „A romantikus ironológiáról”, *Gond* 27-28. 2001. március, 116-133. (A továbbiakban: Antal 2001)

⁹⁰ A német romantika filozófiáját az önreflexió mentén tárgyaló művek közül lásd pl.: Ernst Behler: *German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press, 1993 (a továbbiakban: Behler 1993), Manfred Frank: „A koraromantika filozófiai alapjai”, *Gond* 1998. 17. 40-117. (a továbbiakban: Frank 1998), Weis János: *Mi a romantika?* Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000.

dialektikát megjelenítő mechanizmust elemmez („az iróniában felfoghatóvá válik a véges és végtelen dialektikája”, Antal 2001: 123). A romantikus irónia ilyenként (mint „az illúzió időnkénti megtörése metapoétikus és intertextuális kitérők alkalmazásával”, Antal 2001: 119) kényelmesen összekapcsolható, leszármazási viszonyba tehető a posztmodern metafikciós, öntükröző írástechnikával. (Ugyanaz „rokoníthatja a szókratikus-platóni dialógusokat a modern-romantikus regényekkel” (Antal 2001: 120), mint a 20. századi posztmodernekkel: „[t]ermészetesen az irónia, azaz pontosabban a [...] szövegek öntudatos, ön-tükröző költészete” (Uo.))

Amikor de Man az iróniának ezt az önreflexiós-dialektikus diskurzusát az irónia „elhárításaként” (de Man: Irónia: 182) nevezi meg, vagyis azt sugallja, hogy ez nem „az” irónia, egy olyan „új” iróniafogalmat feltételez, mellyel az „ironológusok” eddig egyáltalán nem tudtak elszámolni; s egyben azt az iróniát, mellyel „számolni” látszottak, „mellélövésnek” (Austin)⁹¹, az iróniamegragadás hamis ábrándjának tekinti. Ilyen értelemben teszi de Man radikálisnak tűnő megállapítását, hogy „az” iróniát (a de Man-i, schlegeli „új” iróniát) a (máshol „ironológusoknak” nevezett) filozófusoknak nem sikerült megragadniuk. („[A]z irónia definiálása titokzatos nehézségekbe ütközik... Ha közelebbről szemügyre vesszük az előadásom elsődleges tárgyát alkotó történeti korszakot, vagyis az iróniáról való gyakori értekezés, az iróniáról való teoretizálás hőskorát a német romantikában a tizenkilencedik század első évtizedeiben [...], akkor azt látjuk, hogy még ebben a korszakban is fölöttébb nehéz iróniadefinícióra bukkannunk.” De Man: Irónia: 176) De Man irónia-hagyományt illető kritikai gesztusa csak úgy érthető, ha abban két iróniafelfogást látunk működni, melyek közül a teoretizálásnak ellenálló⁹² (pusztán az egyetlen Friedrich Schlegel által megsejtett) irónia szubvertálja a teoretikusok által megragadottnak vélt ál-iróniát, megszelídített iróniát (s mely két iróniafelfogás mögött feltételezhetően a dekonstrukció és a dialektika csatája zajlik).

Annak tehát, hogy de Man az ironikus szituáció szereplőinek nevével illeti az irónia teoretikusait, nem csak az a tétje, hogy kifejezze viszonylagos szimpatizálását a német diskurzussal (nekik tulajdonítva az „agyafúrt kópé” (de Man: Irónia: 178) pozíciót), de az is, hogy jelezze, a metateoretikusok ugyanúgy „benne állnak” az iróniában, mint vizsgálati tárgyaik, egy mindig már megelőző irónia ellen áll tárggyá tételének.⁹³ Mint a „megértés iróniája”, az irónia alapvetően ellehetetlenít minden megértésre épülő, tudományos metaelméleti gondolkodást. A lokalizálható problémákat előfeltételező, metanyelvi tudományos gondolkodás de Man szerint úgy próbál védekezni e létét fenyegető veszély ellen, hogy különböző módokon fenomenalizálható,

⁹¹ Austin „sikertelen”, „parazita”, „mellélövő” performatívumairól a következő fejezetben (II.) lesz szó.

⁹² Vö. a de Man-előadás kezdő soraival arról, hogy amennyiben az irónia fogalmát kívánjuk megragadni, „itt most be is fejezhetjük, és nyugodtan hazamehetünk” (de Man: Irónia: 176)

⁹³ Vö. a retorika ellenállásával tárggyá tételét illetően, melyről de Man az *Ellenszegülés az elméletnek* című tanulmányában ír, s melyet e dolgozatban a Bevezetésben (*Bevezetés: A színházelmélet ellenszegülése*) elemzek.

lokalizálható trópusá szelídíti, „empirizálja”⁹⁴ az iróniát; „belekalapálja” egy episztemológiailag megbízható nyelv (Prokrusztész-ágy)keretei közé (ennek köszönhető az irónia Friedrich Schlegelen kívüli diskurzusa): ha az irónia esztétikai eszköz vagy a megismerés módszere, összeegyeztethető egy kiismerhető nyelvi rendszer logikájával; ha a nyelv kiismerhető rendszer, az irónia csak ilyenként képzelhető el.

De Man beállításában az egész német filozófia egy elfojtás története, a schlegeli irónia elfojtásáé („a germanisztika egész tudománya azon egyszerű oknál fogva jött létre, hogy sikerüljön elkerülni Friedrich Schlegelt”, de Man: Irónia: 182), tágabban: az ellentétek (empirizmus-racionalizmus, érzékelés-értelem, performativitás-kognitivitás) összebékíthetetleniségének elfojtásáé, vagyis annak a lehetőségnek az elfojtásáé, hogy nem lehetséges filozófia. A megelőző, teoretizálhatatlan irónia azonban elfojthatatlanul ott kísért az iróniát definíciókban megragadni vélő elméletek kikezddhetőségében, a német iróniafilozófusok alapvető bizonytalanságában. (De Man – Antal Évával szemben – nem azt emeli ki, hogy mit sikerült a teoretikusoknak megragadni az iróniából, hanem arra a tévelygésre irányítja a figyelmet, ami az iróniadefiníciókeresés közben, A.W. Schlegeltől Solgeren és Hegelen át Kierkegaardig szinte mindenkit jellemzett (Ld. De Man: Irónia: 176)). Az iróniának ebben a filozófiát egyszerre működtető és ellehetetlenítő működésében, a de Man által feltételezett kétféle irónia viszonyában a performativitás és a kognitív nyelvi működés viszonyára ismerhetünk: az irónia teoretizálhatatlanként ugyanúgy egyszerre motiválja, motorizálja, működteti az őt megragadni törekvő filozófiát, s illan el e teoretizálás elől, mint ahogy a performatív tételezés „szükséges, de lehetetlen” feltételként áll minden szövegműködés mögött (Ld. *Az olvasás allegóriái* fejtegetéseit, különösen de Man: Mentegetőzések).

Iróniafogalmával de Man – Schlegel mögé bújva (ld. „az egész” német filozófiát traumatizáló Schlegel-képet) – úgy dekonstruálja a 19. századi német filozófia dialektikus gondolkodását (A. W. Schlegelt, Solgert, Hegelt) s ennek minden, dialektikát „nyomokban tartalmazó” folytatását (Kierkegaardot, Szondit, Lukácsot), hogy rámutat arra az öndekonstrukcióra, ami a német filozófusokkal az iróniával való foglalatosság közben történik, akkor, amikor az irónia kísértetiesen visszatérve (hasonlóan ahhoz, ahogy a freudi sikertelen elfojtás tartalma kísértetiesen visszatér) az iróniát szándékosan használni vélő szövegek érthetőségét éppúgy aláássa, mint az „irónia nélkül” beszélni próbáló tudományos szövegek nyelvezetét (minthogy az irónia veszélyét elhárítani próbáló szublimációs és elfojtási kísérletek nem lehetnek eredményesek, s az intencionális, lokalizálható irónia fogalma nem fedi le a megértést megelőző, lokalizálhatatlan irónia működését).

De Man (*Az irónia fogalmában*) Friedrich Schlegel személyében (pontosabban annak

⁹⁴ *Az irónia fogalma* már annak az *Esztétikai ideológiának* az egyik fejezete, amelyben, *Az olvasás allegóriáiban* felvetett elmélettel a háttérben, a retorika felszámolja az esztétikát. Az esztétika védekezése pl. a kanti gondolkozás

bizonyos írásaiban) találja meg azt a kibillenési lehetőséget, amivel a német kritikai filozófia „kritikus tömegét” elérve elindulhat a dialektikus rendszer atomrobbanása (vagyis dekonstrukciója). Schlegel, aki maga is része a német idealisztikus filozófiának mint belső mag robbantja be az irónia önreflexiós-dialektikus elméletének atombombáját: (dialektikus) Schlegel döccen (nem-dialektikus) Schlegellel. Belső robbanásról van szó, Müllner-féle, külső behatástól független reakcióról (ld. Müllner 2006), mely maghasadás tovább szóródik (disszeminál) *A temporalitás retorikája* és *Az irónia fogalma* de Manjainak ütközésében, illetve Fichte dialektikus rendszerének nem-dialektikus alapjának felmorajlásában.

A német iróniafilozófia öndekonstrukciója mentén felszámolódik dialektikusok-nem-dialektikusok táborának megkülönböztethetősége megfelelően de Man ironiaelméletének, miszerint az irónia dialektikát szubvertáló működése bárhol kéretlenül megjelenik. A (jelen esetben kétféle iróniafogalmon keresztül megjelenő) dialektika és dekonstrukció bonyolult viszonyából, a dialektikának nem kívülről való tagadásából, nem pusztán tagadó kritikájából következik a de Man-szöveg argumentációjának bonyolódása, ami azt is tükrözi, hogy *Az irónia fogalma* nem gondolja, hogy megúszhatja a „megelőző” irónia értelmet bomlasztó hatását, ezért az irónia de Man-i teóriájának felállítása közben színre is viszi a dialektikát dekonstruálni akaró teória dialektikus botladozásait.

Minthogy tehát de Man saját ironiaelméletének kidolgozásában fontos szerepet játszik az irónia német diskurzusa mélyén munkáló bizonytalanság analízise, *Az irónia fogalma*-elemzésem a de Man által felsorolt három irónia-elhárítási mód köré koncentrálok. Az előrevetett argumentatív bonyolódás is indokolja, hogy elhagyjam a szöveg lineáris követését (s ezzel együtt a hivatkozott szöveghelyek de Man-i sorrendben történő magyarázatát), s előrevegym azt a szöveg egyharmada körül megjelenő négyes felosztást (egyik oldalon az irónia amerikai diskurzusa, a diszítőeszközkénti ironiafelfogás (1.) és az én és a történelem dialektikájára ketté szálazva a német ironiaelmélet (2., 3.), a másik oldalon pedig Friedrich Schlegel és az őt olvasó de Man ironiafelfogása (4.)), melyben az addig tárgyaltak – a Booth-i teória és Schlegel *Lucindája* – is elhelyezhetők, és ennek a felosztásnak az árnyalásával, az egyes csoportokban működő ideológiák, a hármas (/négyes) tagolásban húzódó, de Manétól esetlegesen eltérő tagolás (ti. Az irónia római-szónoki és görög-filozófiai megközelítésének kettős tagolása) feltárásával kezdjem.

A szöveg egyharmada körül de Man azt írja, hogy az ironiát háromféleképp szokták hatástalanítani: „Első lépésként az ironiát esztétikai gyakorlattá vagy művészi eszközzé, *Kunstmittellé* redukáljuk. [...] Az ironiával való elbánás, az ironia hatástalanításának másik módja az, ha visszavezetjük az én mint reflektív struktúra dialektikájára. [...] Az ironia hatástalanításának

harmadik útja [...] az ironikus mozzanatok vagy ironikus szerkezetek beleillesztése a történelem dialektikájába.” (de Man: Irónia: 184) A három elhárítási módot de Man egy-egy bekezdésben röviden jellemzi (melyek közül az „én dialektikájának” 2. csoportját többek között saját korábbi, *A temporalitás retorikájában* megfogalmazott iróniafelfogásával példázza), majd ezt követően felvezeti ezekkel szembeállított, saját (*A temporalitás retorikájához* képest új) iróniafelfogását: „Az általam javasolt olvasat (amely alapján véve két Schlegel-töredék értelmezése) bizonyos mértékig kérdésessé fogja tenni az iróniával való elbánás fentebb leírt három lehetőségét – s az előadás visszamaradó részében erre fogunk kísérletet tenni.” (de Man: Irónia: 185) A két hivatkozott töredék a 37. és a 42., a de Man-i argumentáció bonyolódása ott kezdődik, hogy a három kritizálttal szembeni „új” iróniafogalmat sokkal inkább egyéb Schlegel szöveghelyekből vezeti le de Man, míg a két itt hivatkozott töredék bizonyos mértékben visszaíródik az elhárítási módozatok közé. Az „új” iróniafogalomra később térek ki, előbb az elhárítási módokat veszem szemügyre.

Bár de Man nem tér ki expliciten rá, az általa említett irónia-elhárítási módozatok két hagyományba illeszthetők az irónia megközelítési módját illetően, a római retorikai és a görög filozófiai vonalba. A szónoki eszközként és a gondolkodás alakzataként való kettős felosztásra ismerhetünk (a de Man által az iróniaelmélet fő vonatkozási pontjául szolgáló) Schlegel *Kritikai töredékei*ben is, ahol Schlegel a szónoki és a Szókratészi irónia két típusáról beszél, az utóbbi egyértelmű felértékelésével: „[a] szónoki irónia [...] – ha módjával élnek vele – pompásan hat, különösen polémiákban; hanem a szókratészi mûzsa magasztos urbanitásához képest olyan ez csak, mint a legragyogóbb szónoki mûvészet egy emelkedett stílusú görög tragédia mellett.” (42. K.T., Schlegel 1980: 219-220), „A szókratészi irónia az egyetlen, valóban szándékolatlan és mégis józanul megfontolt elváltoztatás. [...] Lessing iróniája ösztönös; Hemsterhuisé klasszikus tanulmány eredménye; Hülsen iróniája a filozófia filozófiájából fakad, és messze fölülmúlhatja az előbbieket.” (108. K.T., Schlegel 1980: 231-232) (Már ezen idézetekből is látható, hogy vannak olyan Schlegel-szöveghelyek, melyekben Schlegel a szókratészi iróniát élteti. Minthogy azonban – jelen kontextusból is láthatóan – a szókratészi irónia is még elhárítási módnak számít „a” schlegeli/de Man-i iróniához képest, nem ez a Schlegel az, akire *Az irónia fogalmának* szüksége van.⁹⁵)

De Man hármas rendszerében az első hárítási csoport, az irónia „*Kunstmittel*é redukál[ása]” (de Man: Irónia: 184) a római hagyományhoz kapcsolható, amennyiben pl. a quintilianus-i *Szónoklattan* is retorikai díszítőelemként kezeli az iróniát; míg az irónia az én dialektikus struktúráját illetve a történelem dialektikus mozgását leíró fogalomként (ld. második, harmadik

⁹⁵ Ezt a fordulatot („nem ez a Schlegel, hanem az a Schlegel”) de Man annak kapcsán használja, hogy megkülönböztesse a Schlegel-testvéreket, August Wilhelmet („ő az a Schlegel, akiről a legkevesebbet fogunk beszélni” (de Man: Irónia 176), minthogy a német „ironológusok” kanonikus vonalába helyezhető) és Friedrichet („nekünk most Friedrich kell”, Uo.). Majd látni fogjuk, hogyan íródik vissza ez a retorika, a többesszámú „Schlegelek” Friedrich

elhárító csoport) a görögök nyelvvel kapcsolatos filozófiai érdeklődését idézi. Ez utóbbi kettő összekapcsolhatóságát De Man is hangsúlyozza, „ugyanannak a rendszernek” (de Man: Irónia: 184) a részeként beszél róluk, talán csak az egyes csoportokhoz sorolható teoretikusok konkrét érdeklődési területe – az én, illetve a történelem – indokolja a kettő külön való tárgyalását.

De Man ontológiai vonatkozású retorikafelfogása (melyben az irónia elhelyezkedik) mindkét hagyományt érinti. Saját iróniafelfogása felől nézve mindhárom védekezési mód összefogható egy episztemológiai nyelvfelfogás mentén, ezért is beszél „három egymással összefüggő, egymástól nem függetleníthető stratégia[ként]” (de Man: Irónia: 183-184) róluk. A három elhárítási móddal szembeállított, saját elmélete szerint az irónia egy ilyen episztemológiai nyelvfelfogást lehetetlenít el a trópusok rendszerét aláásó performatív dimenzió ironikus kísértéseivel. Ezt az iróniafogalmat de Man Friedrich Schlegel bizonyos szövegeiből (a szöveg eleji hivatkozás szerint a 37. és a 42. Kritikai töredékből, valójában sokkal inkább az *Érthetetlenség*ből, a *Lucindából* és a 668. Töredékből) alkotja meg, ezért mondja azt, hogy az irónia megszelídítése, elhárítása (a három csoport) egyet jelent Schlegel elhárításával.

A schlegeli „méregfog eltávolítás[ának]” (de Man: Irónia: 183), vagyis a de Man-i/schlegeli irónia megfékezésének tehát (a de Man-i felsorolás szerinti) „[e]lső lépés[e]ként az iróniát esztétikai gyakorlattá vagy művészi eszközzé, *Kunstmittel*é redukáljuk. Az irónia ilyen értelemben egy művészi effektus, olyasmi, amit egy szöveg esztétikai okokból művel annak érdekében, hogy fokozza vagy változtatossá tegye önnön esztétikai varázsát.” (de Man: Irónia: 184) Ez a felfogás egy olyan „esztétika átfogó elméletének részeként” (de Man: Irónia: 184) képzelhető el, amilyen a schilleri (a Kantot megszelídítő, empirizáló Schilleré!⁹⁶), miszerint az esztétika egységes, átlátható rendszer, mely változatos eszközeivel sokféle megszólalást lehetővé tesz. Az irónia például „lehetővé teszi az író számára, hogy szörnyűségeket állítson, hiszen ezt esztétikai eszközökkel teszi, megteremtve valamiféle távolságot, játékos esztétikai távolságot a szóban forgó dologtól” (de Man: Irónia: 184).⁹⁷ Ebben a távolságban a szerző gondolata és a szöveg jelentése közti ellentét érezhető. A szerző játéklehetőségei az esztétikai eszközökkel a szándékosságot implikálják, az író szándéka szerint bele rakja az iróniát a szövegébe vagy nem rakja. Az olvasó dolga pusztán megtalálni a megfelelő kódot, mellyel beazonosítja az iróniát. Amennyiben észreveszi, hogy a szerző másat gondol, mint amit mond, az irónia sikeresnek nevezhető. Az ironikus és a nem ironikus megszólalás megkülönböztethetősége a szó szerinti és a figurális jelentés megkülönböztethetőségét feltételezi; a metaforára, melyre az irónia épül, textuálisan rá lehet mutatni.

Az iróniát trópusként megközelítő amerikai kutatók közül de Man Wayne Booth-t emeli ki,

Schlegel irónia-írásainak kettéválaszthatósága kapcsán az egyetlen, „minket érdeklő” Schlegel elemzésébe.

⁹⁶ Ld. De Man „Kant és Schiller” című tanulmányát (De Man: KS)!

⁹⁷ A „szörnyűségek állításának” említése előrevetíti de Man elemzését a neoklasszicista esztéták erőszakosságáról, mellyel a valóságot és a fikciót eltávolítják egymástól, s mely elhallgattató erőszakosságnak de Man (a *Laokoön*

aki a de Man által is hivatkozott, *A Rhetoric of Irony*⁹⁸ című könyvében az iróniát felvállaltan gyakorlati szempontok szerint, a befogadó olvasói tapasztalata, empirikus élménye felől közelíti meg. Saját álláspontját az irónia teoretikus megközelítésével (konkrétan a „hegeli tradícióval”, Booth 1974: xiii) szemben jelöli ki, vallva, hogy, bár például a kierkegaard-i koncepció elismerésre méltó megállapításokat tartalmaz, „ezen a szinten nem könnyen válaszolhatók meg az engem érdeklő kérdések: a specifikus iróniákkal való foglalatosság a »való világban«, annak megértése, hogy az iróniaajták hogyan értetik vagy nem értetik meg magukat, nem közelíthető meg az olyan vizsgálatok felől, melyek azt nézik, hogy absztrakt ideák hogyan viszonyulnak fogalmilag egymáshoz egy »valósabb világban«”⁹⁹ (Booth 1974: xiii). Valahányszor előkerül a műben az irónia filozófiai megközelítése, az elismerő (inkább csak fejen simogató) sorokat mindig egy de-s mondat követi, melyben Booth kizárja az irónia „abszolút végtelen negativitáskénti” megközelítésének filozófiai hagyományát; ezt láthatjuk például a *Hol kell megálljt parancsolnunk elsajátítása (Learning Where to Stop)* című második fejezet elején is: „Ha az irónia [...] »abszolút végtelen negativitás« [...], az összes jelentés feloldódik egy végső jelentésben: Nincs jelentés! De a világegyetem elmélete és az irónia természete egy dolog, az olvasásélményünk pedig egy másik.”¹⁰⁰ (Booth 1974: 93)

Az iróniát Booth (az érdeklődése központjában álló stabil iróniát) – az esztétika zárt rendszerében mint trópuszt elhelyezve – egy később nem megkérdőjelezhető jelentés, a szerző intenciója szerinti jelentés feltárásához köti, melyet az olvasó a megfelelő kulcs (a „megbökés”, „összekacsintás” írásbeli megfelelője) megtalálásával tár fel.¹⁰¹ Az olvasónak mindig „egy döntést kell hozni a szerző tudását vagy hiedelmeit illetően”¹⁰² (Booth 1974: 11). Booth még az instabil iróniának szánt – de Man szerint a stabilhoz képest aránytalanul vékonyka – könyvrészben is tartja magát a rendszerező, szabályozó feladat metodológiájához: „az új területet – vezeti fel a jelentés biztos rekonstrukcióját nem biztosító iróniafajta fejezetét – szintén kizárólag a szándékos irónia iránti érdeklődésünk határolja le élesen”¹⁰³ (Booth 1974: 241). Az irónia instabilitását Booth szabályozó rendszerezésével viszonylagosítja, s a stabil irónia mércéi (szándék, kulcs, döntés)

mellett) a *Tövishúzó fiú*ban talál allegóriájára. Erről bővebben ld. a III.2. fejezetet.

⁹⁸ Wayne Booth: *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago, 1974. (A továbbiakban: Booth 1974)

⁹⁹ „But one cannot easily solve my kind of question while dwelling on his level: to deal with specific ironies in the »real world«, to understand how they make themselves understood or fail to do so, is not done by looking at how abstract ideas interrelate conceptually in the »realer world«.”

¹⁰⁰ „If irony is [...] »absolute infinite negativity« [...], then all meanings dissolve into the one supreme meaning: No meaning! But theory of the universe and the nature of irony are one thing, our reading experience another.”

¹⁰¹ „Every good reader must be, among other things, sensitive in detecting and reconstructing ironic meanings” (Booth 1974: 1), „...direct nudges of the elbow and winks of the eye. In written irony the same kind of nudge is sometimes given” (Booth 1974: 53), „Whether a given word or passage or work is ironic depends, in our present view, not on the ingenuity of the reader but on the intentions that constitute the creative act. And whether it is seen ironic depends on the reader’s catching proper clues to those intentions. It has become conventional to say that the reader discovers these clues »in the context«.” Booth 1974: 91

¹⁰² „A decision must [...] be made about the author’s knowledge or beliefs”

¹⁰³ „the new territory [...] is still sharply delimited by our interest in intended ironies only”

szerint mérve pusztán fokozatbeli eltérésként (a stabil iróniánál bonyolultabb értelmezői munkát igénylő iróniafajtaként) értelmezi azt.

Az instabil irónia első felbukkanásaiban ennél veszélyesebbként tűnik fel, olyan iróniaként, ami a de Man/Schlegel-féle „megértés iróniájához” hasonlatos, s ezért ki kell szorulnia a megértés booth-i rendszeréből. Először a stabil irónia fejezetében a de Man által is citált lábjegyzetbe szorul: itt Booth megindokolja, miért nem foglalkozik a végtelenbe vezető iróniával („ha nem akarunk a negativitás végtelen regresszusának csapdájába esni [...], szükségünk van az irónia retorikájára, [...]”¹⁰⁴ Booth 1974: 59), majd – mint az instabil irónia valóban instabil fajtája – magának az instabil iróniának a fejezetében is elhárítódik egy lábjegyzetben, ahol Booth a nem intencióhoz kötött iróniát zárja ki vizsgálódási területéről. Az instabil irónia fejezetében Booth úgy vezeti fel ezt az iróniafajta, mint aminél „képtelenség stabil rekonstrukciókat végrehajtani [...] A szerző [...] ellenáll annak [...], hogy stabil állításokban nyilvánuljon meg [...] Az egyetlen biztos állítás az a negativitás, ami minden ironikus játék elkezdője: »ezt az állítást el kell utasítani« [...] minden kijelentés ironikus aláásás tárgya. Egy kijelentés sem »jelentheti valóban azt, amit mond«”¹⁰⁵ (Booth 1974: 240-241) Majd Booth beiktatja a valódi instabil iróniát kizáró lábjegyzetet, ami után az instabil iróniáról való elmélkedést megszelídítve folytathatja, amitől az instabil irónia fejezete pusztán a stabil irónia folytatásaként, alfejezeteként értelmezhető: „meg kell jegyeznünk, hogy az új területet, amibe most belevágunk, szintén kizárólag a szándékos irónia iránti érdeklődésünk határolja le élesen. Ez alatt a lehatárolás alatt nem azt értem, hogy elutasítanék minden olyan kritikát, ami nem határolja le így magát; pusztán arról van szó, hogy rengeteg van belőle, míg abból a konkrét problémából, amivel én itt most birkózom, nagyon kevés. [...] Ez a könyv minden esetben tudatos elmék irónián keresztüli találkozásáról szól”¹⁰⁶ (Booth 1974: 241). Ezzel az instabil iróniát is a lokalizált iróniák közé írja vissza, melyeknél a mű jelöli ki egy fix intenció mentén az iróniát, és ami olyan modern művekkel példázható, melyek „magjában nem-jelentés”¹⁰⁷ (Booth 1974: 258) található (Beckett, Musil műveivel). A nem-jelentés-mag a feltárás szempontjából nem különbözik a jelentésmagoktól, Booth ugyanúgy a befogadói élményt elemezve (pusztán több homályos folttal megküzdve) jut el hozzájuk.

¹⁰⁴ „if we are not to be caught [...] in an infinite regress of negations [...] a rhetoric of irony is required”, a de Man tanulmány magyar fordításában: „amennyiben nem szeretnénk [...] tagadások végtelen regresszusa által elsodortatni [...] szükségünk [van] az irónia retorikájára”, de Man: Irónia: 179

¹⁰⁵ „no stabil reconstructions can be made [...] The author [...] refuses to declare himself [...] for any stabil proposition [...] The only sure affirmation is that negation that begins all ironic play: »this affirmation must be rejected« [...] all statements are subject to ironic undermining. No statement can really »mean what it says.«”

¹⁰⁶ „We should note that the new territory we now face is still sharply delimited by our interest in intended ironies only. In choosing this limitation, I do not mean to reject all criticism that does not; is just that we have a great deal of it, and we have very little about the precise problems I am grappling with. [...] In any case this book is about the meeting of conscious minds through irony”. Majd a főszövegben így folytatja: „What we do with a work, or what it does with us, will depend on our decision, conscious or unconscious, about whether we are asked by it to push it through its confusions to some final point of clarity or to see through it to a possibly infinite series of further confusions.” (Booth 1974: 241)

¹⁰⁷ „non-meaning at the core of his work”

A valóban instabil, végtelen negativitású, nem intencionált ironia kirekesztése ahhoz az austini gesztushoz hasonlítható, mellyel a beszédaktuselmélet kitalálója „eltekint” a rendszerét esetlegesen felborító „sikertelen performatívumok” vizsgálatától, mint kezelhetetlen oldalhajrást elhallgattatva a „komoly” szándékhoz nem köthető performatívumot. Hasonlóan Austinhoz, aki kiköti, hogy pusztán a „szokványos körülmények között” megeső beszédaktusokra koncentrál (Austin 1990: 45), Booth – kijelentve, hogy „*némely* ironiát azért írnak, hogy megértsék őket”¹⁰⁸ (Booth 1974: xi, kiemelés: K.V.), majd, hogy, „az olvasók *sok* ironikus magasztalt nagy biztonságban másznak meg”¹⁰⁹ (Booth 1974: 93, kiemelés: K.V.) – *csak* a megértett, biztonságos megértést garantáló ironiaműködéssel foglalkozik.

De Man szerint azonban a kirekesztés nem működik, nem működhet, a filozófiai megközelítést nem lehet ignorálni, nem lehet az ironia „másik kérdéseként” (Booth 1974: 93) kezelni, a minduntalan lábjegyzetbe lenyomott, kirekesztve elnyomott „filozófiai ironia” visszakúszik a retorika rendszerébe szétbomlasztva a megértésnek, a döntésnek, a szándék lokalizálásának a hipotézisét. Hasonlóan Derridához, aki Austin-értelmezésében a kirekesztett performatívumokat teszi meg általános szabállyá (ld. e dolgozat II. fejezetét), De Man Booth-olvasatában az ironia kizárt filozófiai megközelítését, a nem intencionált ironiával való vizsgálódást teszi az ironia meghatározójává: „Bizonyos értelemben Booth lábjegyzete lesz fejtegetéseim kiindulópontja” (Booth 1974: 179), írja a Booth-könyv margójára szorult gondolatokat főszerepbe emelve.

De Man szerint a kizárólag retorikai díszítőelemkénti megközelítés, az elméletet „kirekesztő” booth-i magatartás elhibázottsága ott feslik fel, hogy csak olyan kérdéseket tud feltenni, melyek egy lokalizálható, megértett, „sikeres” ironiafogalmat implikálnak. Arról a kérdéstről például, amivel Booth ironiavizsgálódásait indítja (s ami visszatérően variálódik¹¹⁰), vagyis hogy „[h]ogyan tudom megállapítani, hogy az éppen kézbe vett szöveg vajon ironikus lesz-e, vagy sem?” (de Man: Ironia: 178), de Man azt írja, hogy „[e] kérdés természetesen feltételezi, hogy egy ilyen dolog eldönthető, hogy a szöveget ironikusnak nyilvánító döntés meghozható, és hogy léteznek olyan textuális elemek, amelyek lehetővé teszik e döntéshozatalt” (de Man: Ironia: 178). (Ezzel az implikatív, csak az intencionált ironia felőli válaszokat elbíró kérdésfeltevési móddal zárja Booth az instabil ironiát is rendszerbe.¹¹¹)

¹⁰⁸ „some ironies are written to be understood”

¹⁰⁹ „every reader climbs many ironic heights with great security”

¹¹⁰ „the *one* important question about irony is how authors and readers achieve it together” (Booth 1974: xiv), „In what sense do I »know« Jane Austin’s intentions?” (Booth 1974: 3), „How do we avoid such mistakes [ti. félreérthetőség]” (Booth 1974: 48), „how do we recognize that we should even begin reconstruction?” (Booth 1974: 49), „How, then, do you and I recognize – often with great sureness – an ironic invitation when we see one?” (Uo.), „Can I [...] make all necessary inferences about the implied author’s norms on the basis of text itself [...] or must I [...] search for ‘external’ clues about the author’s probable intentions?” (Booth 1974: 53)

¹¹¹ „How much secret work does the author require, if any? [...] How much reason does the reader have for thinking his

Az iróniának e megértést, hozzáférhetőséget előfeltételező felfogásával szemben de Man egyrészt magának Booth-nak az egyik már emlegetett lábjegyzetét, másrészt Schlegel *Az érthetlenségről*¹¹² című cikkében mondottakat állítja. „Booth [...] mindössze egy lábjegyzetre szorítkozik, hogy a szöveg ironikus vagy nem ironikus voltát érintő döntés meghozatala egy filozófiai problémát is maga után von, és hogy bármilyen döntést is hozunk, azt mindig megkérdőjelezhetjük” (de Man: Irónia: 178-179). Az előzőekben már látható volt, hogy Booth nem pusztán egy lábjegyzetben tér ki az irónia filozófiai hagyományára, hanem visszatérően frusztrálja magát a „végtelen negativitás” emlegetésével, de – minthogy minden ilyen emlegetést a gyors kirekesztés követ – az iróniának e diskurzusa valóban mindvégig marginális szerepben marad.¹¹³ A de Man által vizsgált lábjegyzet egy *Tom Jones*-részlet elemzéséhez fűződik, mely kapcsán a szerzői-olvasói kölcsönös intenció-feltételezések végtelenbe tartása felvetődik: „a feltételezések korlátlanul folytatódhatnak.”¹¹⁴ (Booth 1974: 59) „A stabil irónia egyetlen értelmezőjének sem kell idáig eljőnnie, habár az irónia néhány formája, miként azt a III. részben látni fogjuk, valóban a végtelenbe vezet.”¹¹⁵ (de Man: Irónia: 179, Booth 1974: 59) Majd ezt követi a lábjegyzet Kierkegaard „abszolút végtelen negativitásáról”: „nincsen különösebben nyomós okunk arra, hogy a kételkedés végtelenbe vivő folyamatát bármikor is megszakítsuk [...] E végtelen folyamatot nem az irónia, hanem az irónia megértésének vágya állítja meg. [...] S ez az oka annak, hogy a következő fejezeteket a »hol kell megálljt parancsolnunk elsajátításának« szentelem.”¹¹⁶ (de Man: Irónia: 179, Booth 1974: 59). E lábjegyzetbe szorult (a görög gondolkodást idéző) megjegyzés, de Man szemében, megbillenteni látszik Booth egész „stabil” iróniára épülő koncepcióját, s ez a lábjegyzet az, amiből saját iróniafelfogását kibontja. A „nem stabil” irónia esetében nincs egyértelmű textuális jelzése annak, hogy a szerző ironikusan beszél, vagy esetleg magával az ironikus beszéddel ironizál, stb. Bármely irónia, illetve komolyság melletti megállapítást kibillenthet egy másik pontban feltételezett irónia (pl. a szereplő komolyságát a narrátor vagy a szerző esetleges ironikussága). Abból, hogy az irónia „végtelen folyamat[á]t nem az irónia, hanem

immediate task completed once an asserted irony has been understood or a covert irony has been reconstructed? [...] How far is the reader asked to travel on the road to complete negation, and how does he know when to stop?” Booth 1974: 234

¹¹² Friedrich Schlegel: „Az érthetlenségről”, in. *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, szerk. Salyámosi Miklós, Bp., Európa, 1981. 79-92. (A továbbiakban: Schlegel 1981)

¹¹³ Még a könyv végén, az instabil irónia fejezetben is küszködik a végtelen negativitás kísértetével: „»There are elephants all the way down.« Some authors, particularly in this century, would give the same answer to our question: »My ironies rest on other ironies all the way down.« Many of them would, in fact, repudiate (or so I must suppose) the whole enterprise of my first two parts, even while depending, in much of their practice, on the securities of stabil irony.” (Booth 1974: 242)

¹¹⁴ „assumptions could go on indefinitely”

¹¹⁵ „But no interpreter of stabil irony ever needs to go that far, even though some ironies, as we see in Part III, do lead to infinite.”

¹¹⁶ „...no inherent reason for discontinuing the process of doubt at any point sort of infinity [...] It is not irony but the desire to understand irony that brings such a chain to stop. [...] And it is why I devote the following chapters to »learning where to stop«”

az irónia megértésének vágya állítja meg”, az következik, hogy az iróniáról való döntés (a végtelenség megállítása) nem az „irónia szelleméhez”¹¹⁷ (de Man: Irónia: 179, Booth 1974: 59) tartozik, hanem egy irónián kívüli kognitív művelet eredménye. Amint döntünk egy értelmezési verzió mellett, az irónia megáll, viszont ez a döntés teljességgel jogosulatlan, kívülről jövő, irónia-idegen gesztus.

Az irónia eldönthetetlenségének példája a döntést állítja ironikus helyzetbe. Mivel, ahogy Schlegel *Az érthetetlenségről* című szövegében írja, fennállhat a veszély, hogy egy irónia lokalizálása közben mi magunk „egy másik irónia [...] céltábláivá” (Schlegel 1981: 87) válunk, felcserélődik megértés és irónia viszonya, és az irónia mint „a megértés iróniája” tűnik fel, ahonnan már nem lehet az iróniáról trópusként, csak egy sokkal tágabb filozófiai problémaként beszélni. Vagyis az irónia trópassá regulázása összefügg az irónia fenyegető veszélye előli meneküléssel, annak a lehetőségnek az elhárításával, hogy „az irónia problémája magáról a megértés lehetőségéről, az olvasás lehetőségéről, a szövegek olvashatóságáról [...] szól” (de Man: Irónia: 180), ami az egész „irodalom érthetőségé[t]” (de Man: Irónia: 180) tenné bizonytalanná. Az intencióhoz nem köthető irónia, amit Booth kirekeszt emlegetett lábjegyzeteiben, *Az érthetetlenségről* iróniafelosztása szerint a 6/b csoportba sorolható, mint az az irónia (az irónia iróniája), ami a de Man által kedvelt Schlegel számára az egyetlen vizsgálatra méltó iróniafajta.¹¹⁸

Booth „nem stabil” iróniájával tehát („akarata ellenére”¹¹⁹) eljuttat az iróniáról mint filozófiai problémáról való gondolkodáshoz.¹²⁰ Vagy a másik oldalról megközelítve: de Man csak azért veszi elő Booth retorikai irónia-megközelítését, hogy annak margóra szorult elszólásaiban is a filozófiai iróniával foglalkozhasson. A kizártak kizárhatatlanságát és stabil iróniát szubvertáló hatását felmutatva egy derridai gesztussal (ld. SEC) megfordítja a hierarchiát, és a retorikai iróniát a filozófiai irónia megregulázásaként, eltorzító megszelídítéseként, magát a filozófiai irónia megértettnek mutató változatoként állítja be. De Man szerint Booth úgy keveredhet a megszelídített iróniával való kizárólagos foglalkozás hibájába (és illúziójába), hogy a német ironológusok helyett a 19. századi angol irodalommal foglalkozik. Ám, mint láttuk, a lábjegyzetbe szorított német *eironok* nem hagyják magukat, margóra szorult állapotukból is képesek kétségbe vonni a főszöveg

¹¹⁷ „the spirit of irony”

¹¹⁸ Schlegel *Az érthetetlenségről* című szövegében nem számozza be az irónia fajtáit, de minthogy itt sokat hivatkozom majd az irónia egyik fajtájának, az „irónia iróniájának” két változatára, beszámozva emlegetem a felsorolás ezen hatodikként sorra kerülő csoportját. Schlegel az irónia iróniájáról kétféleképp beszél, melyek közül az elsőt (az irónia iróniájának „általános” felfogását) 6/A csoportnak, illetve (az irónia iróniájának Schlegel-féle felfogását) 6/B csoportnak fogom nevezni. A 6/A csoportba további 6 iróniafajta kerül felsorolásra, melyeket később pontosabban idézek.

¹¹⁹ Ez ebben a kontextusban nyilván csak ironikusan írható le, minthogy e fejezet tétje éppen az intencionális szöveg lehetőségének megingatása.

¹²⁰ Mint már utaltam rá, ez a logikai ív nagyban hasonlít az austini rendszer (ön)dekonstrukciójához, ahol a szintén perifériára szorult esetek, a sikertelen, kizárt performatívumok felvetette elméleti problémák megrázkódtatják a „normális” esetekre épített rendszer stabilitását, oppozícióit, előfeltevéseit. Ld. erről bővebben *A „strukturális parazitizmus” általános elmélete (Derrida: Signature, Event, Context) című fejezetet (II.2.2.)*.

állításait.

Az irónia mint az én (illetve a történelem) dialektikáját leíró fogalom már valamennyivel közelebb áll a schlegeli, de Man-i gondolkodáshoz, minthogy görögök módjára filozófiai kérdésként kezeli az irónia ügyét. Ide sorolja de Man a német gondolkodókat, akiket ezen hierarchizálásnak megfelelően az irónát teoretizáló *eironok*nak nevez az iróniát trópusként megközelítő amerikai *alazonok*kal szemben. De a filozofikus (speciel dialektikus) megközelítésen túl de Man szemében a németeknek van egy még fontosabb érdeme, amivel valóban közelebb kerülnek az irónia „szelleméhez”, mint például a sima írású Booth; mégpedig az, hogy iróniavizsgálódásaik során a német romantikusok szembesülnek egyrészt az irónia fogalma, másrészt a Friedrich Schlegel ironikus szövegei által keltett zavarral. De Man szerint még „az iróniáról való teoretizálás hőskorá[ban]” (de Man: Irónia: 176) is „fölöttébb nehéz iróniadefinícióra bukkannunk” (de Man: Irónia: 176), Solgertől A. W. Schlegelen és Hegelen keresztül Kierkegaardig senkinek sem sikerül az irónia fogalmát kimerítően megadni: bár küszködnek e nehézséggel, az utánuk jövő gondolkodó mindig rámutat a korábbi próbálkozásainak hiányosságaira. Ami pedig a schlegeli ironikus szöveg hatását illeti, a *Lucindát* olvasva Hegel például „csaknem elveszíti a fejét, ami Hegellel nem túl könnyen fordul elő” (de Man: Irónia: 181), de bárkin „aki valaha is írt róla [...], azon rendkívüli ingerültség lett úrrá e regénnyel való minden egyes találkozás alkalmával” (de Man: Irony: 168).

Vagyis de Man – félretéve a német irónia-diskurzus hagyományos recepcióját, miszerint az egyes írásokból kiolvasható lenne egy-egy iróniakoncepció (általában az önreflexiós-dialektikus irónia elmélete¹²¹) – az irónia-írások nehézkességének kiemelésével arra mutat rá, hogy a német „ironológusokként” kanonizált filozófusok valójában nem tudnak kimerítő irónia-definíciót adni. Ahhoz, hogy de Man azt állíthassa, hogy az iróniának nem létezik német filozófiája, az önreflexív-dialektikus iróniafogalmakat semmibe kell vennie (mint ahogy semmibe is veszi az „elhárítók” csoportjába helyezve azokat), és az iróniáról való írás folyamatára, performanciájára kell fordítania a figyelmét. A német filozófusok döcögős, akadozó, kielégülést nem találó írástechnikája – de Man szemében – megfelelőbben tükrözi az irónia „szellemét”, mint expliciten adott fogalmaik, (teoretikus megragadását megnehezítő) hatásában jobban szóhoz juttatja az iróniát, mint megnevezéseiben. Ebben a zavarban, gátoltságban ugyanis az irónia dialektikát (beleértve az irónia dialektikus definícióit) dekonstruáló működése lép színre. Vagyis a németek igazi előnye az amerikai alazonokkal szemben, hogy a filozófiai közeledésnek köszönhetően, még ha tyúkszemként

¹²¹ Ld. pl. a következő, romantikus iróniaelméleteket összefoglaló szövegek irónia-meghatározásait: „az irónia az a keresett struktúra-egész, aminek absztrakt összetevői az elmeél és az allegória. [...] Az abszolútum kötőereje ekként mintegy az individualizált világ egyedi szintéziseibe vezetődik át, a világ mint korlátok közé foglalt ragadható meg” (Frank 1998: 105-106), „irony is virtually identical with that self-reflective style of poetry that became accentuated during early German Romanticism and constitutes a decisive mark of literary modernism” (Behler 1993: 141), „az irónia [...] öntudatos, ön-tükröző költészet” (Antal 2001: 120).

is, de ráléptek a (vállalt filozófiájukra nézve fenyegető) schlegeli iróniára, míg az amerikaiak messze elkerülték azt („olvassatok csak Schlegelt” (Booth 1974: 211, de Man: Irónia: 180), írja Booth „ironikusan”, vagyis az ellenkezőjét érve alatta, kihúzza a bicskát de Man zsebéből, aki dühösen azt feleli: „[a]ttól tartok, hogy olvasok majd egy kis Schlegelt” (de Man: Irónia: 180).)

A *Lucinda* keltette zavar, a kisregény recepciójának kaotikussága (melyben magára az iróniaműködésre, annak hatására ismerhetünk, s ezért kifejtése az iróniáról árul majd el valamit) de Man szerint annak köszönhető, hogy Schlegel műve ellenáll mind annak, hogy komoly, mind pedig annak, hogy komolytalan szövegnek tekintsek, mely eldönthetőség pedig a megismerés feltétele. A szöveg keltette ingerültséget Schlegel elutasításával háritók Schlegelt „rossz filozófusnak” (de Man: Irónia: 181), írását pedig „obszcénnek” (de Man: Irónia: 182) bélyegzik, mint Hegel és Kierkegaard¹²²; a Schlegel-pártiak, vagyis Schlegelt a tudományos diskurzusba visszakövetelők pedig „úgy próbálják védelmezni mesterüket, hogy Schlegel valójában nem frivol, hanem igenis komoly író” (de Man: Irónia: 182)¹²³. Mindkét álláspont érdeke – Schlegelt vagy „belül” vagy „kívül” elhelyezve – a tudományosság-tudománytalanság határvonal megerősítése. De Man szerint viszont a *Lucinda* a komolyság és komolytalanság közti oszcilláció eldönthetlenségével épp egy ilyen tudományos gondolkodást fenyeget: „a germanisztika egész tudománya azon egyszerű oknál fogva jött létre, hogy sikerüljön elkerülni Friedrich Schlegelt, hogy sikerüljön elhárítani Schlegel és az ő *Lucindája* részéről egy olyan tudományos diszciplína teljes felfogását érintő kihívást, mely tudomány a német irodalommal foglalkozna – komolyan” (de Man: Irónia: 182).

A komolyként vagy komolytalanként való eldöntési lehetőséget a *Lucinda* azáltal fenyegeti, hogy olyan kódokat hordoz, melyek „radikálisan összeegyeztethetetlenek egymással” (de Man: Irónia: 183). Nemcsak arról van szó, hogy a *Lucinda*, pontosabban annak „Egy reflexió” című fejezete, melyet de Man elemez, „kettős kóddal olvasható” (de Man: Irónia: 183), a filozófiai diskurzus és „a nemi érintkezésben megjelenő súlyos testiség” (de Man: Irónia: 183) kódjával, hanem arról, hogy ezek „[o]lyan alapvető módon szakítják meg, tördelik szét egymást, hogy magának e széttördelésnek a lehetősége veszélyt hordoz minden olyan feltevésünk számára, amelynek alapján meghatározzuk, hogy egy szövegnek milyennek is kell lennie” (de Man: Irónia: 183). A tanulmány későbbi következtetései felől olvasva, ez az önreflexió dialektikus mozzanatának megghiúsulását jelenti, miáltal a fejezet, címében ironikussá válva, épp a reflexió

¹²² De Man nem túloz Hegel Schlegellel kapcsolatos dühét illetően, az *Esztétikai előadásokban* például Hegel azt írja, hogy Friedrich Schlegel (testvérével együtt) „beteges feltűnési vágy[ú]”, „fogyatékos filozófiai ingredienciákkal rendelkező” „kritikus”, aki „középszerű dolgokat csodált” és aki „[n]em tarthat igényt a spekulatív gondolkodó címére”, G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások I.*, ford. Zoltai Dénes, Akadémiai kiadó, Budapest, 1980. (A továbbiakban Hegel 1980): 63-64

¹²³ Így veszi például „komolyan” Szondi is Schlegelt következő szövegeiben: Peter Szondi: *On Textual Understanding and Other Essays*, ford. Harvey Mendelsohn, Theory and History of Literature, Volume 15, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 53-73 (A továbbiakban: Szondi 1986), Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*, Osiris kiadó, Budapest, 2002.

lehetetlenségét viszi színre, ahol a reflexió a megértés, a nyelvhasználat kognitív mozzanatának performativitást utolérni (azt megértetni) képtelen jellegében mutatkozik meg. *Az olvasás allegóriái* felől olvasva a *Lucinda* kettős kódja a feszültségben lévő performativitás és kognitivitás, *setzen* és megértés kettősének egy további verziója. Egy ilyen nyelvfelfogás pedig összeférhetetlen az „érthetőség[...] ügyét” (de Man: Irónia: 180) képviselő tudomány logikájával, ami miatt a *Lucinda* egyrészt működésében fenyegető, másrészt hozzáférhetetlen a számára.

Elkerülhetetlen tehát, hogy az irónia német teoretikusai – akik szintén a tudomány ügyét képviselik, mely jelenségek megértésén alapszik – ne termeljék ki saját elméletüket mint e zavarra való reakciót s egyben mint a jelenség megszelídítését. Az irónia elmélete ez esetben is szükségképp (mint az irónia megértése) megállítja az iróniát, de az, hogy a zavar mindeközben nem szűnik (Schlegelt például nem sikerül a német filozófiának maradéktalanul „megoldania”), arról árulkodik, hogy ez az elmélet sem lehet teljesen kielégítő. Az iróniát hátrító második és harmadik csoport a dialektikus elméletekbe próbálja beleszelídíteni az iróniát, ami érdekes módon épp bizonyos schlegeli meglátásokkal esik egybe. Így nem csak de Man (*A temporalitás retorikájának*¹²⁴ de Manja) az, aki de Man (*Az irónia fogalma* de Manja) által kritika alá esik (iróniáról szóló korábbi munkáját a második elhárító csoporthoz sorolva), de a dialektikus meglátásokkal bíró Schlegel is újraolvasódik egy dialektikát aláásó Schlegel felől. Minthogy azonban de Man nem beszél kétféle Schlegelről (vagy kétféle Fichtéről), Schlegelt egyoldalúan, csak mint az iróniát megszelídítő teóriákkal szembenállót vezeti fel, meglehetősen bonyolulttá válik a de Man-tanulmány követése azokon a helyeken, ahol Schlegel nem ilyenként tűnik fel.

Ami e bonyodalmas de Man-argumentációból kihámozható, az az, hogy a dialektikusok Schlegel *Lucindáját* Schlegel szókratészi iróniaelméletével próbálják meg elhárítani. A schlegeli iróniát egy olyan szókratészi iróniának feleltetik meg, melyről maga Schlegel is írt, amelyet azonban épp például a *Lucindával* (vagy *Az érthetelenségről* című művel) később meghaladott. Vagyis a *Lucindát* visszaírják a 42. *töredék* Schlegelébe. Ha Schlegel olyan, mint Szókratész, akkor Schlegel német olvasói (akik azzal jobbak az irónia amerikai öntudatos képviselőinél, hogy legalább hajlandók zavarba jönni, vagyis észrevenni az irónia nem trópusként való lokalizálhatatlan működését) Alkibiadészhez hasonlíthatók, és amennyiben megértik Szókratész és Alkibiadész viszonyát, saját Schlegelhez való viszonyukat is rendezni tudják.

Szókratész, a befogadóban való zavarkeltés kiemelkedő alakja, úgy kap helyet a quintilianus-i rendszerben, mint az irónia magatartásmódkénti képviselője.¹²⁵ Szemben a trópusként

¹²⁴ De Man: *A temporalitás retorikája*, ford. Beck András, in: *Az irodalom elméletei*, Pécs, 1996. (A továbbiakban: de Man: *Temporalitás*)

¹²⁵ „...míg a szóképből csak szavak térnek el a többi szótól, az alakzatban a szöveg és a hanghordozás értelme, és olykor az eset egész megformálása, sőt még *az egész élet* is iróniának tűnhetik fel, mint Szókratészé (azért nevezték *ironikusnak*, mert tanulatlanokként tüntette fel magát, és úgy csodált másokat, mintha azok bölcsek lettek volna). Quintilianus 2008: 582-583, első kiemelés: K.V., második: M.F.Q.

működő iróniával, a szókratészi ironizálás lehetősége folyamatosan fennáll (a platóni dialógusokban Alkibiadész már mindenhol iróniát gyanít), miáltal az iróniát nem lehet textuálisan tetten érni, az mint állandó lehetőség járja át a szókratészi beszédet, veszélybe sodorva a megértés lehetőségét. Schlegel szintén ezt a két iróniát (a görög filozófiait és a római szónokait) különbözteti meg a bevezetőben már rövidebben idézett töredékekben, Quintilianus-hoz képest azzal a különbséggel, hogy nála a szókratészi értékelődik fel a szónoki iróniával szemben. (Ez jelenti az egy lépést előre a booth-i, retorikai megközelítésű elmélethez képest.) A következőket írja a de Man által is (a dialektika kontextusában) idézett 42. töredékben:

Az irónia tulajdonképpen hazája a filozófia: az iróniáé, melyet mint logikus szépséget határozhatnánk meg. Mert mindenütt, ahol szóban-írásban folytatott párbeszéd során, s nem egészen rendszeresen filozofálnak, ott iróniát kell produkálni és követelni; az urbanitást még a sztoikusok is erénynek tartották. Persze van szónoki irónia is, amely – ha módjával élnek vele – pompásan hat, különösen polémiákban; hanem a szókratészi múzsa magasztos urbanitásához képest olyan ez csak, mint a legragyogóbb szónoki művészet egy emelkedett stílusú görög tragédia mellett. Egyedül a költészet emelkedhet erről az oldalról is a filozófia magaslatára, és alapját nem ironikus passzusok képezik, miként a retorikának. Vannak régi és modern költemények, amelyek véges-végig s egészükben is az irónia isteni leheletét lélegzik. Valóban transzcendentális buffonéria él bennük. Belsőleg, a hangulatban, mely mindenben átlát, és minden feltételesen végtelenül túlemelkedik, túl saját művészetén, erényén vagy zsenialitásán is: külsőleg, a szokott módon jó itáliai *buffo* mimikus modorának formájában¹²⁶

Ehhez hozzávehetjük a 108. töredéket, melyből de Man csak egy sort idéz szövege elején (az irónia fogalmának megragadási nehézsége kapcsán), ami viszont a szókratészi irónia dialektikus olvasata miatt egészében ide vehető:

A szókratészi irónia az egyetlen, valóban szándékolatlan és mégis józanul megfontolt elváltoztatás. Egyképp lehetetlen a kimódolása és az elárulása. Aki nem képes rá, annak számára a legnyíltabb színvallás után is talány marad. Senkit meg nem téveszt ez az irónia, csupán azokat, akik megtévesztésnek hiszik, és vagy örvendeznek a pompás móka láttán, mellyel az egész világot bolonddá teszik, vagy mérgesek lesznek, ha rájönnek, hogy itt őket is be akarták csapni. Minden merő komolyság és minden csupa tréfa ebben az iróniában, minden a legőszintébben nyílt, minden mélységesen elváltoztatott. Az életművészet érzékének és a tudományos szellemnek egyesüléséből fakad, a tökéletes természetfilozófia és a tökéletes művészetfilozófia találkozásából. A teljes közlés feltétlensége és feltételessége, lehetetlensége és szükségszerűsége közti feloldhatatlan harc érzését kelti. Valamennyi licencia közül a legszabadabb, mert általa mindenben túlteszi magát az ember; és mégis a legtörvényesebb is egyben, mert feltétlenül szükségszerű. Igen jó jel, ha a harmonikus lapály emberei nem tudják, hová tegyék ezt az állandó önparódiát, hol hisznek,

¹²⁶ Tandori Dezső fordítását de Man angol idézetei alapján, Fogarasi György javaslatait megfontolva néhol módosítottam. A módosított Tandori-részek a következők: „A filozófia az irónia tulajdonképpen hazája”, „Egyedül a költészet emelkedhet erről az oldalról is a filozófia magasáig, és alapját nem a retorikához hasonló ironikus passzusok képezik”, „Belsőleg, a hangulatban, mely mindenben átlát, és mindenben feltételesen végtelenül túlemelkedik...” (Schlegel 1980: 219-220)

hol hitüket veszítik, míg a végén beleszédülnek, s épp a komolyságot tartják tréfának, a tréfát komolynak. Lessing iróniája ösztönös; Hemsterhuisé klasszikus tanulmány eredménye; Hülsen iróniája a filozófia filozófiájából fakad, és messze fölülmúlhatja az előbbieket. (Schlegel 1980: 231-232)

Látható, hogy ezeken a helyeken a szókratészi irónia úgy áll szemben a szónoki iróniával, mint ami a költészetén kívül a filozófiában, vagyis a komoly tudomány nyelvén is megjelenik. A megállapítás a nietzschei gondolatot veti előre a nyelv metaforikus megalapozottságáról: amit szószerintinek hittünk, a tudomány diskurzusa, szintén figurális természetű. Minthogy azonban a különbség megszűnése ezekben a schlegeli passzusokban egy dialektikus logikába van ágyazva, nem jutunk el a figurális-szószerinti oppozíciópár teljes felszámolódásához. A komolyat és a komolytalant, a logikusát és a szépet, a legszabadabb és a legtörvényesebb paradoxikusan szintetizálódnak egy ideális nyelv egységébe. A „buffonéria” „transzcendentalitása” és az önparódia szédületbe pörgése azt a dialektikus spirálmozgást idézi, amikor valami saját eszmei megvalósulása felé tart a végtelenségig. Ezt a mozgást írja le az én dialektikájának thetikus stádiuma a fichte elméletén belül, amit de Man a 37. *töredék* kapcsán (melyre még visszatérünk) vesz elő.

Fichte említése a schlegeli irónia kapcsán nem újdonság (illetve sehol máshol nem lenne újdonság), Schlegel iróniáját már Hegel is Fichte filozófiájából vezette le: „Friedrich Schlegel [...] a fichte álláspontból indul ki” (Hegel 1980: 64), „a zseniális isteni iróni[a] [olyan,] mint az Én magába való koncentrációj[a], amely széttép minden bilincset, amely csak az önélvezet boldogságában tud élni” (Hegel 1980: 66), vagyis e hagyomány szerinti párosításban az Én megismerő mozgásának és az irónia „negativitásának (Uo.) dialektikus mozgása köti össze a két elgondolást, azaz a dialektikus Fichtét és a dialektikus Schlegelt. Ebben a kontextusban, ahol de Man az irónia dialektikát dekonstruáló működésének magyarázatát ígéri éppen Schlegel újraolvasására támaszkodva, mégiscsak újdonság, hogy de Man a hagyományos összefüggésben veszi elő Fichtét e helyen, a szabadság dialektikus mozgását kritika nélkül, azt mint a Schlegel-passzust magyarázó szöveghelyet beidézve: de Man azt írja, hogy az olyan thetikus ítéletben, mint például „az ember szabad”, „[...]a szabadság *aszimptotaként* strukturált” (de Man: Irónia: 191), s olvasatát igazolandó beidézi *A teljes tudománytan alapvetését*: „Az embernek végtelenül közel kell jutnia az önmagában elérhetetlen szabadsághoz”¹²⁷ (uo.), melyet a dialektikus olvasatnak megfelelően így magyaráz: „[...]Az ember szabadságát tehát”¹²⁸ egy olyan végtelen messzeségben

¹²⁷ Hankovszky Tamás fordításában: „Az embernek a végtelenbe menve egyre jobban meg kell közelítenie az önmagában véve elérhetetlen szabadságot.” Johann Gottlieb Fichte: „A teljes tudománytan alapvetése, Első rész: A teljes tudománytan alapelvei”, ford. Hankovszky Tamás, kézirat, Frissítve: 2008. 11. 15., <http://filozofia.btk.ppke.hu/dokumentumok/konyvtar/fichte1-3.doc> (letöltve: 2010 július 20.) (A továbbiakban: Fichte 2008)

¹²⁸ A Tom Keenan által lejegyzett de Man-szöveg lábjegyzete: „A szögletes zárójelben beillesztett szöveg nem része a magnófelvételnek. Az előadásról készült egyedüli kazetta két oldala közti hiátust hivatott kitölteni, és csaknem szó szerint az N2-es jegyzetapparátusból származik (az N1-es jegyzetek között ugyanezen részre vonatkozó mondatok

elhelyezkedő pontnak tekinthetjük, amely felé folyamatosan úton vagyunk, olyan fajta aszimptótának, amelyhez egy végtelen felemelkedési (vagy nyugodtan mondhatjuk azt is: alászállási) folyamat során egyre közelebb és közelebb jutunk, amely felé az ember folyton úton van” (de Man: Irónia: 191).

De Man a 42. töredékről kimondottan úgy beszél, mint „a fichtei rendszer [...] tömör összefoglalója” (de Man: Irónia: 194), „az elkülönült én” (de Man: Irónia: 193) leírása. Mind a belsőleg, mind a külsőleg megjelenő irónia az én dialektikáját követi: „belsőleg” „az író saját művével szemben[i] [...] elkülönülés[ben]”, „külsőleg” a buffo által, amire (de Man szerint) „Schlegel a *commedia dell'arte* kapcsán utal, a narratív illúzió megtörése, az *aparté*, a közönségnek való kiszólás, amelynek segítségével a történet illúziója megtörik (amit németül úgy nevezünk mint *aus der Rolle fallen*, vagyis kiesik a szerepből)” (de Man: Irónia: 194-195). Vagyis a szöveg e pontján váratlan módon épp (a dialektikus Fichtét parafrázáló dialektikus) Schlegel lesz a német dialektikus filozófia (az iróniát elhárító második és harmadik csoport) szemléltető példázója. És, mintha de Mannak sose lett volna más célja, mint ennek az önreflexív-dialektikus iróniának a bemutatása, a 42. töredék végébe kapaszkodva belekezd a kiszólás elemzésébe meghatározva a parabázis és az anakoluthon működését: „[a] parabázis egy diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával” (de Man: Irónia: 195), az anakoluthon pedig „egy törés a minta szintaktikai elvárásaiban” (de Man: Irónia: 195).

A parabázis a romantikusok közkedvelt eszköze, de nem egyszerűen egyszeri kiszólásként, hanem folyamatosan alkalmazva, mértéktelenné téve: „csak mértéktelen használatát tekinthetjük sajátos romantikus tulajdonságának”¹²⁹ (Szondi 1986: 71). De Man Sterne példáját hozza „a narratív illúzió beszúrásokkal történő állandó megszakítás[ára]”¹³⁰, illetve Tiecket, akit „a parabázis folyamatos használata”¹³¹ jellemez, akinél a kiszólásos sziporkázás a dráma szervezőelvévé válik. Ez a folyamatosság a dialektikus mozgás örvényének beindításához szükséges, a dielektikus megismerés további feltétele, hogy a kiszólás magára a szerepre mint szerepre irányuljon, csak így juthat el a szerep önnön létének megértéséhez. De Man felidézi Szondi Tieck-olvasatát, aki „a reflexív struktúra tárgyalása folyamán a következőket mondta: »Tiecknél a szerep (a színházi szerep) önmagáról mint szerepről szól (reflexív módon). Belátással bír önnön létének dramatikai meghatározottságába«”¹³².

felhasználásával), illetve Fichte szövegéből.”

¹²⁹ „its excessive use is the only peculiarly romantic thing about it”

¹³⁰ „the constant interruption of the narrative illusion by intrusion” (de Man: Irony: 178.), Katona Gábor fordításában: „a narratív illúzió állandó beszúrásokkal történő megszakítás[ára]” (de Man: Irónia: 195.)

¹³¹ „where the parabasis is constantly being used” (de Man: Irony: 178.), Katona Gábor fordításában: „a parabázis eszközével szinte megszakítás nélkül élő Tieck...” (de Man: Irónia: 195.)

¹³² Szondit idézi De Man: Irónia: 200. („in Tieck, the part (the theatrical part, the role) speaks about itself as role (reflexivity). It has insight into the dramatic determination of its own existence”, de Man: Irony: 182) A Szondi-tanulmány angol kiadása szerint, Harvey Mendelsohn fordításában: „The role speaks about itself as a role. It is aware

A de Man által hivatkozott tanulmányban Szondi a Tieck-recepció finomítása végett különbözteti meg a parabázis két fajtáját, a szerepből való kilépést és a szerepre való reflexiót, melyek közül az utóbbit kapcsolja a romantikus iróniához és a Tieck-i komikumhoz.¹³³ Szemben a szerepből való kilépés parabázisával, ami a színész jelenlétére, személyére irányítja a figyelmet, a szerep reflexiója „az öntudat reprezentációját az esztétikai szintjére tolja”¹³⁴, „a szerep [ugyanúgy] válik önmaga tárgyává, mint a korai romantikus írók elkülönült énje”¹³⁵. Ez a metateátrális formai önreflexió, melyben „a »szereplő« dramaturgiai, nem pedig pszichológiailag utal”¹³⁶, *Az érthetetlenlégről* 6/A pontjának irónia-fajtájára emlékeztet, az irónia iróniájának „általános” fogalmára, miszerint az irónia iróniája „többnyire olyan metszön ironizálja az iróniát, hogy alkalmasint el is unjuk, ha mindenütt és egyre csak ezt kell hallanunk” (Schlegel 1981: 87). (És ez az irónia, formai parabázis köszön vissza a posztmodern színház elméletében Helga Finter, Szondiéhoz kísértetiesen hasonló megfogalmazásban, ahol a színpadi figura (mint textuális elem) „nem pszichológiailag, hanem szemiotikailag motivált”, Finter: Posztmodern: 29. bek.)

Az a Schlegel, akihez de Man *Az irónia fogalmának* ebben az U-kanyarában sorol, a önreflexív irónia Schlegele nyilvánul meg némely Kritikai és Athenäum-töredékben is. Ezek azok a sokat idézett passzusok, ami alapján Friedrich Schlegel (A.W. Schlegel mellett) kényelmesen a német ironológusok közé állítható. Ilyen például a 3. Kritikai töredék, mely a szerző előlépéséről, a fikció megszakításáról beszél ezeket lokalizálható textuális elemeknek tekintve: „Mihelyt a Mindenmindegy Jakabban Diderot valami igazán zseniálisat művel, többnyire ő maga mindjárt megjelenik, elmesélvén igaz örömét, hogy ilyen zseniálisra sikeredett lett ez a hely” (Schlegel 1980: 213). A fordítás („mindjárt megjelenik”) jól mutatja a szerző előlépésének „jelenlét”-implikációját, hogy a textus reprezentációs szintjét hogyan egészíti ki az írás „performatívumának” jelenlét-szintje, a kettő milyen egymást kiegészítő oppozícióban helyeződik el. A későbbi posztmodern irodalomban olyannyira kedvelt – gyakran a *mise en abyme* eszközével elért – öntükröződés előképe fogalmazódik meg a 116. (Antal Éva által is hivatkozott) Athenäum töredékben a romantikus irodalom kapcsán: „Csak a romantikus költészet lehet az eposzhoz hasonlatosan az

that its own existence is only relative, subordinate to the requirements of dramaturgy.” Peter Szondi: „Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with Some Remarks on Tieck’s Comedy”, in: Szondi 1986: 71.

¹³³ „In studies on Tieck, for example, it is frequently noted that this »stepping out of the role« is a stock comic device found in every period and in every literature since the time of Aristophanes... Yet this is necessary to make a distinction here. The remarks usually made about this device pertain to the actor and focus on the reduction of the dramatic figure, of the role, to the person of the actor. In Tieck, however, something different occurs. The role speaks about itself as a role. It is aware that its own existence is only relative, subordinate to the requirements of dramaturgy... In his role, the character is conscious not so much of his specific existence as it is revealed in the play, as he is of the very nature of this existence, which is a dramatic one.” Szondi 1986: 71

¹³⁴ „In Tieck’s writing, therefore, we encounter a phenomenon which, strictly speaking, does not require the character to step out of his role, but which results rather, from the representation of self-consciousness on the aesthetic level...” Szondi 1986: 73

¹³⁵ „the role becomes objective to itself, on the model of the divided ego of the early romantic writers, of which it is the aesthetic projection...” Szondi 1986: 71

¹³⁶ „»character«” refers to dramaturgical and not to psychic structure”, Szondi 1986: 72

egész környező világ tükre, a kor képe. S ugyanakkor a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétai reflexió szárnyain középütt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.” (Schlegel 1980: 281) Ábrázolt és ábrázoló kettősében újra csak a kint és a bent, a referencialitás és a fikció oppozíciópár elhatárolására ismerhetünk.¹³⁷ Az önreflexió, a szöveg önmagára mutatása a parabázis eszközével történik, egy „architektonikus” (383. Athenäum töredék, Schlegel 1980: 336) lokalizálható parabázis-felfogás értelmében, amikor a „költeményekben helyenként ábrázolást pótló felirat olvasható, mely közli, hogy itt tulajdonképpen ezt vagy azt kellett volna ábrázolni, ám a művész – akadályoztatása miatt – odaadó hívükként kéri szíves elnézésünket az elmaradtakért.” (52. Kritikai töredék, Schlegel 1980: 222)

Erről az önreflexív, metafikciós iróniáról beszél de Man *A temporalitás retorikájában*, melynek definíciója szerint „az irónia szüntelen *vertige*, örületig fokozott szédület” (de Man: Temporalitás: 42). Bár de Man itt is alapvető hivatkozási pontként használja Friedrich Schlegelt, iróniafogalmát első sorban Baudelaire *dédoublement*-jéből vezeti le, mely a komikumban előálló én-megkettőződést jelenti. Az én reflexív távolságba kerül önmagától, s a „tudat mozgása” (de Man: Temporalitás: 41) végtelenül közelít az abszolút fele. A szédület és az örvény metaforáit is felhasználva de Man *A temporalitás retorikájában* Schlegelt is egy dialektikus mozgás számára sajátítja ki. A fragmentumok közül a 116. töredéket kiemelve a tükörfolyosó metaforájával („a romantikus költészet [...] a reflexiót [...] akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza” (de Man: Temporalitás: 49)) és *Az érthetlenségről* „tisztánlátó örületével” (de Man: Temporalitás: 50) megtámogatva a 669. Töredék „permanens parabázisát” a tudat végtelen mozgásaként értelmezi. Bár az „irónia iróniáját” *Az érthetlenségről*ből de Man itt hosszabban idézi, valójában csak az „irónia iróniájának” általános vélekedés szerinti 6/A csoportja sorolható ide. Az „irónia iróniájának” az a felfogása, amit „többnyire” erről gondolnak, és amellyel ő majd szembeállítja saját elképzelését (6/B), a szüntelenül (lépten-nyomon) működő dialektikus, posztmodern iróniának feleltethető meg: az általános vélekedés szerint az irónia iróniája „többnyire olyan metszőn ironizálja az iróniát, hogy alkalmasint el is unjuk, ha mindenütt és egyre csak ezt kell hallanunk” (Schlegel 1981: 87).

Az irónia fogalmában a parabázist, a fichtei thetikus stádiumot és a 42. töredéket tárgyaló területein érezhető de Man-i lelkesültség meglehetősen félrevezető. Mintha de Man a dialektikáról

¹³⁷ Hasonló gondolatokat tükröznek az alkotó az alkotás kettősének elválaszthatóságán alapuló (amit az egymásba átjárás lehetősége implikál), tükrös-önreflexió írástechnikáról a 238. Athenäum töredék sorai: „Amiképpen azonban kevésbé lenne értékes az a transzcendentális filozófia, amelyik nem kritikai, nem ábrázolná a produktummal együtt a produktálót is, és a transzcendentális gondolatok rendszerében nem tartalmazná egyszersmind a transzcendentális gondolkodás karakterisztikáját, úgy a transzcendentális költészetnek is egyesítenie kellene a modern költőknél nem ritka transzcendentális anyagokat és a költői képesség poétai elméletének előgyakorlatait a művészi reflexióval és a Pindaros-féle szép öntükrözéssel, a lírai töredékekkel, melyek a görögöknél és az antik elégiában az újak között pedig Goethénél találhatók, minden ábrázolásban önmagát is ábrázolva, hogy így mindenütt egyszerre legyen poézis és a poézis poézise.” Schlegel 1980: 309

értekezve (melyet eredetileg azért hozott fel, hogy szembeállítsa vele saját teóriáját) kis időre magáévá tenné annak szemléletét, őszintén („komolyan”) azonosulna vele, és elfeledkezve dekanonizációs (német „ironológiát” újraolvasó) törekvéséről, az irónia dialektikusságát akarná bizonyítani. A szövegben való tájékozódás nehézségének lehet az oka a szöveg eredeti előadásjellege, utólagos lejegyzettsége, de az is, hogy maga az iróniáról szóló szöveg „szándékosan” nem akar érthető lenni. A dialektika viszont sem de Man, sem az általa promotált Schlegel számára „nem lehet elég”, a tanulmány felvezetéséből kikövetkeztethetően de Man-nak rá kell kanyarodni a második és harmadik irónia-hárítási mód kritikájára. Ez a váltás alig jelölten történik: „Schlegel számára azonban a parabázis még nem elég” (de Man: Irónia: 196), vált a szöveg hirtelen egyik lelkesültségből a másikba esve, s minthogy még bekezdést sem vált a következő irónia meghatározás előtt, stilisztikailag nem túlságosan szembetűnő a két szövegrész közti hatalmas különbség.

A dialektika nem lehet elég de Man számára, mert ugyanúgy egy öntudathoz kötődik, mint a booth-i vizsgálódás; az önreflexió (az önmagára irányuló, transzcendentális buffonéria, az állandó önparódia) egy ön-t, egy ént, egy megelőző tudatot feltételez, ami az irónia megközelítését újra csak az irónia megértésévé teszi, elzárva magát a megértés iróniájához való hozzáféréstől. A jelentésszintek közti mozgás örülete, szédülete (ld. a 108. *töredéket*) még feltételezi a jelentésszintek különbségét, megkülönböztethetőségét. A de Man által idézett Szondi a tiecki irónia fenti leírását így folytatja: „...s a szerepet ez nem meggyengíti, hanem épp ellenkezőleg, új erővel tölti fel... Tieck darabjainak komikussága a reflexió örömének tulajdonítható: a nevetés azt a távolságtartó mozzanatot jutalmazza, amelyet a reflexió ér el önnön szerkezetével szemben.” (Szondi 1986: 71, a de Man-szövegben: de Man: Irónia: 200) A parabázis mértéktelen használata dialektikus, mert a figyelem fenntartására irányul, a kiszólás, a megtörés dialektikusan beépül a megtört narratíva egészébe helyreállítva annak koherenciáját.

Vagyis a dialektika előfeltevései nem sokban különbözik az irónia esztétikai eszközkénti vizsgálatától, a lokalizálhatatlan iróniának mint az én dialektikáját leíró filozófiai fogalom megértése ugyanúgy kívülről állítja meg (a tudatot előfeltételezve) az irónia végtelenjét, mint esztétikai eszközzé redukálása. Ezért is soroltatik, még a fichtei lelkesülésbe beleszédülés előtt, az iróniát megszelídítő technikák közé. És ezért, ennek ellentételezéseként kerül egyáltalán elő (a nem-dialektikus) Fichte a 37. *töredék* kapcsán.

Fichtét ugyanis eredetileg nem dialektikus elmélete miatt veszi elő de Man, hogy általa a második és harmadik csoportot jellemezhesse¹³⁸, épp ellenkezőleg, egy radikális Fichte-

¹³⁸ Így kerül elő pl. de Man Schiller-elemzésében. Fichte Schiller *Levelek az esztétikai nevelésről* című szövegében még úgy jelenik meg de Man számára, mint a schilleri gondolatokkal összhangban álló, a tételezés és a tropológia feszültségét szintetizálva feloldó dialektikus. Ld. De Man: KS („Fichte, éppúgy mint Hegel, valódi dialektikus elme” de Man: KS: 157).

átértelmezés keretei között a dialektika nem-dialektikus alapjainak példázása céljából, amivel Fichte (itt még) az iróniát (az elhárítókkal szemben) „jól” kezelők oldalán (az „egész” német filozófiát traumatizáló Friedrich Schlegel és *Az irónia fogalma* de Manja oldalán) jelenhet meg. Fichte, akihez a 37. *töredék* terminológiája irányítja az olvasót, de Man szerint csak látszólag az én filozófusa, „amennyiben az ént objektum és szubjektum dialektikájának értelmében, az én és a másik ellentmondásának keretei között gondoljuk el” (de Man: Irónia: 187). Ezek után de Man egy részletes elemzés keretében bemutatja, hogy a hagyományosan az „én fenomenológiájaként emlegetett” (de Man: Irónia: 187) fichtei elméletben az én „nem tapasztalati”, hanem „logikai kategória” (de Man: Irónia: 187), s hogy „a dialektika Hegel előtti teoretikus[ának]” (de Man: Irónia: 187), a német idealizmus megalapítójának (!) tekintett Fichtének az egész rendszere egy nem-dialektikus mozzanaton alapszik. Ennek bizonyításához de Man a fichtei rendszerből az én kialakulásának megalapozó mozzanatát, *Tathandlung*ját („tettcselekvését”) emeli ki, a Tudománytan „én vagyok én” alapelvét, „amely tudatunk empirikus meghatározottságai között nem fordul és nem is fordulhat elő, sőt inkább minden tudat alapjául szolgál, és egyedül ez teszi lehetővé a tudatot” (Fichte 2008: 2. bek.).

Bár de Man nem elemzi konkrétan e kezdeti pillanat fichtei elnevezését (sőt, érdekes módon egyáltalán nem idézi a fogalmat), a *Tathandlung* fogalmában valóban a kezdeti performatívum, „vak tételezés” de Man-i gondolatára ismerhetünk: „az én önmaga által való tételezése az én tiszta tevékenysége. – Az én *tételezi önmagát* [...] – Ő a cselekvő és egyben a cselekedet eredménye; a tevékenykedő, és az, ami a tevékenység által keletkezik. A cselekvés [Handlung] és a megtett [That] egy és ugyanaz. Ezért van az, hogy ez: *én vagyok*, egy tettcselekvés [Thathandlung] kifejezése; sőt, mint az egész tudománytanból ki kell tűnnie, az egyedül lehetséges tettcselekvése.” (Fichte 2008: 26. bek.) A kezdeti, nyelvet, gondolkozást megalapozó (egyedüli, “tiszta” és lehetetlen) performatívum, aminek nincsen tárgya, sem legitimált (egy megelőző performatívum által felszentelt) alanya, lesz a témája annak a performatív rendszer-kutatásnak, melynek felvetésével de Man *Az irónia fogalmát* zárja („Fejtegetéseink folytatása törénelem és irónia viszonyának vizsgálata lehetne, ám e kérdés boncolgatásába akkor vághatunk majd bele, ha már behatóbban tisztáztuk a performatív retorikának nevezhető terület bonyodalmait.” de Man: Irónia: 203).

A Tudománytan első és abszolút alapelve (“Az én eredendően teljességgel tételezi saját létét” Fichte 2008: 36. bek.) lehetővé teszi de Man számára, hogy a Fichtei gondolatmenet e szakaszában a nyelvi tételező erő működésére ismerjen: „Fichte szerint az én eredetileg nyelvi posztulátum. A nyelv radikálisan és abszolút módon tételezi az ént, a szubjektumot mint olyat [...]” (de Man: Irónia: 188). Vagyis de Man (a nem-dialektikus) Fichtében az a kezdeti lökés (*Antoss*) izgatja, ami indokolatlanul, megmagyarázhatatlanul alapozza meg az értelem rendszerét a de Man-i

tételezés eredetparadoxonához hasonlóan.¹³⁹ Az a gondolat, hogy „maga az én az énben minden tételezést megelőzően tételezett” (Fichte 2008: 21. bek.), hogy „mindazokat az ítéleteket, amelyeknek logikai szubjektuma az abszolút meghatározhatatlan én, semmi magasabb nem határozhatja meg, hanem ezek teljességgel önmagukat alapozzák és határozzák meg” (Fichte 2008: bek.), rímelni látszanak a de Man-i elképzelésre a nyelv eredetéről (Warminski olvasatában), miszerint ennek kezdeti pillanata egy olyan performatívumhoz kötődik, ami egy „önmagát legitimáló performatívum kellene hogy legyen” (Warminski 2000: 133). Az én pusztán a nyelv tételező képességének, a bármit megnevezni képes katakrézis eredménye. Vagyis a nyelv eredete hasonlóan van itt elképzelve, mint *Az olvasás allegóriái* különböző említett részein olvasott gépszerű, motiválatlan jelölőműködés, mely teljesen véletlenszerűen forgatja a jelölőket, lehetőséget nyújtva így azok jelentéssé olvasására.

A párhuzamot (ezt a de Man-i Fichte-olvasatot) erősíti, hogy a tételezést Fichténél is a tulajdonságok kialakulása követi. Az Én és az ezzel együtt megjelenő nem-Én kipattanását egyidejűleg követi a megértés, a reflexió mozzanata: „... a Nem-Én azért van, mivel az Én néhány dolgot szembeállít önmagával, s ez azért van, mivel van nem-Én, s tételezve van. Egyik sem okolja meg a másikat; mindkettő az Én cselekvése, amit reflexió útján lehet csak megkülönböztetni.”¹⁴⁰ Azáltal, hogy az én (nyelvi) megszületése egyben az én különbségének a megszületését jelenti, a nem-én megszületését (ld. „az Én néhány dolgot szembeállít önmagával”), lehetőség nyílik a kettő összehasonlítására, a tulajdonságok köztük történő vándorlására¹⁴¹, vagyis – de Man-iánusan – a trópusok rendszerének kialakulására. Az én és a nem én viszonya eredetileg nem dialektikus, „e két dolog nem tézis és antitézis” (de Man: Irónia: 188), mivel „semmi köz[ük] sincs” (de Man: Irónia: 188) egymáshoz (ld.: „egyik sem okolja meg a másikat; mindkettő az Én cselekvése”), mindkettő a vak tételező aktus eredménye. Az én (s a vele együtt létrejött nem én) „egy teljesen üres tételező aktus, és semmilyen kijelentő aktus nem tehető róla, nem hozzáférhető semmilyen ítéletalkotás számára sem” (de Man: Irónia: 188). Vagyis a tulajdonságok, melyeket a tropológiai rendszer kialakulásával kapnak, nem esszenciálisan tartoznak hozzájuk, csupán a jelölők cserélődése által nyújtott összehasonlítási lehetőség eredménye. A fichtei megfogalmazásban, miszerint az én és a nemén összevetése, összekapcsolása annyit tesz, mint „*részben (zum Teil, egy bizonyos mértékig)*

¹³⁹ „A valóság megalapozásához, illetve a képzetek levezetéséhez *A teljes tudománytan alapja* felveszi a külső lökés (Antoss) fogalmát. E külső lökés az Énben egyfajta tevékeny szenvedést, önkorlátozáson alapuló visszahatást idéz elő, amely egyben a képzetek keletkezésének alapja.” Felkai Gábor: *Fichte*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988. 87.

¹⁴⁰ Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, 284. Felkai Gábor fordítását használom, ld: Felkai 1988: 90 (kiemelés: K.V.)

¹⁴¹ „fel kell tennünk magunknak a kérdést, hogyan látható egységben A és ~A, lét és nemlét, realitás és negáció anélkül, hogy megsemmisítenék és megszüntetnék egymást. [...] Nem várható, hogy bárki is másképpen fogja megválaszolni ezt a kérdést, mint azzal, hogy kölcsönösen *korlátozni* fogják egymást.” Fichte 2008: 84-85. bek., „az ellentétek azonosítását vagy összevetését *vonatkoztatásnak* nevezzük, az azonosítottak szembeállítását pedig *megkülönböztetésnek*”, Fichte 2008: 97. bek.

felfüggeszteni (*aufheben*, Hegel terminusa) az (én és a nemén) valóságát tagadás által”¹⁴², a metafora figurális működésére (a szó szerinti jelentés felfüggesztése) ismerhetünk. Vagyis a nyelv önkényes mozzanata, a katakrézis által teremtett (szükségképpen) két dolog összehasonlításában a metonimikus véletlenszerű csere metaforikusként tűnik fel (akárcsak az óriás a Rousseau-példában), és, megállítva a gépszerű mozgást, motiváltként tünteti fel magát.

A szintetikus, összehasonlító ítéletben a szükségszerű különbség, az analitikus, különbségtevő ítéletben a szükségszerű hasonlóság lesz a dolog tulajdonsága. „[V]alamely szintetikus ítélet megalkotásakor egy bizonyos, másik létezővel összevetett létezőnek legalább egy tulajdonság tekintetében különböznie kell a másik létezőtől” (de Man: Irónia: 189) és fordítva.¹⁴³ Erről a fichtei leírásról mondja de Man, hogy „ez a folyamat maga, ez a [...] mozgás a tulajdonságok vándorlása, a trópusok vándorlása a tudás rendszerén belül. Ez a trópusok ismeretelmélete” (de Man: Irónia: 190). Vagyis a metafizikus vonatkozású metaforával együtt megjelenik a tudás, az ismeret illúziója. „Az összehasonlító ítéletek létrejöttének pillanatától kezdődően lehetővé válik az én tulajdonságairól szóló beszéd, s ez tapasztalatnak tűnhet” (de Man: Irónia: 191), innentől válik Fichte „az én fenomenológusává”.

Csak miután a metafora tézisnek és antitézisnek állította be az ént és a nemént, következik a fichtei rendszerben a kettőt szintetizáló mozzanat, a (már emlegetett) thetikus ítélet megjelenése. „Ez egy olyan ítélet, amelyben a létező nem hasonlítottat valami máshoz, hanem önmagára vonatkozik, tehát egy reflektív ítélet.” (de Man: Irónia: 190) („Egy thetikus ítélet [...] olyan volna, hogy benne valami nem mással megegyezőként és nem mással szembenállóként, hanem pusztán önmagával megegyezőként volna tételezve. [...] E típus eredeti, legfőbb ítélete ez: én vagyok. Ebben az énről egyáltalán nem mondunk semmit, hanem a predikátum helye üresen marad az én lehetséges, végtelenbe tartó meghatározása számára.” Fichte 2008: 113. bek.) Vagyis – a dialektikus spirálmozgás megjelenésével – a rendszer innentől kezdve állítja be magát igazán dialektikusnak, megkoronázva a tulajdonságokról szóló ítéleteket a magáról szóló ítélet önreflexiójával. A három stádium (az Én, a nem-Én és az Én reflexiójának fázisa) valójában egyszerre történik¹⁴⁴, a fázisok

¹⁴² de Man idézi Fichtét (*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, in: Fichte: *Sämtliche Werke*: 108), in: de Man: Irónia: 189. Hankovszky fordításában: „Valamit *korlátozni* azt jelenti, hogy realitását a negáció nem *egészen*, hanem csak *részben* szünteti meg.” Fichte 2008: 89. bek.

¹⁴³ „Azt a cselekvést, amikor az egybevetettekben azt a jegyet kutatjuk fel, amelyben azok *szembeállítottak*, *antitetikus* eljárásnak nevezzük. Szokásos az *analitikus*nak is hívni [...] A *szintetikus* eljárás [...] abban áll, hogy a szembenállókban felkutatjuk az a jegyet, melyben azok *megegyeznek*. Pusztán a logikai forma szempontjából, vagyis ha elvonatkoztatunk minden ismerettartalomtól, továbbá a módtól, ahogyan ahhoz hozzájutunk, az előbbi módon alkotott ítéleteket antitetikus vagy tagadó, az utóbbi módon alkotottakat pedig szintetikus vagy állító ítéletnek nevezzük.” Fichte 2008: 109. bek.

¹⁴⁴ „kevésbé szükségszerű [...], hogy az emberi szellem valaha is képes lesz egyszerűen azt gondolni: *Én vagyok* – anélkül, hogy ne gondolna egyúttal valami másra is, ami nem ő maga” (Fichte: „A tudománytan, avagy az úgynevezett filozófia fogalmáról. Meghívóirat gyanánt a szerzőnek az e tudományról tartandó előadásához”, ford: Felkai Gábor, in: Felkai 1988: 185-231: 220), „az én csak annyiban van, amennyiben tudatában van önmagának” (Fichte 2008: 31. bek.), „Mind az én, mind a nem-én egyaránt az én eredendő cselekvéseinek a produktuma, és maga a tudat is ilyen produktum: az én első eredendő cselekvésének, az én önmaga által való tételezésének a produktuma.” (Fichte 2008: 81. bek.)

csak hipotetikusán választhatók el egymástól, a dialektika már mindig is megfertőzi a kezdeti pillanatot (mely pillanat ugyanakkor ledobja magáról a dialektikát: ez lesz a dialektikát dekonstruáló de Man számára a kapcsolódási pont a performativitás-kognitivitás egymást kizáró viszonyára épülő retorika elméletéhez). A thetikus ítélettel – de Man saját, retorika felőli olvasatában – a nyelv megalkotja saját metaelméletét, a trópusok rendszeréről szóló allegóriává avatva minden szöveget.¹⁴⁵

Innentől kezd de Man némileg meglepő módon (talán *A temporalitás retorikájának* hevületével), a fichtei elmélet utolsóként ismertetett mozzanatát mintegy folytatva, dialektikus lelkesültséggel a parabázisról és a 42. töredék eltávolodott énjéről beszélni. Holott az előzőekből, a téma felvezetéséből kitalálható, hogy Fichte a dialektika nem-dialektikus megalapozottsága miatt fontos a számára. *Az olvasás allegóriái* és *Az irónia fogalma* de Manja láthatja, hogy a tételezés nem-dialektikus mozzanata úgy „fertőzi” meg Fichténél a fenomenális én dialektikus elgondolását¹⁴⁶, mint a performatívum vak önkénye a trópusok koherens, értelmes, érthető rendszerét. Vagyis de Man azért veszi elő Fichtét, hogy rámutasson a dialektika mélyén húzódó nem-dialektikus mozzanatra (s arra, hogy a schlegeli Fichte-utalás ezzel teremt kapcsolatot, vagyis, hogy már Schlegel is meglátta Fichtében a nem-dialektikus filozófust).

Úgy tűnik, a 37. töredéket még ezen gondolat kifejtése miatt veszi elő de Man. Miután ismertette az iróniát elhárító módokat köztük a két dialektikus teóriával, úgy vezeti fel saját iróniafelfogását, mint ezekkel határozottan szembenállókat: „Az általam javasolt olvasat (amely alapjában véve két Schlegel-töredék értelmezése) bizonyos mértékig kérdésessé fogja tenni az iróniával való elbánás fentebb leírt három lehetőségét [...] Fejtegetéseimet a 37. *Lyceum* Töredékkel kezdem, amelyben Schlegel látszólag egy esztétikai problematika keretében beszél az iróniáról. Kérdése a jól írás mikéntjére irányul: hogyan írjunk jól? [...] Schlegel szövegében azonban fellelhető egy olyan filozófiai terminológia, amely komoly jelentőséggel bír, amint azt hamarosan látni fogjuk” (de Man: *Irónia*: 185). Vagyis de Man szerint Schlegel az elhárítók első csoportjába tartozóként állítja be magát, de ezt csak látszólag teszi, mivel magán kívüli textusra utaló terminológiája által egy másik felfogást képvisel. A „látszólag” [*seems to be*] és az „azonban”¹⁴⁷ arra engednek következtetni, hogy ez a két tartalom egymással ellentétes, vagyis a terminológia, amit később (egy kanonikus-dialektikustól eltérő Fichte-olvasat fényében) „fichteiként” nevez meg, ellentétes a szöveg közvetlen jelentésével. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a

¹⁴⁵ Vö. „minden narratíva a saját olvasásának allegóriája” (OA: 94).

¹⁴⁶ A megfertőződés metaforája Austin – Derrida által elemzett – elgondolását idézi a sikeres performatívum sikertelen performatívum általi megfertőződéséről annak pusztán lehetősége által. Az austin-i fogalom-pár viszonyával kapcsolatos gondolatkör nem teljesen idegen az itt tárgyalt kognitív-performatív funkciók viszonyának kérdéskörétől. Ld. a II. fejezetet!

¹⁴⁷ Az „azonban” a fordító betoldása (az eredetiben: „There is a presence of philosophical terminology here, which is, as we shall see in a moment, very important.”), amit az elkövetkező értelmezésvariációk ellentétessége miatt helyesnek találók.

37. *töredék* egy dialektikus mozgást ír le, a belélatott nem-dialektikus fichtei vonal nemcsak az esztétikai, de a dialektikus elhárítókkal is szembenállóként találódik. Így hangzik a 37. Schlegel-töredék (mely állítólag az iróniáról beszél):

Hogy valamely tárgyról jól írassunk, kell hozzá, hogy már ne érdekeljen minket; a gondolat, melyet józanul kifejeznünk rendeltetett, legyen maradéktalanul a múlté, ne foglalkoztasson minket érdemben. Amíg a művész még kitalál s lelkesül, a közlés szempontjából legalábbis valamiféle illiberális [*illiberal*, kényszerszerű] állapotban leledzik. Olyankor mindent el akarna mondani; s ez vagy ifjú zsenik tévtörekvése, vagy vén kontárok megrögzött előítélete. Ekképp a művész nem ismeri fel az önkorlátozás [*Selbstbeschränkung*] értékét s méltóságát, holott ez neki – mint minden ember számára – az alfa és ómega, a legszükségesebb és a legmagasabb rendű. A legszükségesebb: mert mindenütt, ahol az ember nem korlátozza önmagát, korlátozza őt máris a világ; s ezáltal lesz szolgává. A legmagasabb rendű: mert korlátozni magunkat csak oly pontokon s vonatkozásokban lehet, ahol erőnk, önteremtésünk és önpusztításunk [*Selbstschöpfung und Selbstvernichtung*] ereje végtelen. Még egy baráti beszélgetésben is, amely nem érhet véget bármely pillanatban, szabadon, van valami illiberális. Az az író pedig, aki teljesen ki akarja és tudja önteni szívét, aki semmit sem tart meg magának, aki mindent kimondana, amit tud, igencsak sajnálatra méltó. Három hibától kell óvakodnunk. Ami szabad önkénynek, s így esztelennek vagy az észen túlinak tűnik, alapjában azért mégiscsak feltétlenül szükségszerű és ésszerű kell, hogy legyen; különben a szeszélyből (önfejűség lesz, különben a liberalizmus oda, és az önkorlátozás)¹⁴⁸ önpusztítássá [*Selbstvernichtung*] fajul. Másodszor: az önkorlátozással nem kell nagyon sietni, hagyni kell, hogy előbb az önteremtés, a lelemény és a lelkesedés elvégezze munkáját. Harmadszor: az önkorlátozást nem szabad túlságba vinni. (Schlegel 1980: 218-219)

A látszólagos jelentést de Man úgy elemzi, mint „a klasszikus önkorlátozás és a romantikus féktelenség keverék[é]” (de Man: Irónia: 186), a kettő összeharmonizálását nyújtó *progressive Universalpoesie* hirdetését, a töredéket „belehelyezve a német klasszikus irodalom és a német romantikus irodalom korabeli viszonyának történetébe” (de Man: Irónia: 186). Ezt a dialektikus elméletet nevezi de Man látszólagosnak és állítja szembe a szöveg alattijával: „Ám itt többről is van szó, sokkal több forog kockán. Az általam kiemelt terminusok – *Selbstschöpfung*, *Selbstvernichtung*, *Selbstbestimmung* vagy *Selbstbeschränkung*, önkorlátozás vagy önmeghatározás – olyan filozófiai fogalmak, amelyeket Schlegel [...] kortársától, Johann Gottlieb Fichte filozófustól kölcsönzött” (de Man: Irónia: 186). Ezt követi az a bekezdés, amiben de Man kifejti, hogy az, hogy Fichtét az én fenomenológusának tekintik, „tévedés”, majd belekezd az ént tételező nyelvi mozgás elemzésébe.

Vagyis a fichtei elmélet ismertetésének az elején de Man Fichtéből a nem-dialektikus gondolatot emeli ki, melyet szembeállít a 37. *töredék* dialektikus felszíni jelentésével, ami a 37. *töredéket* a *Lucindához* hasonló kettős kódolású szöveggé teszi, melyben a dialektikus és a nem-

¹⁴⁸ A Tom Keenan által lejegyzett de Man-szöveg lábjegyzete: „A zárójelben jelzett rész kimarad Behler és Struc fordításából, amelyből maga de Man is idéz.”

dialektikus felfogás egyszerre, egymást radikálisan kizárva találhatók meg.

Az argumentáció szerint az elmélet ismertetésének a végére érve, a dialektikus thetikus ítélet ismertetése után vissza kellene kanyarodnia ide, az elmélet elejét hangsúlyozva, a dialektika nem-dialektikus alapjaira emlékeztetve. Ehelyett azonban a következő Schlegel töredéket a fichtei elmélet ismertetésének végétől, vagyis a thetikus ítélet dialektikus töltetétől folytatja tovább, Schlegelt a dialektikus Fichtéhez kapcsolva. Miután de Man leírta, hogy a fichtei tropologikus rendszerhez a thetikus ítélet által „megfelelő tapasztalatként a saját tapasztalatai fölött álló én tapasztalata kapcsolódik” (de Man: Irónia: 193), rögtön ezt követően, új bekezdését így kezdi: „Úgy tűnik, Schlegel éppen erről beszél a 42. *Lyceum* töredékben [...], ahol leírja ezt az elkülönült ént, a filozófiában és a költészetben megnyilvánuló ént” (de Man: Irónia: 193). És valóban, a költészet és filozófia szintézisének romantikus gondolata hasonlóan dialektikus logikájú, mint a thetikus ítélet felől látszó Fichte. Vagyis a 42. *töredék* esetében Fichte olyan háttérszöveggént járja át a Schlegel-textust, ami tökéletesen összehangolható vele.

Mindebből a de Man-i anakoluthonból (mely során *Az irónia fogalmának* argumentációja elhajlik attól, ahogy kezdődik, és mással folytatódik, mint amit ígért¹⁴⁹) az szűrhető le, hogy ha a 37. *töredék* a nem-dialektikus Fichtéhez utal, a 42. pedig a dialektikushoz, akkor azt mondhatjuk, hogy a két töredék más módon „fichtei”. Mindkét esetben kettős kódműködéssel találkozunk, Schlegel utalás nélkül idézi Fichtét, csupán de Man az, aki kiérzi Schlegel szóhasználatából az énfilozófus háttérműködését. De az, ahogyan a két töredék különböző kontextusban kerül elő, a de Man szöveg különböző helyein, a 37. még az elhárítási módokkal szemben ismertetett saját iróniafelfogás felvezetésével, a 42. pedig a fichtei elmélet végpontjára érkezve, a dialektikus hevület után, kétféle Fichtéről és kétféle Schlegelről árulkodik.

A dialektikus de Man azonban nem tarthat sokáig, a fichtei thetikus stádium és a 42. *töredék* „elkülönült énjé”, s az ezt kifejező parabázis ismertetése után, egy hirtelen váltással újra áttérünk a dialektikát kritizáló argumentációs vonalra. De Man még bekezdést sem vált, amikor a buffo narratív fonalat megtörő parabázisának tárgyalása közepén azt írja: „Schlegel számára azonban a parabázis még nem elegendő” (de Man: Irónia: 196), és a buffot megidéző 42. *töredéket* kiegészíti (egyben fölül is ír) a 668.-kal, miszerint az irónia „permanens parabázis”¹⁵⁰: „Az irónia nem pusztán megszakítás; az irónia (s ez Schlegel részéről az irónia definíció is egyben) »permanens parabázis«¹⁵¹, nemcsak egyetlen ponton, hanem minden ponton érvényesülő parabázis, s ez

¹⁴⁹ Ellentétes iránnyal, de azonos struktúrával, mint a de Man által az anakoluton példázásaként megidézett cselédlány Proust szövegében, aki E/1-ben kezdi el mondandóját, majd észrevétlenül áttér E/3-ra, De Man a másoknak tulajdonított dialektikus beszédet (E/3) a magáéként (E/1) kezdi el ismertetni.

¹⁵⁰ „Die Ironie ist eine permanente Parekbasis”, de Man hivatkozása: Schlegel: „Zur Philosophie” (1797), Fragment 668. In *Philosophische Lehrjahre*. I. (1796-1806). Ed. Ernst Behler. In K.A. Paderborn – Vienna – Munich, 1963, Verlag Ferdinand Schöningh, 18:85.

¹⁵¹ A de Man-szöveg hivatkozása: „Die Ironie ist eine permanente Parekbasis”; Schlegel: „Zur Philosophie” (1797), Fragment 668. In *Philosophische Lehrjahre*. I. (1796-1806). Ed. Ernst Behler. In K. A. Paderborn – Vienna – Munich,

megegyezik azzal, ahogyan Schlegel meghatározza a költészetet: az irónia mindent áthat, s a narratívum bármely ponton megszakítható” (de Man: Irónia: 196). Vagyis de Man egyáltalán nem jelzi, hogy ez esetben (a közvetlenül megelőzően tált diallektikus Schlegeléhez képest) egy másik Schlegelről beszélhetünk, holott egyrészt az irónia mint az én diallektikáját leíró megtörés, lokális parabázis, illetve mint permanens parabázis radikálisan ellentmondó kijelentések; másrészt az a költészetjellemzés, miszerint az bármely ponton megszakítható nem eshet egybe az *Universalepoesie* diallektikus ideájával.

A „permanens parabázis” kifejezésének paradoxona – „parabázis csupán egy adott, meghatározott ponton történhet” (de Man: Irónia: 196) – összeomlasztja a lokalizálható parabázis koncepciójának mindenféle előfeltevését. Míg az utóbbi egy tudatot, diallektikát feltételez, az előbbi a megszakítást a tudat, a reflexió elé helyezi, mint ami azt megelőzőként áthat minden szövegműködést. Ez következik a *setzen* Fichtéből, a diallektikát aláásó nem-dialektikus alaphól, ami egyrészt lehetővé teszi a rendszer kiépülését, másrészt, mint annak azzal összeegyeztethetetlen logikájú része, megingatja, folyamatosan veszélyezteti azt. „Nincs narráció reflexió nélkül, nincs narráció diallektika nélkül, s az irónia (Friedrich Schlegel szerint) éppen ezt a diallektikus és reflexív jelleget, vagyis a trópusokat bontja fel. A reflexív és a diallektikus mozzanat itt a tropologikus rendszer, a fichtei szisztéma, s az irónia éppen ezt rombolja szét.” (de Man: Irónia: 200) A 668. töredék és a Fichte-olvasat kombinációjában de Man végső iróniafogalma így hangzik: „az irónia a trópusok allegóriájának permanens parabázisa” (de Man: Irónia: 196), vagyis folyamatos kiszólás, eredendő megtörése a koherens narratívának, az egyértelmű jelentés kísérteties fenyegetése.

Ennek a másik Schlegelnek a megjelenését sejthetjük a 42. Töredék végén is, ahol azt olvashatjuk, hogy bizonyos költemények „véges-végig s egészükben is az irónia isteni leheletét lélegzik”. Erre utalhat de Man, amikor a 668. töredéket úgy magyarázza, hogy az irónia „mindent áthat” (de Man: Irónia: 196). A másik magyarázata, miszerint „a narratívum bármely ponton megszakítható” (Uo.) pedig a 37. töredék Schlegelét juttathatja eszünkbe, aki szerint „[m]ég egy baráti beszélgetésben is, amely nem érhet véget bármely pillanatban, szabadon, van valami illiberális” (Schlegel 1980: 218). Ez az irónia pusztá lehetőség formájában létezik, nem lehet adott ponton, mintegy a szerzői intenciót tetten érve lokalizálni, ahogy a 305. Athenäum töredék írja, „[a]z iróniáig jutó szándék, az önmegsemmisítés önkényes látszatával, ugyanolyan naiv, mint az iróniáig jutó ösztön” (Schlegel 1980: 321), vagy ahogy a 108. kritikai töredék fogalmaz: „lehetetlen a kimódolása [...] Senkit meg nem téveszt ez az irónia, csupán azokat, akik megtévesztésnek hiszik, és vagy örvendeznek a pompás móka láttán, mellyel az egész világot bolonddá teszik itt, vagy mérgesek lesznek, ha rájönnek, hogy itt őket is be akarták csapni.” (Schlegel 1980: 231), vagyis

1963, Verlag Ferdinand Schöningh, 18:85. Vö. *Allegories of Reading*, 300. o. n.21 és „The Rhetoric of Temporality”, 218. skk.

mindazt megteveszti, aki észrevenni (megérteni) véli.¹⁵²

Ez a permanens parabázisként meghatározott iróniafelfogás egybevág de Man *Lucinda*-értelmezésével is, ahol az egyik kód az értelmes narratívának, a reflexióról szóló (s ezáltal dialektikus felhangú) filozofikus szöveg építésnek feleltethető meg (a trópusok rendszere), míg a másik, az erotikus az ezt aláásó, mert vele összeegyeztethetetlen logikai működésű performatív aspektusnak. Ugyanilyen alapon válhat bármelyik pillanatban érthetlenné egy szöveg Schlegel *Az érthetetlenségről* című írása szerint. Az „irónia iróniája” alatt, az alatt, amiben Schlegel az irónia lényegét kívánja megragadni, csupa olyan példák sorakoznak, melyek szerzői szándéktól függetlenül az irónia jelenlétét: „ha az iróniáról [...] irónia nélkül beszélünk; ha ironikusan szólunk az iróniáról anélkül, hogy észrevennénk, hogy ugyanakkor jómagunk egy másik, sokkal kirívóbb irónia céltáblái vagyunk; ha nem tudunk szabadulni az iróniától [...]; ha az irónia modorossággá fajul, s így éle a költő ellen fordul; ha iróniát ígértünk egy fölösleges zsebkönyvhöz anélkül, hogy előzőleg számba vettük volna készletünket, s most akaratunk ellenére ironizálnunk kell, akár egy hasfájós színésznek; ha az irónia megvadul és fékezhetlenné válik” (Schlegel 1981: 87). Onnantól kezdve, hogy az irónia nem köthető intencióhoz („a szavak jobban megértik egymást, mint akik használják őket” (Schlegel 1981: 80)), hogy nincs esély rá, hogy „időben” észrevegyük („mert ki áll, még el is eshet” (Schlegel 1981: 90-91), idézi Schlegel Goethét), az irónia gyanúja folyamatosan fennáll, a megszakítás lehetősége permanensen fenyeget minden megszólalást; teljességgel uralhatatlanná válik, hogy mikor szúrunk le saját performatív nyílvevesszőink által.

A kaotikus nyelvre épülő rend nyelvének felépítésében szintén a tropológiai rendszer *setzen*-alapúságára ismerhetünk. De Man közvetlenül a „permanens parabázis” definíció után tér rá Schlegel *Beszéd a mitológiáról* című szövegének elemzésére. De Man felhívja a figyelmet az „elmésség” leírásának szövegváltozatok közti módosulására. Míg Schlegel az első változatban a romantikusok szövegeit és a mitológiát jellemző „elmésséget” dialektikus jelzőkkel írta le („mesterségesen elrendezett zűrzavar” (de Man: Irónia: 198), „az ellentmondások csábító szimmetriája” (de Man: Irónia: 198)), addig a következőben az elmésség mögött álló *reelle Sprache* jellemzői minden harmonikus feloldódást nélkülöző, destruktív felhangot kapnak, és az autentikus nyelv „a tévedést, a bolondságot és az együgyű hülyeséget”¹⁵³ átszivárogtató nyelvként szerepel.

¹⁵² Az irónia lokalizálhatatlanságának gondolata visszhangzik az elmésségről szóló 120. Athenäum töredékben is, mely az elmésséget mint nem a reprezentáció szabályai szerint megjelenő, „homályosan” érzékelhető cselekvést (vö. performativitás) írja le.

¹⁵³ „error, madness, and simpleminded stupidity” (IA 181.) Katona Gábor fordításában: „a tévedést, az örületet és az együgyű ostobaságot” (de Man: Irónia: 198.) A fogalmak fordításának e helyütt való pontosságának fontosságára Fogarasi György hívta fel a figyelmet. E ponton ugyanis a logikát nélkülöző hülyeség épp a rendszerszerű, dialektikus, reflexív örülettel szemben fogalmazódik meg, azzal az örülettel szemben, ami *A temporalitás retorikájában* dialektikusan épül be az önreflexív tudat végtelen mozgásába („az abszolút irónia az örület öntudata, s egyben mindenféle tudatosság vége; ez a nem-tudatosság tudata, az örültségre vonatkozó reflexió magán az örültségen belül” (de Man: Temporalitás: 43.) (de ugyanúgy az örület dialektikus struktúrájáról árulkodik az idevágó allúzió a jól ismert Hamlet-sor: „örület, örület, de van benne rendszer”), tehát *Az irónia fogalmának* „hülyesége” nem kerülhet a dialektikus

Az, hogy „az autentikus nyelv [...] az örültség nyelve, a tévedés nyelve és a hülyeség nyelve”¹⁵⁴ [...] annak köszönhető [magyarázza de Man], hogy az autentikus nyelv bármely jelrendszer radikális önkényessége számára nyitva álló puszta szemiotikai entitás, és mint olyan, forgalomra, forgásra (*circulation*) képes, ám lényegét tekintve mélységesen megbízhatatlan” (de Man: Irónia: 199). Vagyis de Man Schlegel *reelle Spraché*jában azt a gépszerű jelölőműködést látja, ami egyrészt lehetőséget teremt az összekapcsolódások utólagos motiválttá tévése által az értelemadásra, másrészt maga teljességgel motiválatlan, véletlenszerű, esetleges, jelentéssé tehető mintákat keringető inskripció. A szövegverziók közti különbséghez hasonló elhajlást fedez fel de Man *Az érthetlenségről* aranyhasonlatában. Bár itt Schlegel az arany objektivitását emeli ki, amikor azt a *reelle Spraché*hoz hasonlítja (az aranyedényből való ivás esetében ugyanúgy „nem kell [...] közönséges, nemtelen, alávaló fémek – ólom, réz, vas stb. – undorító savait nyeldesnünk” (Schlegel 1981: 82), mint ahogy az autentikus nyelv használatakor sem kell majd holmi uralhatatlan mediális mellékhatástól, jelentéscsúszástól, jelentéscsúszástól tartanunk), *Az érthetlenségről*nek az iróniáról mondott részeinek és a megírás körülményeinek kontextusában de Man az aranyhasonlatban egy olyan elszólást lát, ahol sokkal inkább annak csereértéke a meghatározó: „[a] *reelle Spraché*ről azonban kiderül, hogy nemcsak arany, hanem sokkal inkább olyan, mint a pénz (hogy még pontosabbak legyünk: olyan, mint az a pénz, amely Schlegel zsebéből akkortájt éppen hiányzott az *Athenäum* publikálásához) – vagyis olyan forgalomban lévő eszköz, amely éppen hiányzik, de nem úgy, mint a természet, hanem sokkal inkább mint a pénz, amely puszta forgalomban lét, a jelölő puszta körforgása vagy játéka, s amely tudvalevőleg a tévedés, a bolondság, a hülyeség¹⁵⁵, illetve az összes többi szörnyűség forrása.” (de Man: Irónia: 199) Ez a forgás már nem a dialektika szédülete (ami mint a vattacukor vagy a rokka, egy nagyobb egység építése felé tart), hanem a céltalan cserélődés örülete. Vagyis Schlegel – ezen szövegrészek alapján – a helyettesítésekre és cserékre épülő tropológiai rendszert nem fogja be egy dialektikus egészbe (mint amilyen a thetikus ítélet Fichténél), hanem látszani hagyja annak logikai alaptalanságát, performatív eredetét.

De (mint e fejezet bevezetőjében már utaltam rá) a „permanens parabázis” azzal az iróniafelfogással is összhangban van, amit de Man a *Mentegetőzések* végén ad az irónia meghatározásába futtatva az egész *Az olvasás allegóriái* problematikáját. Kicsit hosszabban idézve azt a részt, amely az irónia meghatározásába fut, a *Mentegetőzések*, s egyben *Az olvasás allegóriái*

„örület” mellé. A „madness” és a „stupidity” „örületként”, illetve „ostobaságként” való fordítása helyett ezért inkább a német szóhasználatot segítségül hívva („Narrheit” és „Dummheit”) a „bolondságot” és a „hülyeséget” használok.

¹⁵⁴ „The authentic language is the language of madness, the language of error, and the language of stupidity.” (IA 181.) Katona Gábor fordításában: „az autentikus nyelv [...] az örültség nyelve, a tévedés nyelve és az ostobaság nyelve.” (de Man: Irónia: 199)

¹⁵⁵ „error, madness, stupidity” (IA 181.), Katona Gábor fordításában: „a tévedés, az örültség, az ostobaság” (de Man: Irónia: 199).

befejező sorai így hangoznak:

Ez a narratíva [ti. az „elsődleges dekonstrukció” tropológiai működést leleplező narratívája] csak akkor kezd inogni, amikor kiderül, hogy ezek a (negatív) ismeretek képtelenek kiszámíthatóvá tenni a diskurzus performatív működését, s hogy ennek következtében a nyelvi modell nem redukálható pusztán trópusok rendszerére. A performatív retorika és a kognitív retorika – a trópusok retorikája – nem konvergálnak. A helyettesítések láncolata egy másik, másféleképpen strukturált rendszer mellett működik, amely a referenciális meghatározottságtól függetlenül létezik, egy olyan rendszerben, mely egyszerre tökéletesen önkényes és tökéletesen ismételhető, akár egy grammatika. A két rendszer metszéspontja egy szövegben a figurális lánc szétbomlásaként lokalizálható, amit mi a *Vallomásokból* vett részletben anakoluthonként azonosítottunk; az ábrázoláselvű retorika nyelvén úgy is nevezhetnénk, hogy parabázis: két retorikai kód diszkontinuitásának hirtelen lelepleződése. Ez az elszigetelt textuális esemény, amint a *Negyedik séta* olvasása mutatja, az egész szövegben szétszóródik, s az anakoluthon a figurális szál vagy az allegória minden pontjára kiterjed; Friedrich Schlegel megfogalmazását némileg kiterjesztve azt mondhatjuk, hogy egy allegóriának (egy alakzat allegóriájának) a szüntelen parabázisává, vagyis iróniává válik. Az irónia nem trópus többé, hanem minden tropologikus megismerés dekonstruktív allegóriájának szétbomlása, azaz más szóval, a megértés szisztematikus szétbomlása. (de Man: *Mentegetőzések*: 348-349)

Az *Esztétikai ideológia*, s benne *Az irónia fogalmának problémáit* ennek függvényében olvashatjuk a performatív és a tropológiai retorikai funkciók egymást aláásó viszonyának továbbragozásaként, a *Lucinda* két egymást kizáró kódját, a *setzen* és a trópusok rendszerének ficthei kettősét, a narratíva és a permanens parabázis viszonyát a retorika belső feszültségének variánsaiként.

A „permanens parabázis” definíció megadása után de Man már nem kanyarodik el többé az irónia nem-dialektikuskénti felfogásától, a szöveg elejéhez visszaérkezve kerülnek már kritikai vizsgálat alá az iróniát a történelem dialektikájába beíró elméletek, vagyis az irónia elhárításának harmadik csoportja. A tanulmány elején de Man úgy említette Lukácsot, Benjamint és Szondit (az iróniát tárgyaló német *ironok* között), mint „a tudományos hagyományból kilépett kritikusok[at]” (de Man: *Irónia*: 182), akik Schlegellel szimpatizálva, vagyis őt *komolyan* véve vették el a vele való *Valós* szembesülést.¹⁵⁶ Itt ugyanígy tér vissza rájuk, mint „a legjobb kritikusok[ra], akik valaha is írtak Schlegelről, és felismerték jelentőségét, igyekeztek őt elhatárolni a frivolitás gyakran hangoztatott vágyától, de igyekezetükben mindig újra kellett éleszteniük az én, a történelem és a dialektika kategóriáit – pontosan azokat, amelyeket Schlegel alapvető és radikális módon felforgatott” (de Man: *Irónia*: 200).

Szondi a dialektikus gondolkozáson belül marad, amikor a romantikus iróniát, a tieck-i

¹⁵⁶ A lacani felhang de Man értelmezve „nem véletlen”, minthogy az ő szövegeiben is lépten-nyomon Lacanra utaló kifejezésekbe botlunk (ld. pl. a *Mentegetőzések* első címváltozatát: *Az ellopott szalag*, ami Lacan Poe-elemzésére, *Az ellopott levélre* utal; vagy az „anamorfózis” szó használatát a marionettszínházról szóló, Kleistet olvasó szövegében (ld. de Man: *Marionett*), mely geometriai kifejezés jöllehet, nem Lacantól való, az adott kontextus a lacani használatra utal. De nem csak ez az oka, hogy bizonyos hasonlóságok fedezhetők fel kettejük gondolkodásában, különösen a lacani Valós és a de Man-i materiális fogalmai között.

komikummal párhuzamba állítva, a szerepre való reflexióként, a szerep létének ön-megértéseként elemzi. A komikumban megjelenő parabázis nyíltsága („A kora-romatikus író a drámában konkrét módon fejezheti ki világhoz való ironikus viszonyulását”¹⁵⁷, Szondi 1986: 72) vagy „mértéktelen használata” (*excessive use*) nem számol azzal a schlegeli iróniával, ami „leplezett” és „permanens”, vagyis ami inkább az irónia iróniájának 6/B csoportját jellemzi.¹⁵⁸ De Man szerint ennek a nem-számolásnak, a schlegeli irónia elkerülésének az oka az lehet, hogy Szondi az iróniát „összekeveri a komédiával” (de Man: Irónia: 201), nem veszi észre, hogy Tiecket elemezve komédia-elméletet, nem pedig az irónia-elméletet gyárt.

Kierkegaard szintén dialektikusan gondolkodik, amikor Schlegelt a történelem dialektikáján belül mint „rossz pillanatban érkezett” helyezi el, „az irónia másodlagos a történeti rendszerhez képest” (de Man: Irónia: 202). A Schlegel-pártolók közül egyedül Benjamin nem gondolkozik dialektikusan, de szintén elvéri Schlegelt, amikor őt a dialektikus romantikusokhoz sorolja. De Man szerint Benjamin, bár fölismeri a fejlődés mélyén munkáló káoszt, azt, félreolvasva Schlegelt, szembeállítja a schlegeli gondolatokkal.

Benjamin a kritika fogalmáról értekezve érinti a romantikus irónia diskurzusát párhuzamot látva a szerzői szándéktól független „kritika” mint „objektív instancia” és Schlegel „formai iróniája” között.¹⁵⁹ Benjamin iróniaelmélet iránti szimpátiája ott ér véget, ahol a romantikusok a mű lerombolásához a lerombolhatatlan mű-eszme „megszüntette megőrzöttségét” (Benjamin 2004: 116) kötik visszacsúsztatva az iróniaelméletet a dialektikus gondolkodásba. Benjamin felismerve a romantikus irónia, a dialektikus önreflexió (a lerombolhatatlan mű „misztériumának”, uo.) idealisztikusságát de Man és de Man Schlegelének oldalához sorol, vagyis de Man szemében Benjamin pusztán abban hibázik, hogy a dialektikus irónia táborába (az iróniát „elhárítók” második csoportjába) helyezi a schlegeli iróniát szem elől tévesztve azt, hogy „Schlegel sokkal közelebb áll Benjaminhoz, mint Benjamin gondolná”^{160 161}.

¹⁵⁷ „In the drama the early romantic writer can express his ironic relationship to the world in a concrete manner...”

¹⁵⁸ „Csakis egy ilyen [ti. „kombinációs”, „rágódó”] olvasás mutathat rá arra, hogy a permanenssé válással (a regényben) a parabázis miért lesz egyúttal leplezett (szemben a komédiával, ahol a parabázis nyilvánvaló), s hogy ezzel összefüggésben Szondi elgondolása, miszerint a romantikus iróniát a parabázis „mértéktelen alkalmazása” jellemzi, miért nem felel meg a permanens parabázis (vagy másként: az irónia iróniája) sajátosan schlegeli felfogásának.” Fogarasi György: Minden irónia nélkül. Viszontválasz Bacsó Bélának, *Jelenkor* 45. évf. 2002. 5.sz. (Vö.: „A kritikus: rágódó-kérődző olvasó. Tehát nem szabadna, hogy csak egyetlen gyomra legyen.”, 27. kritikai töredék, Schlegel 1980: 116 és „Jobb ez [ti. a kritika], mint a filozófia úgynevezett alkalmazása a filológiára azoknak szokványos stílusában, akik a tudományokat inkább kompilálják, mintsem kombinálják”, 404. Athenäum töredék, Schlegel 1980: 343, kiemelés: K.V.)

¹⁵⁹ Ld. Walter Benjamin: „A műalkotás”, in: Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német romantikában*, ford. Ábrahám Zoltán, Gond-Kura Alapítvány – Palatinus Kiadó, Budapest, 2004. 96-117. (A továbbiakban: Benjamin 2004)

¹⁶⁰ Fogarasi György: „Az iróniáról”-ról (Egy tanulmány margójára), *Jelenkor* 45. évf. 2002. 4.sz. 452-464., <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=382> (letöltés: 2010-09-07) (A továbbiakban: Fogarasi 2002)

¹⁶¹ Benjamin Schlegel-olvasatával kapcsolatban meg kell jegyezni azt is, hogy Benjamin az említett szöveghelyen úgy vág bele a schlegeli iróniaelmélet tárgyalásába, hogy megjegyzi, „[n]em mindig könnyű megállapítani, mivel sokféle vonatkozásban fölbukkan, hogy [ti. az iróniafogalom] az egyedi esetben melyik tényállást szándékozik jelenteni, az általánosan mértékadó tényállást megragadni pedig kifejezetten nehéz” (Benjamin 2004: 109-110), ami tompíthat

Schlegel dialektikuskénti beállításával de Man „csupán egyetlen Schlegel-idézetet szegez[...] itt most szembe” (de Man: Irónia: 202), *Az érthetlenségről* egy hosszabb szakaszát, mely idézett részlet így fejeződik be: „S e végtelen világ teljessége vajon nem a meg-nem-értésből vagy a káoszából emelkedik-e ki a megértés által?”¹⁶² A szembeállítás további magyarázataként de Man újra felhívja a figyelmet a hülyeség káoszára, mely ellenáll a dialektikus beépítésnek. „Egy ehhez hasonló szövegrész érvénytelenít minden olyan irányú elvárást, amely reményeket táplál a dekonstrukció valamit konstruálni képes jellegével szemben.” (de Man: Irónia: 203) Ez a fajta, építést magában rejtő dekonstrukció, mellyel de Man, maga mellé állítva Schlegelt, szembehelyezkedik, *Az olvasás allegóriáiból* ismert „elsődleges dekonstrukciós” diskurzusoknak feleltethető meg, „amelyek nemcsak hogy megkérdőjelezetlenül hagyják az érthetőség alapfeltevéseit, hanem meg is erősítik azáltal, hogy a tropologikus áthelyezés fölötti uralmat egyenesen a megértés legfőbb feladatává teszik” (de Man: Mentegetőzések: 348). Mint láttuk, az „érthetőség alapfeltevései” a *setzen* és a tropologikus helyettesítések megalapozatlan ideologikus (tropologikus) cseréjének eredményei, melynek légvára azonnal „inogni [kezd], amikor kiderül, hogy [...] a (negatív) ismeretek képtelenek kiszámíthatóvá tenni a diskurzus performatív működését” (de Man: Mentegetőzések: 348), vagyis amikor a szöveg ironikussága megrengeti a megértés rendszerét.

Az irónia fogalmának de Manja tehát némi tévelygés után visszatért a szöveg eleji de Manhoz, ahol a 108. töredéket még azért idézte meg, hogy az irónia megfoghatatlanságát jellemezze, majd annak nem-dialektikus jellegét a *Lucindával*, *Az érthetlenségről*-esszével és a 37. töredékkel példázza. Nem de Man lenne azonban, ha nem játszaná el a szöveg szintjén is azt, amiről beszél. Ennek következménye az a nagy anakoluthon, mely során de Man kis ideig a támadott dialektikus irányzatokkal azonosul. A szöveg gondolatmenete tehát így épül fel: vannak az iróniát elhárító elméletek (az esztétikai megközelítés és az irónia dialektikába illesztése), ezzel szemben helyezkedik el de Man és Schlegel iróniafelfogása, amely olyan mint a nem-dialektikus fichtei elgondolás az én és a tapasztalat illúziójának kialakulásáról, aminek a kimenetele – vagyis, az, hogy a fichtei rendszer dialektikusnak állítja be magát a thetikus ítélet által – viszont olyan, mint Schlegel 42. töredéke, ami viszont nem olyan, mint Schlegel 668. töredéke, ami viszont olyan, mint Fichte nem-dialektikus gondolata, a 37. töredék, a *Lucinda* és *Az érthetlenségről* Schlegele, valamint az elhárítókkal szembeni de Man.

Arra, hogy a de Man-i anakoluthon nem egyszerű/egyszeri elhajlás, hanem valóban az általa tárgyalt irónia problematikájának a színrevitele, a két kód speciális jellegéből következtethetünk.

Benjamin Schlegel-féleolvasásán, minthogy annak a schlegeli többarcúságnak a felismerésére látszik utalni, amiről e fejezetben beszélünk, s amit de Man elmulaszt expliciten kihangsúlyozni.

¹⁶² A de Man-szöveg lábjegyzete: „K. A. 2:370; cf. Firchow, 268. o. Szondi és Benjamin tanulmányaihoz hasonlóan de Man (az N1-ben) ezeket a sorokat is Hass és Mohrlüder szöveggyűjteményéből idézi, 295-303. o., 300, 301. o.” (de

Az elhajlás nem akármilyen szövegszintek, hanem épp a dialektikus és a nem-dialektikus beszéd mód között megy végbe – a 37. *töredék* struktúrájához hasonlóan. Amikor de Man a 37. *töredék*et – melyben valójában szó sincs iróniáról – úgy vezeti fel, mint ami „az iróniáról szól”, az alapvetően kétféle értelmezés felé nyitja meg az utat. Ha a szöveg felszínét nézzük, ami az önteremtés és az önpusztítás harmonikus összerendezéséről szól, akkor abból az állításból, hogy ez az iróniát írja le, az következik, hogy az irónia dialektikus szerkezetű. Ha viszont a mögöttes fichteit töltet nézzük (a nem-dialektikus elmélet Fichtéjéét), akkor a szöveg olyan értelemben szól az iróniáról, miszerint az irónia nem dialektikus szerveződésű.

Az, hogy a de Man-szöveg épp a 37. *töredék* körül kezdi el argumentatív bonyolódását, annak a szimptomája, hogy a két értelmezés között nem lehet egyértelműen dönteni; hogy amikor iróniát mondunk, mindig egyszerre mondjuk a dialektikus és a nem-dialektikus iróniát. A nem-dialektikus irónia nem mondható ki, erre utal a szöveg azon felsejtése, hogy ha az irónia fogalmát akarjuk meghatározni, akkor talán menjünk inkább haza. Vagy ha maradunk, vállaljuk azt, hogy *eironból alazonná* válunk (ahogy de Man a németekkel kapcsolatban is megjósolta¹⁶³), hogy az irónia nem-dialektikus jellegéről beszélve mégis defiguráljuk, a megértés ágykeretei közé rántjuk vissza vizsgálati tárgyunkat. Mivel a nem-dialektikáról csak dialektikusan lehet értekezni, az irónia „megjelenése” is csak így történhet meg. Mint ahogy az idézett Schlegel-sorokban is olvashatjuk, a káosz csak a megértés által emelkedhet ki, lehetetlen, hogy a *setzen*ről beszélve a tropologikus rendszer azonnali kiépülése nélkül beszéljünk. Ezen az elkerülhetetlenül kiépülő tropologikus rendszeren úgyis elvégzi majd bomlasztó munkáját az irónia, hogy az iróniát „megértő”, az irónia metaelméletén dolgozó teoretikus álltában elessen („Mert ki áll, még el is eshet”).

Mint ahogy már *Az olvasás allegóriái* Nietzsche-fejezeteiben is láthattuk, nem lehetséges ártatlanul kritizálni a trópusok rendszerét a nyelvi önkényesség, a *setzen* vak tételezésének „elméletére” hivatkozva (ezt az „ártatlan” kritizálást nevezte de Man „elsődleges dekonstrukciónak”). Ez utóbbinak ugyanis épp az a lényege, hogy ellehetetlenít minden megértésre épülő metabeszédet, amint mellé állnánk, hasonlóan Schlegel jóindulatú teoretikusaihoz – azonnal átkerülünk a másik oldalra a megértés rendszerébe írva a tételezést/az iróniát. Ezért fejezi be de Man *Az olvasás allegóriáit* úgy, hogy annak a problémáját, hogy a megértés kiépülése s azonnali korrumpálhatóvá válása egyaránt elkerülhetetlen, az iróniával nevezi meg. Az irónia nem valami esszenciális lényeg, mély igazság a nyelv mélyén (ami áttündököl a *reelle Sprachén*), hanem maga a „megértés iróniája”, ami magában foglalja az irónia elméleti megértésének iróniáját is, vagyis az

Man: Irónia: 202-203)

¹⁶³ „Fontos emlékezetünkbe vésni, hogy az agyafűrt kópéról, aki szükségképpen a beszélő, végül mindig kiderül, hogy ő az ostoba fickó, és az, akit az agyafűrt ostobának, *alazonnak* gondol, folyton túljár az agyafűrt eszén. Jelen esetben az *alazon* (és tudatában vagyok annak, hogy ezzel e diskurzus igazi *alazonjává* válok) az irónia amerikai kriticismusa [NI: „az alazon az amerikai kriticismus (nem Burke).”], és az agyafűrt kópé az irónia német kriticismusa lesz, amit természetesen megérték.” (de Man: Irónia: 178)

irónia úgy is leírható, mint az irónia megértésének lehetetlensége (mint ahogy az olvasás allegóriáiról is egy ponton kiderül, hogy valójában az olvashatatlanság allegóriái¹⁶⁴). Az irónia maga az oszcilláció a megértés és a megértés megingása között, a tropologikus rendszer kiépülése, majd megroggyanása. Erre a két oldalú összeférhetetlenségre ismerhetünk a *setzen* és a trópusok összefonódásában a fichtei rendszerben, a dialektikus és a nem-dialektikus álláspont együttes meglétében a 37. *töredék*ben, a narratíva permanens megtörésében a 668. *töredék*re épülő definícióban, a performativitás-tropológia kettősségében a *Mentegetőzések* végén.

Mivel ennek az iróniafelfogásnak a tanulsága szerint az irónia (mint a nyelvhasználat állandó velejárója) minden megszólalást átjár, a róla való beszédet is szükségképp a megértés és az érthetlenség oszcillációja fogja jellemezni. De Man nemcsak azért viszi színre egyszerre a két iróniafelfogást (a dialektikus és a nem-dialektikus), mert nem *akar* az irónia metalemitését kidolgozva vizet prédikálva bort inni; szövege logikai menetét illetően azért nem húz éles határt a dialektikus iróniafelfogás és a nem-dialektikus között (némileg hagyva megzavarodni az olvasót), mert – ahogy a de Man-elemzés is mondja – nem húzható ilyen. Elkerülhetetlen, hogy *A temporalitás retorikájának* de Manja ne csak megemlítődjön a szövegben (az iróniát megszelídítők második csoportjában), de meg is jelenjen, működésbe is lépjen. Az önreflexiót kritizálva de Man önreflexívvá válik: egyrészt azon önkritikai gesztusa által, mely során magát olvassa újra, korábbi álláspontját írja felül; másrészt *Az irónia fogalmának* állásfoglalását (valamint *Az érthetlenségről* 6/B/1. pontját¹⁶⁵) beteljesítve, miszerint az iróniáról való beszéd szükségképpen ezzel jár.¹⁶⁶ Hasonló szerep jut az irónia dialektikus felfogását képviselő szövegeknek, melyek nem egyszerűen opponálódnak az irónia nem-dialektikus álláspontjával szemben, de *A temporalitás retorikájához* hasonlóan (a de Man-i anakolutonnak köszönhetően) szóhoz is jutnak. Menten felbukkan a 42. és a 108. *töredék* dialektikus iróniafelfogása, *Az érthetlenségről* 6/A csoportba tartozó metafikciós iróniája és *A temporalitás retorikája*, amint az iróniát megkíséreljük megérteni, még ha azt mint nem-dialektikus is szándékozunk megközelíteni. A önreflexió azonban el is bukik az irónia működésének következtében, ennek köszönhető a (nem-dialektikus fichtei értelemben vett) 37. *töredék*, *Az érthetlenségről* 6/B csoportja, a *Lucinda*, *A mitológiáról*, 42. és a 108. *töredék* nem-dialektikus vonatkozásainak előbukkanása.

Az irónia kétféle felfogása mentén csoportosítható szövegek összefonódása a de Man-i argumentációban tehát azt mutatja, hogy a dialektikus gondolkodás mindig kitermelődik,

¹⁶⁴ *Az olvasás allegóriáiban* de Man Proust-elemzésében jut arra a következtetésre, hogy „az olvasás allegóriája az olvasás lehetetlenségét beszéli el” (OA: 95), Rousseau *Julie*-jének elemzésében arra, hogy „[a]z allegorikus narratívák az olvasásra való képtelenség történetét mondják el” (OA: 239), illetve, hogy „[a]z olvashatatlanság allegóriája azzal kezd, hogy jól olvashatóvá teszi saját ürgyét” (OA: 252).

¹⁶⁵ Az irónia iróniája „létrejöhet, ha az iróniáról [...] irónia nélkül beszélünk...” (Schlegel 1981: 87)

¹⁶⁶ Fogarasi György így ír *Az irónia fogalmának A temporalitás retorikáját* újraolvasó mozzanatáról: „ez a gesztus nem kevés ambivalenciát (és »iróniát«) kölcsönöz de Man előadásának (hiszen az önkritikus »szakítás« óhatatlanul visszairódik az én dialektikájába, még ha nem redukálható is arra)...” (Fogarasi 2002: 2. bek.)

ugyanakkor ezt folyton alá is ássa a nem-dialektikus irónia destabilizáló munkája. Az irónia mint ilyen, a *Mentegetőzések* konklúziójával összhangban a tropológia és a performativitás egymást bomlasztva összefonódó viszonyát írja le, viszi színre.

Nem nehéz elhelyeznünk de Man iróniaelméleteket áttekintő szövegében *A »reprezentáció börtönébe« zárt posztmodern színházelmélet* című, I.1. fejezetben ismertetett önreflexiós színházmodellt mint a második elhárítási csoportba sorolható dialektikus megközelítést. Az önreflexiós színházelmületről szólva láthattuk, hogy a színház esetében a tropológiai modellre mint a metaforikus eltévelyedések rendszerére való reflexió az előadás művi jellegének, csináltságának hangsúlyozásával történik. A néző figyelmének az előadás tartalmáról, „bentjéről” a *mise en scène* alkotottságára, műviségére, „textualitására”, „kintjére” való irányítása az előadás fiktív terének megtörésével történik. A ki-bejárákálás esztétikai eszköze az „ironikus” kiszólás, a megtörés. Vagyis az előadásnak először referenciális módon kell működni, hogy a megtörésnek legyen min lyukakat ütnie, hogy a nyelvi önreflexió minduntalan revelatív felismerésként tudjon működni. Az előadás „bentre” csal, majd kidob magából, hogy a „benti” világot illúzióként leplezze le. Vagyis a posztmodern színház (a posztmodern irodalomhoz hasonlóan) a referenciális és a textuális olvasat közti váltogatással, ki-bejárákálással kívánja elérni a színházi realizmus illúziójának leleplezését, a „reprezentáció börtönének” reflexióját. Ehhez azt a formalista olvasási ideológiát kell működtetnie, ami elválaszthatónak tartja a szöveg „kintjét” (textualitását) és „bentjét” (referenciális tartalmát). Így a kiszólásokkal működtetett önreflexió a nyelvet tropológiai rendszerként kezelő formalizmus technikájaként tűnik fel.

Már *Az olvasás allegóriái* szövegeit elemezve is láthattuk, milyen metafizikus töltetei vannak az „elsődleges dekonstrukció” metafizika-kritikát célzó gondolkodásának, hogyan gyárt a metafora leleplezése újabb metaforákat egy tudat által utolérhetetlen, kognitívan lefedhetetlen, megállíthatatlan performatív erőnek köszönhetően. *Az irónia fogalmában* de Man – felvéve a fonalat, amit az *Az olvasás allegóriái* utolsó fejezete, a *Mentegetőzések* végén lerakott – azt mutatja meg, hogyan fordul a ki-belépegetés módszere a leleplező olvasatok ellen, lévén az irónia maga a performatív és a kognitív dimenziók felforgató viszonyának eredménye, de már egy megváltozott iróniafogalom értelmében, mely szerint az irónia épp a ki-belépegetést (az esztétikai eszközként felfogott irónia működését) lehetetleníti el. Amit az önreflexió a trópusok rendszerén alapuló leleplező munkája, „elsőfokú dekonstrukciója” közben eszközének nevez, magában hordozva a tropológiai rendszert összeomlasztó „másodfokú dekonstrukciót”, ellene fordul, az ironikus szituáció *alazonjává* téve azt, ki *eironnak* hitte magát. A posztmodern irónia használója „egy másik irónia”, az irónia mint permanens parabázis „cél táblájává válik” beírva magát Schlegel

íróiafelosztásában a 6/B/2. csoportba.¹⁶⁷ Vagyis az, amit *Az olvasás allegóriái* az „elsődleges dekonstrukció” nyelvi önreflexiójának nevezett – s vele együtt a posztmodern önreflexiók színház – nemcsak, hogy elszámolnivalókat hagy maga után (lévén egy mesterséges konstrukció, az episztemológiailag megbízható nyelv ideológiájának terméke, amit annak az érdekében találtak ki, hogy elfedjék vele a tudatos nyelvhasználatot megelőző irónia működését), de ezt elsősorban önmagának köszönheti, hiszen az irónia által olyan eszközt tart a kezében, ami alapvetően ellentétes az önreflexiók metanyelv előfeltevéseivel.

Azt is láthattuk, hogy *Az irónia fogalma* több mint a dialektikus irónia felfogásának negálása. Minthogy a nem-dialektikus irónia elmélete is ugyanarra az eredményre jut, mint a dialektikus iróniáé, az irónia működését a dialektikus és nem-dialektikus iróniafelfogás közötti kontrollálhatatlan oszcillációjában kell megragadnunk. A nem-dialektikus irónia a dialektikus iróniára való várakozásban ragadható meg, abban, ahogy a dialektikus irónia, vagyis a textuálissá válás (a referencialitás felfüggesztődésének) folyamatos veszélye minden nyelvi megnyilatkozás fölött ott lebeg. Az irónia klasszikus fogalma szerinti tiszta textualitás, a jelölők szabad játéka nem tapasztalható meg valamiféle esszenciális tartalomként, tetten érhető lókuszként, pusztán egy lehetőség formájában. Az irónia mint permanens parabázis (szemben a lokalizálható parabázissal, ami egyszeri törésként reflektál a szöveg textualitására) ebben a jelentést bárhol kérdésessé tevő kísértő jellegében nyilvánul meg.¹⁶⁸

Az iróniateoretizálás mindkét (dialektikus és nem-dialektikus) esetének kudarca az irónia intenciótól való függetlenségét bizonyítja, azt, hogy a dekonstrukció nem a befogadó, hanem a szöveg felől érkezik elbizonytalanítva a befogadó egyértelmű jelentésadó munkáját. A kétértelműség állandó lehetőségként bizonytalanságban tartja az olvasót és kísértetiessé teszi a szöveget. A „megértés iróniájának” ezen gondolata már azon retorikafelfogáson belül foglal helyet, miszerint a retorika (már abban az értelemben, ahogy a *Szemiotológia és retorika* és az *Ellenszegülés*

¹⁶⁷ Az irónia iróniája létrejöhet „ha ironikusan szólunk az iróniáról anélkül, hogy észrevennénk, hogy ugyanekkor jómagunk egy másik, sokkal kirívóbb irónia céltáblái vagyunk” (Schlegel 1981: 87).

¹⁶⁸ A de Man-i iróniaműködést fejezi ki Müllner András metaforajavaslat is az intertextualitás jelenségére. Kulcsár Szabó Ernő, Barthes után, a forradalom-metaforát használja a magyar posztmodern irodalmat – szerinte – alapvetően meghatározó szövegműködésre. „[E]nnek a mondatnak az elérésével [írja Müllner] alapították meg a magyar irodalomtörténet-írásban a posztmodern irodalom kánonját. A mondat így hangzik: »helyéről elmozdítani a beszédet annyi, mint forradalmat kirobbantani.«” (Müllner 2006: 32) Müllner szerint azonban – mint ahogy ez Kulcsár Szabó Ernő példaértelmezéseiből is kiderül – a forradalom-metafora, mely a kirobbantás gesztusához, vagyis – irodalomra lefordítva – intencióhoz, a produkcióesztétikához kötött, a nyelv fenomenális felfogását implicálja. Ugyanez jellemzi az intertextualitás bombaként vagy aknaként való leírását, ami a textuális törés szövegre való olvasói rádobását (bomba), illetve szerzői belerakását (akna elhelyezése) fejezi ki. A terrorizmust viszont az előre nem láthatóság, a kiszámíthatatlanság és a forrás meghatározhatatlansága jellemzi, ezért alkalmasabb az intertextualitás mint dekonstruktív működésmód leírására. Az idézés lényege – érvel Müllner – észrevételének kérdésessége, márpedig „soha semmilyen önreflexió nem képes létrejönni ott, ahol radikálisan bizonytalanok az ún. esztétikai karakterek megképzésének, fenomenalizálhatóságának lehetőségei” (Müllner 2006: 42). (Hasonlóan gondolkodik Derrida a terrorizmusról, melyet „unforeseeable” „major event”-ként határoz meg. Ld. *Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides—A Dialogue with Jacques Derrida*, in: *Philosophy in a Time of Terror Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* by Giovanna Borradori, University of Chicago)

az *elméletnek* szerint a grammatikával szemben áll, illetve, ahogy a *Mentegetőzések* szerint a tropológiát és a performativitást egyszerre, egymást kizárón hordozza magában) a kétértelműségnek ezt az állandó lehetőségét, a szószerinti is a figurális jelentés közti döntés állandó bizonytalanságát jelenti (nem pedig díszítőelemekként működő retorikai eszközök tárházát (köztük az iróniával), melyekkel tetszés szerint fel lehetne ruházni (s le lehetne vetköztetni) a nyelvet).

A posztmodern színház, a tropológiai modell retorikai olvasatát az jelenthetné, hogy megpróbáljuk megfigyelni, hogy a posztmodern színház kiszólásai közben felállított kint-bent oppozíció illúziója hogyan leplezi le önmagát a „másodlagos dekonstrukcióban”, hogyan bomlik szét „a tropologikus megismerés dekonstruktív allegóriáj[a]” (de Man: *Mentegetőzések*: 349). A nem fenomenologikusan, csak a szöveg performativitásában létező iróniához való hozzáféréshez de Man az önreflexió helyett az allegorikus olvasást javasolja.

Az allegória hasonlít a fichtei thetikus ítélethez annyiban, hogy a narratíva önmagára vonatkozásában nyilvánul meg, de különbözik abban, hogy míg az utóbbi a nyelvi feszültségeket egy biztonságos, önmagára rálátó metanyelvben szintetizálja, addig az előbbi nem próbálja meg feloldani a kettős kötést, melynek foglya. Kibővítve így hangzik az a de Man-idézet, melyet már a thetikus ítélet tárgyalása kapcsán (meglehetősen kisajátítva) egy lábjegyzet erejéig idéztünk:

Mivel alapjában véve minden narratíva a saját olvasásának allegóriája, ezért mindegyik egy bonyolult kettős kötés foglya. Mindaddig, amíg valamilyen témát tárgyal (a szubjektum diskurzusát, az író hivatását, a tudat kialakulását), mindig egymással összeegyeztethetetlen jelentések összeütközéséhez vezet, melyek között szükséges, de nem lehetséges dönten az igazság és a tévedés tekintetében. Amennyiben az egyik olvasatot igaznak minősítjük, azt mindig lehetséges lesz lebontani a másik olvasat segítségével; amennyiben hamisnak nyilvánítjuk, mindig kimutatható lesz, hogy eltévelyedésének igazságát állítja. (OA: 94)

Ezt máshol de Man úgy fogalmazza meg, hogy az allegória a tévedésnek a szöveg kijelentéseiről a szöveg történetére való áthelyeződése¹⁶⁹, a figuralitás és referencialitás összezavarodásának a narratíva szintjén való megismétlődésére. Az irónia kontrolálhatatlan oszcillációja miatt a performativitás és a tropológia a történet szintjén két olyan kölcsönösen romboló nézőpontként, jelentésként jelenik meg, melyek között lehetetlenség választani az igazság-hamisság kognitív (konstatív) mércéje alapján. A folyamatos gyanú, hogy mindig valami másról is szó van, mint látszólag tűnik, olyan „maradék feszültség” (OA: 281), „szuplementáris rátét” (OA: 239), melyben megnyilvánulhat az előző narratíva olvashatatlansága, s amelyet a tropológia és a performativitás közti retorikai feszültség materiális nyomaként is érthetünk. De Man azzal állítja szembe az ironikus allegóriát az „elsődleges dekonstrukció” látszólagos metahelyzetével, hogy az

¹⁶⁹ „A retorikai vakság meghaladhatóságának illúziója ugyanis az egyik legkitartóbb módon abban nyilvánul meg, ahogy az, amit Nietzsche »az eredendő ok régi tévedésének« nevez, a szöveg kijelentéseiről {statement} a szöveg történetére {history} helyeződik át.” (OA: 139)

előbbi nem zárja le a figurális eltévelyedések játékát (hiszen képtelenség maradéktalanul kognitivizálni, fenomenalizálni a materiális nyomokat), sőt, a szöveg bizonytalanságának, eldönthetetlenségének, lezárhatatlanságának felerősítésével egyenesen kikényszeríti az eltévelyedés ismétlődését.¹⁷⁰

Még mielőtt rátérnénk a színház allegorikus olvasatainak, a színházi előadás „materiális modelljének” esetleges lehetőségére (III. fejezet), nézzük meg, hogyan lehet a másodlagos dekonstrukcióhoz a másik oldalról, a performativitást megérthetőként feltüntető „performatív modell” (esetünkben a performansz színház) dekonstrukcióján keresztül eljutni.

I. 4. Színház a boncasztalon. Gaál Erzsébet *Danton*-rendezéséről¹⁷¹

Gaál Erzsébetet (1951-1998) Kékesi Kun azon 90-es évekbeli, posztmodern paradigmaváltást hozó színházi rendezők között említi, akik azt mutatják meg, hogy az előadás „sohasem lehet mimetikus, mivel egyetlen referenciája: önmaga. Amikor ez az önmagára vonatkoztatottság reflexió tárgyává válik, akkor beszélhetünk a reprezentáció játékaikról, vagyis a színházi alaphelyzet kitakarásáról, a szerepjátszás nyílt vállalásáról.” (Kékesi 1998: 90) A rendezői színházakat feltagolva Kékesi Kun Gaált, Zsótér és Jeles mellett, „az újfajta képiség színházának *neoavantgárd*ként értelmezhető trendjébe” (Kékesi 1998: 101) sorolja, akik rendezéseikben „a színházszerűség határait feszegetik” (Uo.), a színházi reprezentáció kérdését problematizálják, a színházi szituációra reflektálnak, előadásaikban „a színpadi megvalósítás mikéntje válik hangsúlyossá” (Uo.).

Úgy gondolom, Gaál *Dantonja*¹⁷² bőven kielégíti ezt a leírást, minthogy a (nála megszokottnak nevezhető) metateátrális *mise en scène*-be egy olyan drámaszöveget „tölt bele”, mely maga is minduntalan teátrális utalásokat tartalmaz. Vagyis mind a szöveg, mind a *mise en scène* „állításai” a szöveg/*mise en scène* működésmódját ismétlik, beszélnek el, forma és tartalom konvergálni látszanak. Kérdés, hogy egyrészt ezek az állítások milyen meglátásokat tartalmaznak a működést illetően, másrészt, hogy ez a működésmód hogyan elégíti ki a tartalmilag felmondott

¹⁷⁰ „Az ironia nem trópus többé, hanem minden tropologikus megismerés dekonstruktív allegóriájának szétbomlása, azaz más szóval, a megértés szisztematikus szétbomlása. Mint ilyen, az ironia korántsem zárja le a tropologikus rendszert, hanem éppenséggel kikényszeríti e rendszer eltévelyedésének ismétlődését.” (de Man: Mentegetőzések: 349)

¹⁷¹ A fejezet alapjául a következő átdolgozott publikációim szolgáltak: Kérchy Vera: „Gaál Erzsébet retorikája, avagy a fiúsított rendező és a feminizált férfiolvasók”, *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, Balassi Kiadó, Budapest, 2008; Kérchy Vera: „A fiúsított rendező és a feminizált férfiolvasók”, *Kalligram* 2007. július-augusztus

¹⁷² Georg Büchner: *Danton*, ford. Kosztolányi Dezső, Thurzó Gábor, Kovács István, Rónay György. Szereplők: Földi László, Ilyés Róbert, Gados Béla, Safranek Károly, Rékasi Károly, Petneházy Attila, Csorba Ilona. Zene: Darvas Ferenc. Dramaturg és a rendező munkatársa: Zsótér Sándor. Segédrendező: Gyenge Katalin. Rendező: Gaál Erzsébet. Bemutató: 1990. április 27. Móricz Zsigmond Színház - díszletraktár. (Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

„recept” elvárásait. Amennyiben a *Danton* megfelel a Kékesi Kun-féle posztmodern („neoavantgárd”) színházi kategóriának, az önreflexiós szövegműködést követve, a kiszólások által a reprezentációba vetettséget (a *mise en scène* és a dráma „nyelvbe” vetettségét) tárja fel. Amennyiben viszont egy tropológiai modelltől eltérő, dekonstrukciós szövegmodellt implikál, zavar támad az önreflexiós működésben és a hermeneutika-poétika, forma-tartalom konvergenciájában; mely zavarban, önreflexió-eltérítésben a nyelv kiismerhetőségét ellehetetlenítő performativitás munkája (semmint a „reprezentáció börtöne”) sejlik fel.

A *Danton* mint a „reprezentáció játékainak” önreflexív színháza

Ahhoz, hogy Gaál előadásait az önreflexív posztmodern (vagy „neoavantgárd”) típusba soroljuk, elég csak előadásainak térkezelését megfigyelni. Ezek a mindig nagyon különös terek a realista közsínház elrendezési szabályait variálják a színházi szituációt külső megjelenésében analizálva. A *Leláncolt Prométeusz* (1996) színészei ég és föld között lebegve, a testükhöz rögzített köteleken lógva mondják szövegeiket. A *városok sűrűjében* (1993) szereplőit életre kelt, mozgó oszlopok kerítik körbe. A *Hermelin* (1992) színpadán egy másik színpadot látunk festett páholysorral. A fizika törvényeivel kísérletező, a halott tárgy és az élő emberi test közti különbséget elbizonytalanító és a színházi teret két dimenzióssá tevő gesztus, mind a színházi szituáltságot, annak tér és idő általi meghatározottságát, az „itt és most”-ot teszik próbára e próbátételével reflektálva a színházi reprezentáció határait: lehetséges-e jelenlét a színházban, vagy az olvasásban állás, a mindent reprezentációvá összerakó értelem még az olyan közvetlenséget garantáló matériát is letakarja, mint az emberi test?

A jelenlét analíziséhez a Gaál-előadások a legérzékibb(nek gondolt) tapasztalatot, a szexualitást és a halál feldolgozhatatlan(nak érzett) eseményét hívják segítségül. Tematikus előfordulásuk mellett így az erotika és a halál a színpad virtuális falait tapogató mozgássá is válik. A színházi szituáltság előtérbe kerülése egy folyamatos kibillentettség-érzést kelt, az illúzió, a fiktív világ közti állandó billegést. Az önreflexív *mise en scène* nem válik el öncélúan a szövegtől, néha nem is igényel nagy átdolgozásokat, hogy a színház kérdései beépüljenek az előadásokba, hogy az előadások kérdései egyúttal a színházra is rákérdessenek.

A *Danton* a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház díszletraktárában játszódik. Az illúziót teremtő gépezet belsejébe lépünk, a csavarok és fogaskerekek közé, a csodagyár motorházába. Az apparátus megmutatását a Büchner-drámából előrevett (s ezzel valamint egy későbbi

megismétléssel kihangsúlyozott szerepű) monológ metateátrális üzenete egészíti ki. Az előadás elején Sain-Justtól (Rékasi Károly) halljuk a dráma szerint Camille-hoz tartozó monológot:

Én mondom nektek, csak ahhoz van szemetek és fületek, amit durva utánzatban kaptok, színházban, hangversenyen, kiállításon. Valaki farag egy bábót, látjátok a kötelet, amelyen rángatják, a tagjai minden lépésnél ötlábú jambusokban recsegnek. Micsoda jellem... Micsoda következetesség! Vesz valaki egy érzelmecskét, egy igazságot, egy fogalmat, kabátot és nadrágot húz rá, kezét, lábat csinál neki, arcot pingál hozzá, és keresztülgyötri három felvonáson, amíg meg nem házasodik, vagy agyon nem lövi magát – kész az Eszménykép! Elcincog valaki egy dallamot, amely a kedély hullámozását mímeli, akár egy cserépsíp a csalogány dalát. – „Ah, a művészet!” – áradoztok.¹⁷³

A gúnyos hangvételű sorokat könnyen annak a polgári-realista színháznak a kritikájaként olvashatjuk, melynek hazug, elaltató hatása ellen Artaud is kikelt, mondva, hogy a Nyugati „teologikus” színház a reprezentációk láncolatába gabalyodva elmulasztja a Jelenlét ábrázolását. A „durva utánzatok” a mimézisre, a bábnak való arcadás az antropomorfizmusra, a zene andalító hullámozása az esztétizálásra való utalásként érthető, s az ezek ellen való dühös kiállásból kétfajta színháztípus propagálása is következhetne: a nyelven „kívülre” lépő Jelenlét-színház, illetve a Jelenlét elérhetetlenségével számoló, annak reprezentációs jellegét leleplező színház alternatívája. Gaál apparátust leleplező rendezése az utóbbi értelmezés felé tereli a szövegrészt. Minthogy az előadás megmutatja a „bábót” függesztő kötelet (a színpad mögötti háttérszerkezet, a díszletraktár feltárásával), a benne helyt kapó szövegrészt a színházi illúziót leleplező önreflexiós színház propagálásaként értelmezhetjük.

A metaforikus tér kontextusában nem cselekvésre szólító programbeszédként áll előttünk a szövegrész („Omlasszuk le a színház falait!”), hanem a színpadot negáló sorok színpadon való elmondásának problematikusságát feltáró *Hamletgép*-paradoxonként: hogy lehet, hogy valaki minduntalan azt hajtogatja: „Nem vagyok Hamlet. Nem játszom több szerepet”, miközben nem szűnik meg beszélni?¹⁷⁴ Ahelyett, hogy kimennénk a színházból, a szokottnál is *beljebb* kerülünk. A szokatlan környezet miatt folyamatosan reflektálnunk kell a furcsa, egyszerre fiktív és „valóságos” térben-benne-létünkre.

A térválasztás mellett az idézett monológ kiemelése is azt a célt szolgálja, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy a 19. század eleji dráma szövege maga veti fel a színház – s ennek feltételét, a

¹⁷³ A hosszabb kezdő és záró monológot a Gaál-előadás szövegváltozata szerint (a videófelvételtől lejegyezve) idézem (OSZMI jelöléssel), a többi Büchner-részletet a következő kötet alapján: Georg Büchner: *Danton halála*, ford. Kosztolányi Dezső, in: *Büchner Összes művei*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003 (a továbbiakban: Büchner 2003).

¹⁷⁴ Heiner Müller *Hamletgépének* elemzéséhez lásd Kiss Attila „A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. A trauma színrevitele a Hamletgépben” című szövegét, melynek elsődleges elméleti háttére – ahogy a címből is kitűnik – Derrida Artaud-olvasata („A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródás”, ld. Derrida 1994), in: Kiss Attila Attila – Hódosy Annamária: *Remix*, ICTUS és JATE, Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996: 53-62.

jelenlétet garantáló testiség – kérdéskörét. A forradalom történetébe belefeledkezni hajlamos néző így könnyebben észreveheti a kevésbé direkt felmerülő színház-forradalom analógiákat, és ezek kapcsán azt, hogy a főtéma, a forradalom is olvasható a színház kérdése felől.

Büchner drámájának cselekménye a francia forradalom azon szakaszát meséli el, amikor a Dantonban való hit – Robespierre „kígyósziszegései” hatására – meginog, és barátaival együtt a hősként imádott jakobinus a guillotine alá kerül. A Gaál-kritikák a történet értelmezésekor általában a konkurens vezető ármánykodásaira és a nép befolyásolhatóságára helyezik a hangsúlyt, arra, hogyan fordulnak ki az eszmék, és „a forradalmi cselekvésre ráhangolt-ráhangolódott tömeg” hogyan válik „elvakult csöcselékké”, „a nagyhangú politikai manipulátorok játékszerévé.”¹⁷⁵ A politikai, erkölcsi olvasatok mellőzik a dráma metaforikus olvasását, s így a forradalmi nyelvezetbe rejtett színházi utalások vizsgálatát.

A shakespeare-i „színház az egész világ” gondolatot idézik például a halálraítélt Danton szavai: „Ruganyos léptekkel tűnünk el a kulisszák mögött, búcsúzóul megengedhetünk egy előkelő gesztust, és hallhatjuk a nézők tapsait. (...) Hiszen örökké színházat játszunk, akkor is, amikor igazán leszűrnak bennünket.” (Büchner 2003: 29) A szereplők teátrális megjelenésére utalnak az olyan kifejezések, mint „Danton mennydörgött, mint egy színpadi Jupiter, s rázta hatalmas sörényét.” (Saint-Just, Büchner 2003: 51) A színházmetafora – posztmodern elvárási horizontból nézve, hasonlóan az első monológ értelmezéséhez – úgy manipulálja itt a befogadást, hogy a néző a forradalom eseményeibe, az abszolút jelenlétet jelentő pillanatba belefeledkezve hirtelen tudatosítja magában, hogy mindez reprezentáció, színrevitel, a legközvetlenebbnek hitt pillanatokat is mindig átjárja a (színházi) ismétlés.

Ilyen értelmezési irányba terel a központi elem, a kivégzés analízise is. Ha egy kivégzés áll egy színdarab középpontjában (a Büchner-dráma minden cselekményszála ide irányul), az egzekúció performálhatóságának a kérdése a színházi ábrázolhatóság határait általában állítja fókuszba. Ennek következtében a halál témájú dráma rögtön metaszöveggé is válik, a színházi ábrázoló erő kérdésévé: képes-e a dráma (az életből a halálba való átlépés pillanatához hasonló) jelenlétet teremteni vagy pusztán (egy történelmi esemény) elbeszélés(e) marad? Így mialatt a Büchner-dráma a forradalomról, a színházról és a halálról beszél, ugyanezen témák felhasználásával a drámaiságot, a színháziasságot – az esemény (a meghalás, a testiség) elbeszélhetőségét, az elbeszélés (a forradalom) megjeleníthetőségét – is próbára teszi.

Amikor Gaál színreviszi Büchner darabját, ugyanezt a gesztust meghatványozva ismétli meg. Rendezésének tárgya ez a színházra rákérdező dráma, beszédmódja pedig a (színházra rákérdező) dráma helyzetét, az elbeszélés és az esemény jelenlétének színpadon való lehetőségeit járja körül. A megjelenített drámai történések teatralitását hangsúlyozva a szöveg színházi

poétikáját erősíti fel, a furcsa térválasztással és az erre való folyamatos emlékeztetéssel pedig a rendezés, a *mise en scène* poétikai olvasására készlet.

Az önreflexív posztmodern színház metaszínházak jellegét – az eddigi *kiutalásokon* kívül – realista mimetikus színházi nyelvtől eltérő stilizált formanyelvével teremti meg. A forradalom képe néhány jelölővel felidézhető: egy farönkre húzott paróka¹⁷⁶, néhány elszürkült lepedő (amiket a nép leányai hajtogatnak össze és ki monotonon a történetek háttérében), a buggyos ujjú fehér ingek – mint a történelmi korszak teátrális elemeinek – megjelenítésével könnyen azonosítható a kontextus.

Érdekes helyzetbe kerülnek Gaál rendezésében a női karakterek. Marionnak, Danton kedvesének szexuális aktust lefestő monológját többen egyszerre, kántáló hangon szavalják inkább zenét, mintsem értelmes beszédet teremtve a női szexualitásról szóló szövegből: „Titokban tettük. Jó sokáig. Csakhogy én olyan lettem, mint a tenger, mely mindent elnyel, s egyre mélyebbé válik. Csak egyet nem bírtam, valamennyi férfit egyetlen testté olvasztani (...) nekem nincs szünnapom, nincs változásom. Én mindig egy vagyok, örökös vágy és örökös kívánság, örökös tűz és örök áradat.” (Büchner 2003: 18-19). Az „én mindig egy vagyok” sok ember szájából elhangozva a Hamletgép-paradoxont idézik, a színpadi karakter jelenlét utáni vágyának, szerepből való kitörésének („Nem Hamlet vagyok”) kudarcán keresztül felmutatott reflexiót a reprezentációba zártság helyzetére. A feminista elméletek kedvelt képéből, a nő sokadmagára való széthullásából itt, a posztmodern identitásvesztés gondolatával összhangban, az egységes szubjektum széttöredezését olvashatjuk ki.

A feminista elméletek a posztmodern „reprezentációba zártság” teóriát alátámasztva jelennek meg akkor is, amikor a színlapon a „Természet lányá”-nak nevezett Csorba Ilonát a háziasszony kliséjébe zárva, kötőtűvel a kezében látjuk. A Természet lánya az előadás egész ideje alatt magasra szerelt egyszemélyes „erkélyen” tollas kalapban áll, és disszonáns áriaival festi alá a prózai történeteket. Kevésbé valóságos nőként, inkább allegorikus figuraként van jelen, tollas sisakjában felidézve Delacroix festményét (*A Szabadság vezeti a népet*), amely szintén fontos helyet foglal el a francia forradalomhoz kapcsolódó közös kulturális tudatba beépült képek között. A nő mint metafora (Igazságé, Ideáé vagy *femme fatale*-ként elérhetetlen férfieszményképé) a pszichoanalitikus diskurzus szerint annak a kasztrációs komplexusnak a kompenzálása, ami a férfit falloszának (hatalmának, nyelvének, értelmének, önazonosságának) elvesztésével fenyegeti valahányszor a (fallosz nélküli) nőre tekint.¹⁷⁷ A női látvány keltette kasztrációs szorongástól való

¹⁷⁵ Kovács Dezső: „A forradalom alakváltozatai. Georg Büchner: Danton”, *Színház* 1990. július 36-37, 37.

¹⁷⁶ A metafora egyszerre idézi fel az arisztokraták arroganciája miatti dühöt (eszünkbe juthat a svájci helytartó legendája a 14. századból, aki a fennhatósága alatt lévő kanton egyik közterén kiakasztatta kalapját, hogy az alattvalók távollétében is tudjanak neki bókolni; a svájci felkelés akkor robban ki, amikor Tell Vilmos megtagadja ezt a tisztelgést) és a düh kielégülését a kivégzésekkel (kalap helyett paróka/haj mint skalp, levágott fej).

¹⁷⁷ Kalmár György részletesen elemzi a női test és az igazság metaforikus kapcsolatának szerepét a pszichoanalitikus diskurzusban: ld. Kalmár György: „A női test igazsága – A női test mint az igazság metaforája a patriarchális diskurzusban”, *Vulgo* 2000. 1-2. 178-194.

szabadulás egyik módja „a kasztráció teljes tagadása, fétissel való helyettesítése, vagy éppen magának a megjelenített alaknak fétissé változtatása, így az nem jelent már veszélyt, ellenkezőleg, megnyugtatóvá válik (...)” (Mulvey 2000: 18) Az, hogy a „Természet lánya”-hoz kapcsolódó másik tevékenység a nőhöz fűződő klisék legalacsonyabbjai közül származik – tudniillik, amikor nem áriázik hősi pózban, akkor a Szabadság allegóriája ücsörögve kötöget – nem gyengíti ezt az értelmezést, minthogy az is egy lehetséges reprezentáció a nő lényegét eltüntető szimulákrumformák közül.

Az előadás több elemében a montázs kiritkai mozzanatára látszik hagyatkozni. A montázs dekontextualizálással belehasít az önazonosnak hitt dologba, és azt egy új, oda nem illő elem mellé téve nem hagyja elmosódni az összetétel peremszéleit, a kép konstruáltságát. Ilyen például az előadás plakátja, ami már maga is a színház-forradalom párhuzamot vezet fel: az újságokból kivágott fotók, cikkek képi stílusa (a csapzott, utcai hatás, a nyomtatott szövegre kézzel firkált aláírások, graffitik) és a tartalom (a „flekkek” a szereplők rövid élettörténetét és a szereposztást tartalmazzák, a fotók a történelmi alakok szerepébe öltözött színészek arcképei) együttállása miatt ugyanaz a plakát színházi és forradalmi röplap is egyben.

Montázsszerűnek nevezhető a különböző színészi kvalitással rendelkező szereplők kontrasztja. A statisztériát, a „tömeget” amatőr gimnazisták alkotják a szöveggel rendelkező „igazi” színészekkel szemben a játék kontrasztjával törést lopva a fiktív színpadi világ harmonikus egységébe. De montázsszerű a térhasználat is a jelenetek elhelyezését tekintve. A színészek a tér minden zugát bejárják, az események függőlegesen és vízszintesen is több szinten játszódnak. A jelenetek közti „vágás”-t a fényváltások végzik, melynek következtében a különböző cselekményszálak párhuzamosan futhatnak: míg a földszinten egy részeg ember veszekszik a feleségével az utcán, Danton (Földi László) az emeleten – egy másfél lépésnyi kiugrón – a forradalom eszméit vitatja meg Camille-jal (Ilyés Róbert). A figyelem ide-oda futkos, a fény széttöri mindkét jelenetet, hogy a montázsdarabokból (egy rész lentről, egy rész fentről) két egyszerre zajló eseményt rakjon újra össze. Az újabb és újabb terek játékba hozásával a néző bejárhatja tekintetével a díszletraktár legeldugottabb zugait is, s így (a váratlan, színpadiatlansága miatt oda nem illő térelem észlelésével) a színházi szituációban való lét állandóan szem előtt marad.

Kiugró párkányokon; egy belógatott hintán; a halálra ítéltet szállító, bent felejtett kordén gubbaszt, vagy a középső nagyobb térben rohangál az „arctalan” nép. Néha a sötét kiveszi őket a jelenetből, de teljesen eltakarni nem tudja. Ugyanis végig nem hagyja el a színt senki, függetlenül attól, hogy játszik-e vagy sem. A nép különböző értelmetlen mozgássorokat végezve – egymás nyakában ülve, guggolva, négykézláb, ugrálókötelezve – teszi dinamikussá a teret, máskor viszont összedőlve, kupacokban szundít. Az „alvó” szereplők egyszerre metaforizálják a jeleneten

kívüliséget – megint csak a teatralitást teatralizálva¹⁷⁸ – és a francia forradalom viharában sodródó ember kiszolgáltatottságát: a kevés fény miatt szürkének tetsző emberhalmok hullahegyeknek is tekinthetők. A két értelmezés egymás mellett fut, hiszen az sem ismeretlen színházi hasonlat, hogy színpadon kívüli szereplő halott (lásd Pirandello: *Hat szereplő szerzőt keres*). Ugyanígy a nyílt színen történő „ébredések” egyszerre leplezik le a színházi illúziót (akadálytalan átjárás az élő és halott szerepek között) és teszik elvonttá a forradalom pusztításának esetlegességét: az arctalan életek és halálok egymásba mosódnak, a sors óriáskerekének emblematisztikus rajzán ugyanaz az ember indul el újból felfelé, aki előzőleg alá bukott.

A halál, a szexualitás és a színház metaforája folyik egymásba abban a nyíltszíni átváltozásban, amelyben a kordén fekvő halottak (alvók?) halma észrevétlenül egy orgia képévé alakul (Danton pár prostituálttal az emberhalom közé fűrődve mozgásba hozza a kupacot). A halálos rángatózás és az erotikus vonaglások közötti párhuzamkeltés mellett az átalakulás megmutatása miatt a jelenet a színházra (az eljátszhatóságra, a tulajdonságok felölthetőségére) is reflektál. Hasonlóan két kép csúszik egybe a kordén való lustálkodás látványában: (a jeleneten kívüli) Camille a szekérnek csak mint egy otffelejtt díszletnek támaszkodva alszik, majd (amikor dramaturgia szerinti megszólalása elérkezik) álmában megbillenve lecsúszik az őt majd halálba szállító szerkezetről és hirtelen „fölébred”.

Az utolsó jelenetet a „reprezentáció bezáródásának” reflexiójaként olvashatjuk: egy ajtónyitással megtörik a színpadi fikció zárttságát, és a halálraítéltek kordéját kitolják a térből. Vagyis maga a lefejezés, a kivégzés nem kerül ábrázolásra. Az, hogy Dantonék kivégzése nem jeleníthető meg a színpadon, amellet látszik érvelni, hogy a halál – a „tisztá” jelenlét – nem játszódhat le a reprezentáció keretei között (a guillotine nem jelenhet meg a színház terében), a színház elérte határait, nem kaphat helyt benne olyan jelenléte hordozó esemény, mint a halál.

Mind Gaál színház-, mind Büchner szövegkezelésének fenti elemzései alapján azt elmondható, hogy a forradalom témája olyan metaforikus töltetet kap a darabban, ami erősen hasonlít ahhoz a – Müllner András által kimerítően elemzett (lásd Müllner 2006) – forradalom-metafora-olvasathoz, amit a magyar posztmodern irodalomtörténetet megíró Kulcsár Szabó Ernő a következő Barthes-mondathoz kapcsol: „helyéről elmozdítani a beszédet annyi, mint forradalmat kirobbantani.”¹⁷⁹. E mondat Esterházy idézése kapcsán kerül a magyar posztmodern kontextusában értelmezésre:

„Helyéről elmozdítani a beszédet ’nézd e *bárt*’ annyi, mint forradalmat kirobbantani.” A

¹⁷⁸ Helga Finter kifejezéseivel: a posztmodern színház „magának a teatralitásnak (das Theatralische) a konstituenseit dramatizálja” (Finter 1998: 2. bek.), Kékesi Kun megfogalmazásában: „[a] kilencvenes évek színházi előadásainak többségében [...] tisztán teátrális problémák reflexiója válik igazán meghatározóvá” (Kékesi 1998: 86).

¹⁷⁹ Roland Barthes: „Kritika és igazság”, in: Uő.: *Válogatott írások*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1976. 215.

nyelvjáték utalásából is fölismerhető Barthes-citátum végül is olyan cselekvésként állítja elénk a szövegalkotást, amely mindig a diszkurzus létező rendjének megváltoztatásával hat, azaz úgy avatkozik be a szöveget körülvevő »előzetes« és használatban lévő jelentések világába, hogy *beszédmódként* a grammatikai tér, a nyelvi világszerűség marad az igazi otthona. A nyelv tehát nem az »Én«-nek, hanem – a heideggeri értelmezéssel egybehangzóan – az általa megérthető Létnak a háza: nem az én alkotja a nyelvet, hanem az én konstituálódik a nyelvhasználat hogyanján keresztül. (Kulcsár 1993: 157-158)

Müllner András így magyarázza Kulcsár Szabó sorait:

Az irodalomtörténész állítása szerint a hetvenes évek végén jelentkező új poétikai magatartás, vagyis a posztmodern egy olyan szemléletváltást tükröz, ami az irodalmi mű struktúráját, szerkezetét, modalitását, hangoltságát és nem (csak) témáját érinti.¹⁸⁰ A belsejét – és nem a külsejét. Mindez a „külső” és a „belső” ellentétének problémáját veti fel – nemcsak az érvényesített szempont-, hanem az alkalmazott metaforarendszer (ház és otthon) miatt is. Ez az egyik legerősebb opposíció ebben az irodalomtörténetben, azt is mondhatnám, hogy ezen az opposíción áll vagy bukik az egész posztmodern fordulat. (Müllner 2006: 33)

Ez a külső-belső opposíció határozza meg azt a Kékesi Kun-féle – ha úgy tetszik – posztmodern színháztörténetet, melyben Gaál a színpadi helyzetre reflektálók, a „bentről” „kívülre” mutogatók között kap helyet. Ilyen értelemben a Büchner-dráma által felvetett (de Kulcsár Szabó által átmetaforizált) téma, a forradalom nagyon is jó választás egy a figyelmet a *mise en scène* „struktúrájára, szerkezetére, modalitására, hangoltságára” figyelmet irányítani akaró rendezés részéről, mondhatni ez által tartalmában és formájában ugyanúgy a nyelvi létbe vetettség állapotának reflexióját képes nyújtani.

„Saját nyelvük nyakazza le őket”

Az alábbiakban arra próbálok rávilágítani, hogy a fenti, színházi és drámaszövegbeli önreflexiót biztosan lokalizáló elemzés mely részletek elhomályosítása árán képes csak érvényesülni, s hogyan forgatja fel az előadást posztmodern metaprodukcióként beállító elemzést a szöveg és a rendezés elfojthatatlan abjekt töltete; egy, a nyelvet a trópusok rendszerére redukáló felfogástól eltérő, a performatív aspektussal is számoló jelelmélet feltartóztathatatlan aknamunkája.

Az *abjekció*, Julia Krisetva kifejezése egyszerre kapcsolódik egy pszichoanalitikus testközpontú és egy szemiotikai jelközpontú diskurzushoz. A pszichoanalitikus „történethez” kapcsolódva Kristeva azt mondja az abjekcióról, hogy az az elsődleges elfojtáshoz kötődik.

¹⁸⁰ Müllner lábegyzete: „Például az elbeszélő én alakváltozása Tandorinál csak tematizált, Esterházynál hangnemi-modális, Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 156.” Müllner 2006: 45

Elmélete szerint már az anyával való egység idején megtörténik egy különválásra irányuló törekvés a gyerek részéről, ami az undorban, a kivetésben, az étel (a tej föle) zsigeri elutasításában nyilvánul meg. („Én-né válásom során könnyek és hányások közt szülöm meg magam.”¹⁸¹ Ez az érzés (a sokféleség és az egység közti „undorító” átmenet) később is visszatér az ember életében, mindahányszor olyan (szöveg)működéssel találkozunk „amely megsérti azokat a felületeket, amelyek elválasztják a heterogént a homogéntól, a belsőt a külsőtől.”¹⁸² Az utóbbi, Kiss Attila-féle megfogalmazásban már látható, hogy az abjekció testélménye mindig egyben egy jelölőfolyamatot érintő esemény. Az abjekció további, topológiai modellt szubvertáló test-szemiotikai jellegzetességeit az előadás elemeinek elemzésén keresztül igyekszem felmutatni.

Először is az, hogy az előadás a díszletraktárban játszódik, nem csak az apparátus elméletét hívhatja elő. A színház belsejébe kerülésben a Büchner-szöveg erőteljes átanatomizálódásának tükröződését is észrevehetjük: azzal, hogy bele kerültünk a színház „gyomrába”, az apparátus, a gépezet animálódását élhetjük át, amikor a színház mint (boncolás alatt lévő) test jelenik meg.

A feljegyzések szerint Büchner a *Danton halálának* írásával párhuzamosan (1835-ben) anatómia vizsgájára készült, ami – nem kell túl sokat olvasnunk a drámából vagy hallanunk belőle, hogy észrevegyük – erősen rányomta a bélyegét a *Danton* nyelvezetére. Míg az előző elemzés csak a színházra (mint reprezentációs formára) való utalásokat volt hajlandó kihallani a szövegből, észrevehetjük, hogy azon túl az olyan mechanikus metaforák, mint pl. az államapparátus, élő emberi testként jelennek meg: „Az államformának a nép testéhez simuló átlátszó ruhának kell lennie, amelyen keresztül az erek minden lüktetése, az izmok minden feszülése, az inak minden rándulása kirajzolódik.” (Camille, Büchner 2003: 9), „Franciaországnak meztelen vállaira apácafátylat akarnak vetni...” (Camille, Büchner 2003: 9). Maga az emberi test igen gyakran megnyúzottként, belsősegeit kifröccsenteve ábrázolódik, csak pár példát kiemelve: „Meddig leszünk még mocskosak és véresek, mint az újszülött csecsemők, meddig lesz bölcsőnk a koporsó, meddig labdázunk még emberfejekkel?” (Philippeau, Büchner 2003: 8) „Le kell húzni a bőruket a combjukról, abból varrunk majd nadrágot.” (Harmadik polgár, Büchner 2003: 11) „[A nép] az arisztokraták bőréből akar magának cipőt varrni.” (Lacroix, Büchner 2003: 17) „Valami hiba történhetett, amikor megteremtettek bennünket, valami hiányzik, valami, aminek nem tudom a nevét – de egymás beleiben úgysem találjuk meg azt a valamit, minek tépjük hát fel egymás testét?” (Danton, Büchner 2003: 29) „Kenyeret akartok, és fejeket vetnek oda tinektek. Szomjúhoztok, és lenyalatják veletek a guillotine lépcsőjéről csöpögő vért” (Danton, Büchner 2003: 58), „Ha a történelem majd egyszer felnyitja sírgödreit, a zsarnokság még akkor is meg fog fulladni hullánk

¹⁸¹ Julia Kristeva: „Bevezetés a megalázottsághoz”, ford. Kiss Ágnes, in: *Café Babel* 20. 1996. 169-84. (A továbbiakban: Kristeva 1996) 170.

¹⁸² Kiss Attila Atilla: „Az anatómia színháza és a színház anatómiája. – adalékok Tulp doktor diagnózisához –”, in: Kiss Attila: *Betűrés. Posztiszemiotikai írások*, Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 9-17. (A

bűzétől.” (Danton, Büchner 2003: 64)

A test tabusértő részeinek, állapotának megjelenítése egy olyan esztétika szabályait rúgja fel, ami az esztétikai művet – legyen annak „valóságos” forrása bármilyen fájdalom – mindig már eltávolítottként szépnak mutatja.¹⁸³ Ennek az esztétikai szépnak a feltétele a valóság és a művészet kettősének biztos elhatárolhatósága. Az „akadémiai” művészet elleni ilyen kiszállásnak, az abjekt témák megjelenítésén túl, olyan explicit megnyilvánulásait is megtalálhatjuk a drámában, mint: „A művészek pedig úgy kezelik a természetet, mint Dávid, a festő, aki a szeptemberi mészárlások alatt hidegvérrel rajzolgatta a börtönből az utcára kihajigált haldoklókat. Azt mondta: Az élet utolsó rángásait akarom elcsípni a gazemberekben.” (Danton, Büchner 2003: 34)

Ebben az esztétikát leromboló kontextusban a színházi utalások nem annyira egy művészeti formára való önreflexív kiszólásokként olvashatók, hanem a valóság és a művészet oppozícióit felszámoló teatralitás megjelenéseként. Az előző elemzésben az „első monológ” beidézésekor szándékosan hagytam le az utolsó sorokat, mert csak úgy lehetett belőle a realista mimetikus színház kritikáját, s egyben egy alternatív modell felkínálását kiolvasni. A mimézist, az antropomorfizmust és az esztétizálást kritizáló sorok azonban így zárulnak: „De menjetek ki a színházból az utcára: „»Ah, a szánalmas valóság!« Megfeledkeztek az Úristenről a rossz kópiák nyomán.” (OSZMI) És a színház az elkövetkezőkben is a színházi épületen és műformán kívül jelenik meg. Akár, ha a halálraítélt Danton shakespeare-i ihletettséggű sorait olvassuk újra: „Ruganyos léptekkel tűnünk el a kulisszák mögött, búcsúzóul megengedhetünk egy előkelő gesztust, és hallhatjuk a nézők tapsait. (...) Hiszen örökké színházat játszunk, akkor is, amikor igazán leszűrnak bennünket.” (Büchner 2003: 29), akár ha a nyilvános kivégzés „színházat”, a forradalom teatralitását nézzük: a kivégzés megtekintésére összegyűlt asszonyok a lenyakazás nyilvánosságát áldják, a halál inszenírozását, ami nézővé teheti őket az élet színpadán:

Első asszony: Szép ember ez az Hérault! Második asszony: Amikor a köztársasági ünnepen a Diadalív alatt állott, az jutott az eszembe, hogy jól festene a guillotine alatt, csak úgy eszembe jutott. Megéreztem. Harmadik asszony: Igen, jó az, különböző helyzetben látni az embereket. Okos dolog, hogy a halál nyilvánosan történik. (Büchner 2003: 68)

Kiss Attila az abjekció fő példáiként elemzi a test olyan „nyilvános faggatásai[t]” (Kiss 1999: 10), mint a közönség számára nyitottá tett boncolás, az anatómia-színház és a nyilvános kivégzés¹⁸⁴. Az abjekció működésének ilyen tematikus megjelenései Kiss (kristevai elméleti háttérű) elemzésében szüntelen összekapcsolódnak a jelölő szokásos jelentésétől eltérő

továbbiakban: Kiss 1999) 16.

¹⁸³ Ennek kifejtésére a kleisti és a schilleri esztétikaszemlélet ütköztetése kapcsán a III.2. fejezetben kerül sor.

¹⁸⁴ „A test nyilvános faggatásának és szerepeltetésének három nagy intézményesített formáját ismerjük a középkortól. A kivégzések és a színházi előadások mellett kisebb szakirodalommal, de csaknem azonos fontossággal bír a harmadik nagy látványosság, az *anatómia-színház*.” Kiss 1999: 10

működésével. Kiss Attila szerint a megismerő szubjektum olyankor fordul a test belsőiségei felé, amikor ismeretelméleti válságba kerül, s a korábban garantált világképe (a korábbi „olvasási modell”) már nem képes számára kielégítően közvetíteni a valóság dolgait. Ezek az átmenet időszakai, felfokozott „szemioticitású” korszakok, a test mint a jelentéskeresés színhelye kerül az érdeklődés középpontjába.¹⁸⁵ A nyilvános boncolást pl. Rembrandt festményén keresztül elemezve azt mondja, a *Tulp doktor anatómiája* az új, karteziánus filozófia szubjektumfelfogását s ennek megsértését, abjekcióját viszi színre: „A felvilágosodás (...) húzza az emberre azt a bőrt, amely a *cogito* óta arról hivatott gondoskodni, hogy a beszélő szubjektum csak ezen a felületen képzelje el magát. A jelölő ettől fogva ezen a bőrön utazik, amely elhatárolja az ÉN internalizált absztrakcióját a külvilágtól. Elfojtás alá kerül a test jelenléte, az általánosan áramoltatott diszkurzusokból száműzetik az a heterogenitás, amely a beszéd mögött a folyamat forrásaként dolgozik. (...)” (Kiss 1999: 10) „Tulp doktor ezt a felületet, az új bőrt üti át csipeszével, így érve el az abjekció legtokéletesebb hatását.” (Kiss 1999: 16)

Az abjekció diskurzusában a jelelmélet és a pszichoanalitikus beszédmód olyannyira összefonódik, hogy a test jelentésképző (és -sértő) szerepéről beszélve szinte ugyanarról beszélünk, mint amikor de Man a jel testi aspektusairól, jelölő materialitásáról elmélkedik. Kiss Attila azzal a gondolattal, hogy a jelölő a test felszínén „utazik”, az egységes identitást, testi homogenitást biztosító, testet bezáró bőrtakaró képéhez olyan jelműködést társít („[a] darabokra bontható test[re] [...] a *cogito* szubjektuma a diskurzus, a szimbolizáció bőrét teríti” Kiss 1999: 15), ami a de Man-i retorikaelméletben a nyelv kognitív aspektusához kapcsolható (és ami de Mannál is sokszor testi leírásokon keresztül kerül bemutatásra, pl. az arcadás figurájában): a megismerő, s ezért minden megismerés logikájával ellentétes működést kizáró tropológiai működésekhez. A test fluid belsőiségeinek előkerülése, a szétfolyás képe pedig a logika által lefedhetetlen, megértéssel nem összeegyeztethető performatív jelölőműködéshez hasonlítható. A descartes-i test-tudat oppozíciót eltolva a test belsőiségei-bőr kettőse felé, vagyis megmutatva a kétféle jelölési mód *egy testen* belüli működését (mint ahogy de Man megmutatja a materialitás és a kognitivitás *egy jelen* belüli működését), Kiss Attila anélkül végzi el a de Man-i retorika testi diskurzusra fordítását, hogy ezzel visszacsúsztatná azt a test-jel binaritásra épülő metafizikus gondolkodásba, vagyis anélkül, hogy empirizálná a materialitást a jelműködésen belül elgondoló elméletet (mint ahogy például Fischer-Lichte empirizálja majd Austint – itt – a II. fejezetben).

A bőrfelszín által a testet külső s belső oldalra osztó téries metaforika továbbá semmiképp nem feleltethető meg a Kulcsár Szabó-féle struktúra-tartalom felosztásnak, különösen, hogy itt az

¹⁸⁵ „A test tehát, a szubjektum »leginkább kéznél lévő«, de általában véve a leginkább tudattalanná tett alapja problematikus jelenlétté válik, valahányszor a társadalmi tudások rezsimje olyan ismeretelméleti válságba kerül, amikor a megismerés határai a testben, a testtel kapcsolatosan jelölődnek ki.” Kiss Attila: „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza”, *Jelenkor* 2005. 48. évf. 6. sz.

abjekció elfojthatatlanságán keresztül a kettő szigorú elválaszthatatlanságáról van szó, ahol az abjekció csakis a két „minőség” találkozásában állhat elő ([n]em a vér és a szenny, az undorító az igazán abjekt ugyanis, hanem mindig az a *működés*, amely megsérti azokat a felületeket, melyek elválasztják a heterogént a homogéntől, a belsőt a külsőtől”, kiemelés: K.V., Kiss 1999: 16). Vagyis a jelentő bőrfelszín és az értelmezésnek ellenálló fluid belsőség ugyanolyan viszonyban van, mint az egymást feltételező, de egyben egymást ki is záró tropológia és performatívum. Az abjekció működése ezért nagyban hasonlítható a kognitív és performatív működés viszonya által előállt szöveghatáshoz, a dekonstruktív iróniához (hogy minden szöveg az arisztokratákhoz hasonlóan „saját nyelvével nyakazza le magát” (Hangok, Büchner 2003: 14)).

A kérdés tehát számunkra az, hogy amikor Büchner a testnyúzások és a nyilvános kivégzés képein keresztül megidézi az abjekció elméletét, el is sajátítja-e egyben (működteti-e) azt a jelölőműködést, amit az abjekt képek allegorizálnak? Már a testi belsőségek feltárásához kötött abjekciót példázó idézetekben is látható, hogy a test eltakart tabuterülete nem a történet szintjén, hanem a retorikába ágyazottan jelenik meg. A történet, aminek a narratívájába a vér, a mocsok előkerül, a történelem nagy narratívái közül való. Tehát az abjekció a *Dantonban* úgy jelenik meg, hogy a hangsúlyozottan emelkedett hangvételüként kanonizált történet kódjával olvasható dráma hordoz egy, a „nagy narratívák” ábrázolásával összeegyeztethetetlen kódot.

Ugyanígy ütköznek egyfelől a fenséges szerelem, a deszexualizált anyaság és a tetetlennített vallásosság, másfelől a lezüllött, testiséget előtérbe állító szexualitás kódjai: „te férges Ádám almája” (Simon, Büchner 2003: 10), „az ő anyja azzal hozta őt a világra fájdalommal, miért ne hozhatna ő azzal pénzt az anyjának fájdalom nélkül?” (Simonné, Büchner 2003: 11), „...a hús általi kinyilatkoztatás kis apácai belénk akaszkodtak, és áldást kértek. Legendre épp most oktatja bűnbánatra az egyiket...” (Lacroix, Büchner 2003: 19-20) Egy másik szinten a halál és az élvezet kódjai kereszteződnek tilalmasan: „Úgy rémlik, valami helybéli csillag lángsugarai szárították ki a te gerincevelődöt.” (Collot, Büchner 2003: 54), „No, Danton, most aztán a férgekkel bujálkodhatsz.” (Egy asszony, Büchner 2003: 66), „A kisasszony combjai leguillotinoznak...” (Lacroix, Büchner 2003: 22), „[Robespierre] lábainál a guillotine apácai” (Büchner 2003: 26).

Ezeknek a kódoknak az összekerülése sokkal fenyegetőbb az egyértelmű olvasatra nézve, mint a fenti elemzésben a történelmi dráma témájának és a realista színházi forma reflexiójának párhuzamos egymás-mellett-futása. Sokkal inkább Schlegel *Lucindájának* kettős kódjához hasonlíthatók. A *Lucinda* azáltal, hogy tudományos értekezésként és pornográf szöveggént is olvasható, a filozófusokat kétségbeesésbe, a lezárható értelmezések kudarca miatti ingerültségbe hajszolja, mert „nem egyszerűen arról van szó, hogy Schlegel használ egyfelől egy filozófiai kódot, másfelől egy szexuális tevékenységet leíró kódot. E kódok radikálisan összeegyeztethetetlenek egymással. Olyan alapvető módon szakítják meg, tördelik szét egymást, hogy magának e

széttördelésnek a lehetősége veszélyt hordoz minden olyan feltevésünk számára, amelyek alapján meghatározzuk, hogy egy szövegnek milyennek is kell lennie.” (De Man: Irónia: 183) Vagyis de Man azt hangsúlyozza, hogy nem egyszerűen két ellentétes téma találkozásáról van szó, hanem arról, hogy az egyik kód olyan szöveget működtet, ami ellenáll a témává válásnak, ilyen a pornográf esemény elbeszélhetetlensége (ami olyannyira de-normalizált, hogy nincsenek is rá szavaink). És ilyenek a Büchner-dráma abjekt elemei, melyek csak egy kiemelt legalizáltságú történelmi narratíva burkának átütése által tudnak „szóhoz jutni”. A *Lucinda* problematikájáról is beszél a narratíva és performatívum (mint a nyelv eseménye) összeférhetetlenségét (beszéd és orális szexuális aktus, jelentő nyelvhasználat és önreferenciális esemény egymásnak feszülését) megfogalmazva a *Danton* büchneri nyelvjátéka: „Marion: ...Hadd meséljek neked. Danton: Jobb hasznát is vehetné a szádnak.” (Büchner 2003: 18) Miközben Büchner drámája azt mutatná meg, hogy a szavak szintjén csupán az esemény elbeszélése történhet meg (jelenlét tagadása) (ez az, amit a „posztmodern” elemzés reflektál), az elbeszélést egy másik, állandóan beszüremkedő történet – a szexualitás története – szétszaggatja (szétszaggatás jelenléte).

Az a nyelvelmélet tehát, ami a Büchner-drámában mind a kivégzéshez és boncoláshoz – mint az ismeretelméleti válságot allegorizáló abjekt témához –, mind az ironikus retorikához köthető, inkább a tropológiai és performatív dimenzióval s a kettő egymást felforgató viszonyával egyaránt számoló de Man-i retorikának, mintsem a tudat által kényelmesen reflektálható (vagyis megérthető, felfejthető, kiismerhető) reprezentáció börtönének modelljével rokonítható. Ezt a felfogást tükrözi a „saját nyelvével nyakazza le magát” megfogalmazás is, melyben a „nyelv”, a fentiek fényében, legalább annyira jelent testrészt, mint kommunikációs eszközt – összefogva Kristeva/Kiss Attila abjekcióelméletét de Man jelfelfogásával: a nyelv mint testrész abjekt váladékokat termelve allegorizálja a jelműködés bizonytalanságát és a nyelv mint jelrendszer gyilkos erőkkkel bír az értelmező tudat munkájára nézve.

Amíg Büchner (az anatómus) felboncolja a dráma nyelvezetét – az anatómia, a testiség, az erotika és a teatralitás metaforáival szétbombázva a történetmesélés rendjét –, addig Gaál a színház bőrét sérti meg szikéjével, hogy a néző a színházban élje át a boncnok abjekcióját. Gaál kése alatt a – Tulp doktorék világához hasonlóan szintén karteziánus alapú – polgári-realista színház teste fekszik. („[A] polgári színház [...] olyan intézmény, ahol a testekre visszakerül a bőr.” Kiss 1999: 17) Gaál egyrészt azzal metszi át a polgári-realista színház bőrét, hogy animálja a színházat, amikor a „gyomrába” vezeti a nézőt (a boncolás élménye felé terelve a színházi előadást). Másrészt azzal, hogy a színpadi figurákat viszont de-animálja. Nem hagyva a színészeket „természetes” módon játszani, Gaál akarva-akaratlanul a gép- és emberlét közti kiborg-politikát gyakorolja.¹⁸⁶ Saint-Just

¹⁸⁶ Ld. Donna Harraway-nek a kiborg figurája köré épített jelelméletét, mely sokban hasonlít az itt tárgyalt dekonstruktív irónia működéséhez: Donna Harraway: „Kiborg-kiáltvány - Tudomány, technológia és szocialista

kimerevített túlhangsúlyozott mozdulatok kíséretében mondja szenvedéllyel teli szövegét. A második felvonás rabjai (Danton és társai) bilincsek és láncok nélkül kúsznak a földön, összekulcsolt kezekkel, lábakkal hernyómódra vonaglanak, hogy aztán a célt elérve, a csupasz falhoz támaszkodva, állva, térden „aludjanak” (az elhangzó szöveg szerint épp ágyban fekszenek). A színészi mozdulatok és hangsúlyok nem illusztrálják a szöveget, pontosabban annak felszíni narratív szintjét, miáltal sokkal inkább előtérbe kerülhet annak retorikájában megjelenő nyelvjáték az értelmet romboló kettős kódolás.¹⁸⁷

Már az előző elemzésben előkerült Marion egységes jellemének szétszóródása, valamint a Természet lányának ikonkénti illetve háziasszony-reprezentációkénti megjelenítése, amiket ott a posztmodern identitásvesztés példáiként értelmeztünk összhangban egy, a nőt a reprezentációk börtönében (f)eltüntető feminista elmélettel. Ha követjük a női szereplők helyzetét az előadásban, felvetődhet egy másik feminista elméleti irány mentén való elemzés lehetősége, mely a női hiányt nem nihilista úrként értelmezi, hanem az értelmet adó középpont, a logosz produktív kibillentésének esélyét látja benne.

Bár Gaál színpadi feldolgozása valóban mellőzi az összes női szereplőt a drámából (a dramaturgia kihúzza a Büchner drámája szerint sem történetformáló, csupán fecsegő, az erotikus atmoszférához jelenlétükkel hozzájáruló női részvevőket), az események legfőbb irányítója, mondhatni „eredete” mégiscsak egy női figura, a nagy Özvegy, la Guillotine. A nyaktiló névtörténetét végigkíséri a női jelleg. A skót „maiden” (szűz) a francia átvételkor a szerkezetet kiválasztó Louis doktor után kapta „nőiesítve” a „(la) louisette” nevet, majd a rendszeres alkalmazásáért felelős Guillotin doktor neve alapján kezdték – ismétcsak grammatikailag feminizálva – „(la) guillotine”-ként emlegetni, de a közbeszéd egyszerűen csak „la veuve” (az özvegyasszony)-ként is emlegette. Vagyis a gyilkos Louise, a fő kasztrátor pengéje végig ott lebeg a levegőben a férfiszereplők legnagyobb rettegésére, s mint középponttól megfosztó, feminista-dekonstruktív allegória jelenik meg: ahogy lefejezi az érthetőségre törő, beszélő „férfiakat”, az, a feminista metaforikán „utazva”, csupán egy eltolása a kasztrációnak, a „lefalloszozásnak”. A fej és a fallosz felcserélhetőségét a forradalom képi világában a drámában eleve meglévő forradalom/történelem-szexuális aktus párhuzam még inkább felerősíti.

Kasztrációval fenyegetnek a statisztéria azon néma női szereplői is, akik a koszos lepedőket hajtogatják monotonan. A forradalomhoz kapcsolódó képi klisék alapján tudhatjuk: a levágott

feminizmus az 1980-as években”, ford. Bocsor Péter, in: Bókay 2002: 503-519.

¹⁸⁷ A kettős beszédmód lebegtetése Gaál egyéb rendezéseit is jellemzi. A *Don Carlos* spanyol királyi udvarban játszódó történetébe például a *Danton*hoz hasonlóan erotikus felhangot csempész. Hol mozdulatokon keresztül teszi ezt: az abroncsos ruhákban és nyakig gombolt papi reverendában „társalgó” szereplők Káma-szútra kiadások képi illusztrációiról ismert pózokba merevednek. Hol egyetlen kosztüm képében keveredik kétféle szöveg kódja: Erzsébet (Csarnói Zsuzsanna) abroncsos ruhája az egyik jelenetben vászon nélkül, pusztá drótháló bonyolult szöveteként látható. Nádas *Temetése*, amelyben Gaál játszott is (a Fodor Tamás-féle 1982-es verzióban) és amelyet hét évvel ezután meg is rendezett, szintén a színház-szexualitás egymásba fonódó párhuzamát hordozza.

fejeket csomagolják ezekbe a rongyokba. Az egyik jelenetben a lepedős lányok csapata játékosan elkap egy fiút, és évődve lökdösik a kifeszített leplek között a fej helyett most (még) az egész testet (megintcsak egymásra csúsztatva a logoszt és a falloszt). Azon túl, hogy a kasztráció felidézői, lepedővel való monoton mozgásszínházuk – kiegészülve a zümmögéssé váló Marion-monológgal – a Kristeva emlegette gyerekjátékokat és szemiotikus nyelvhasználat példái is lehetnek.¹⁸⁸

A guillotine kontextusában a Természet lányának kötögető képe is más értelmezést nyerhet: a közhelyes képen (amely bezárja a heterogén nőt az unalmas háziasszony jól uralható reprezentációjába) a kötőtű villogása fenyegetővé teszi a látványt: a kötőtű nemcsak sző, összeköt (mintegy szöveget ír), hanem potenciális felsértője a fallogocentrikus zárt világ burkának, képes átütni az egységes ént betakaró sima bőrt. A hiány élő megtestesülésének a kezébe adott fallikus tárgy ledobja magáról szorongásoldó funkcióját, hiszen éppen arra a lehetséges kasztrációra emlékeztet, amelynek elfeledtetésére hivatott volt.

Az eddigi példákban némán vagy tömegzajként szereplő (de az eseményeket nézve annál motiválóbban jelenlévő) nő egyszer jut szóhoz, olyan kiemelt helyen, mint az előadás vége. A záró monológ ugyanúgy dramaturgiai változtatás következtében kerül az előadás végére, mint a nyitóvá tett metaszínházas szövegrész. Az egyetlen szövegrész, amit nő (a Természet lánya) mond el (és ami egy férfi – a drámában szereplő Payne – szájából van kivéve) az eredet, a jelenlét derridai áthatoltságát, a de Man-i performatív tételezés, illetve a lacani aha-élmény időparadoxonát meséli el:

Isten nincs, mert vagy Isten teremtette a világot, vagy nem. Ha nem ő teremtette, akkor a világ léte önmagában van, és nincs Isten, mert Isten csak akkor válhat Istenné, ha ő minden létezés alapja. De Isten nem teremthette a világot, mert a teremtés vagy öröktől fogva van, mint Isten, vagy van kezdete. Ha van kezdete, akkor Istennek a világot egy bizonyos időben kellett teremtenie. Tehát egyszer valami változásnak kellett benne végbemennie, olyan változásnak, mely által az idő fogalma őreá is alkalmazható. Mindkét lehetőség ellentmond Isten lényegének, Isten tehát nem teremthette a világot. Miután azonban határozottan tudjuk, hogy a világ vagy legalábbis mi magunk létezők, és ennek a létezésnek vagy önmagában, vagy valami másban kell, hogy legyen, nem pedig Istenben, Isten tehát nincs és nem is lehet. Da ha a teremtés örök, akkor már nem teremtés, akkor egy az Istennel és akkor az Isten mindenkiben benne van, magában, magában, magában drágaságom és bennem is. Ez nem volna éppen nagy baj, de el kell ismerniük, hogy silány valami az a mennyei fényesség, ha a Jóisten akármelyikünkben fejfájást, kankót kaphat, vagy legalábbis nagyon kellemetlen közelségbe

¹⁸⁸ Kristeva így ír a nyelv szemiotikus funkciójáról, a szimbolikusnál dominánsabb szemiotikus modalitással rendelkező poétikus nyelvről: „van (...) az egész nyelvben valami, ami a jelöléshez képest heterogén. Ezt a heterogenitást genetikailag a gyerekek első mondókáiban mutatjuk ki mint az első fonémákat, morfémákat, lexémákat, illetve mondatokat megelőző ritmusokat, intonációkat; ezt a heterogenitást, melyet ritmusként, intonációként, glosszolóliaként találjuk meg a pszichotikus beszédben mint a beszélő szubjektum legvégső támasza, melyet a jelölő funkció összeomlása fenyeget; ez a jelöléshez képest heterogén a jelentésen keresztül, ennek ellenére és rajta túlmutatva működik, hogy a poétikus nyelvben úgymond zenei és értelmetlen (nonszensz) hatásokat hozzon létre, melyek nemcsak a hitet és a kapott jelöléseket, hanem a radikális kísérletekben magát a szintaxist is lerombolják, azt a szintaxist, amely a tétikus tudat (a jelölő tárgy és az ego) garanciája.” Julia Kristeva: „Egyik identitásból a Másik(ba)”, ford. Farkas Anikó, in: *Helikon* 1995/1-2. 62-79., 68-69.

kerülhet ilyesmivel. Ön tökéletesnek hiszi a világot, igaz? Hát, akkor hogy akar tökéletlen okozatból tökéletes okra következtetni? Mert ha Istennek teremtenie muszáj, és csak tökéletlent tud teremteni, okosabb, ha hozzá sem fog. Hát milyen emberi az, hogy Istent csak alkotóként tudjuk elképzelni, mert önmagunkat is állandóan mozgatni és rázni kell, hogy azt mondhassuk magunknak: élünk! Csakis az esetben tudjátok Istent demonstrálni, ha kikapcsoljátok a tökéletlenséget. Tagadhatjuk a rosszat, de a fájdalmat nem tagadhatjuk, csakis az értelem tudja Istent bizonyítani, az érzelem fellázad ellene. Miért szenvedek: Jegyezd meg ezt magadnak, ez az ateizmus sarokköve. A fájdalom legcsekélyebb rángása, még akkor is, ha csak atomnyi, végtől végig repeszi az egész teremtést.

A kezdetek kezdetén egy olyan pontnak kell lennie, amire nem vonatkoznak azok a szabályok, amik a teremtést követő rendet fogják jellemezni, ugyanakkor ez a rend a teremtés alól kibújó pillanat nélkül nem létezhet. Ez a de Man-i narratívában a performatív tételezés és az értelmező kognitív nyelvi működés viszonyának eredete, ahol az első, semmiből jövő performatívum úgy tételezi a kognitív rendszert, hogy egyrészt kognitív implikációk (igaz/hamis működési feltételek) hiányában ő maga sikertelen performatívumként kell, hogy eljárjon; másrészt úgy, hogy a kognitív rendszer soha nem lesz képes elszámolni a performativitás logikájával, így minduntalan eltorzítja azt megjelenítésében; harmadrészt úgy, hogy a performativitás a kognitivitás rendszerébe visszakúszva folyamatosan megremegteti annak működését. A kezdeti viszony a továbbiakban is beíródik a nyelvi működésbe aláásva a kognitív nyelvi működés minden bizonyosságot sugalló megnyilvánulását, megágyazva a szüntelen fenyegető iróniának, annak a permanens veszélynek, hogy egy értelmes szövegszöveg bármikor „fejfájást, kankót kaphat”, illetve – a művészet területére áttérve –, hogy a valódi „fájdalom” szétrepessze a még elfogadható szépség burkát. Csak akkor érhetünk a létmegértés közelébe, ha „kikapcsoljuk” a tökéletességet, ha nem feltételezzük, hogy minden lefedhető a tudat (az önreflexió) által, ha nem gondoljuk, hogy dönteni lehet a lét elérhetősége és elérhetetlensége között (minthogy „csakis az értelem tudja Istent bizonyítani”).

Az eredendő pillanatról szóló rész utolsó sorai (melyek a valóságot és fikciót biztosan megkülönböztető esztétika kritikáját is továbbírják: lásd a fájdalom beíródását a megérthető rendbe) egy olyan retorikát hordoznak, melyből a szülés fájdalmára asszociálhatunk: „A fájdalom legcsekélyebb rángása, még akkor is, ha csak atomnyi, végtől végig repeszi az egész teremtést”. Ebben a megfogalmazásban az eredet áthatoltsága (Derrida, de Man) összekapcsolódik a kristevai gondolatokkal az anyaságról, ahol Kristeva az abjekció elgondolását variáló szemiotikus-szimbolikus fogalompárral magyarázza a szubjektum értelmező társadalomba vetését. Az anya az, aki szemiotikus állapotban tarthatja a gyereket, ugyanakkor ő az, aki annak szimbolikus rendbe „lökésének” szükségéről dönt.¹⁸⁹ A szemiotikus állapot azonban sosem hagyható teljesen hátra,

¹⁸⁹ „A csend nem kevésbé nehezedik a szülésnek és főként annak a tagadásnak a testi és lelki szenvedéseire, ami nem más, mint az anonimitás felvállalása, hogy átadjuk azt a társadalmi normát, amit mi magunk sem ismerünk el, amelybe azonban bele *kell* helyeznünk a gyermeket, hogy generációk során át felneveljük őt. Ujjongással megduplázott szenvedés – a mazochizmus ambivalenciája [...] A női perverzió [père-version] a törvény utáni vágyba göngyölődik

sosem fojtódik el teljesen, akárcsak a performatívum, folyamatosan fenyegeti az értelmes kommunikáció, a megértés rendjét.

Gaál rendezésében tehát az egységes történettel és jellemekkel rendelkező elbeszélés szétírása és a prezentáció álcáját öltő reprezentáció kikezdése – mind a dráma, mind a *mise en scène* szintjén – felforgató (dekonstrukciós) női tevékenységek (a Természet lánya, maga a guillotine és a lepedőket hajtogató néma lányok effektusainak) eredménye¹⁹⁰, ami rávilágít a feminista elméletek (bizonyos irányának) és a dekonstrukció bizonyos gondolatainak párhuzamaira, ahol az előbbi férfi-nő metaforikájának az utóbbi kognitív-performatív fogalompárja feleltethető meg. A dekonstruktív ironia működésének leírásához hasonlít a női írás teoretikus megfogalmazása, miszerint a fallogocentrikus világkép megingatása „belülről” történik: megidézni a „férfi(beszédmódo)t”, felerősíteni ellentmondásait, hogy így dőlhesen saját kardjába, saját „nyelvének” kése alá a jelentés egységét garantáló, totalizáló látásmód (mint amilyen az önreflexió megközelítés is).¹⁹¹ A kívülről való tagadás lehetetlen, a logocentrikus gondolkodás levetkőzhetetlen, egyedül a belső gyanúeltetés képzelhető el.¹⁹²

Ami pedig az előadást záró jelenetet illeti, a színpadról távozó halottas kordét, mely az előző elemzés szerint a guillotine (s rajta keresztül a halál) megjeleníthetlenségére, a színházi reprezentáció határait hívta fel a figyelmet, talán itt válik leginkább érzékelhetővé, mennyire nem működtethető az előadás befogadásában a kint-bent oppozíció mentén való reflektálgatás. Ugyanis, ha végiggondoljuk az előadás elhelyezkedését, a kivonulás nem a színházból a valóságba való lépést jelenti; abból, hogy díszletraktárban vagyunk, a színház legmélyén, az következik, hogy a következő szint, ahová az ajtó vezet, maga a színpad, a hagyományos színházi tér, a bezáródó reprezentáció színtere: a guillotine mint orvosi szike távozik a feltárt színházi testből, hogy annak egysége újra helyreálljon. Nem a prezentáció illúziója, és nem is a reprezentáció tagadása az, ami véget ér Gaál előadásával, csupán a boncolás fejeződik be. „Az anatómia-színház igazi célja nem is a test feltárása és darabokra szedése, hanem pontosan az, ami ez után következik. Az anatómia

bele mint szaporodási és folytonosság utáni vágy, a női mazochizmust (eltérései ellenére) a struktúra stabilizációjának rangjára emeli...” Julia Kristeva: „A szeretet eretenetikája”, ford. Gyimesi Tímea, in: *Helikon* 1994/4. 491-509., 507.

¹⁹⁰A „női” elméletek Gaál más előadásaiba is belekúsznak, sokszor a „női” beszédmód „női” témákkal együtt jelentkezik. A *Tájkép* végtelenül lassú fölmosási jelenete például kielégíteni látszik a feminista filmelmélet azon elvárásait, miszerint a nők mindennapjait, apró mozdulataikat kell megmutatni az elbeszélő („férfi”) film nagy történetekben gondolkodó uralmának megtöréséhez. (lásd Lauretis 2000: 57) Gaál saját darabja, a *Felütés* (1984) „nők, asszonyok, lányok története” (Zala 1998: 11), nem beszélve az olyan klasszikus nőtörténetekről, mint a *Medeia* és a *Bernarda Alba háza*, amelyeket szintén megrendezett. De a nem kifejezetten hösnőkkel rendelkező drámákból is képes „női” előadást csinálni, például Miller *Pillantás a hídról*-jából (1997), amelyet Bergman, Lorca és Nabokov idézetekkel tesz szaggatottá (Nabokov *Lolitájából* vesz epilógust a végére), és amelyből az elfojtásokat és frusztrációkat emeli ki értelmezésében. (Lásd Hollósi Laura elemzését az előadásról: <http://www.femidok.hu/index.php?artid=200509051>)

¹⁹¹Jonathan Culler úgy írja le a feminista kritika „harmadik hullámát”, mint amelyben a feminista olvasat „szituációba helyezi ezeket a fogalmakat [ti. a fallogocentrikus olvasatokét], és leírja korlátaikat” (Culler 1997: 88).

¹⁹²A dekonstrukcióval való párhuzam ott ér véget, ahol a női elméletek megengedik a nem-női írás lehetőségét is. A dekonstrukcióhoz éppen ezért áll közel Kristeva szövegelfogása, miszerint a szemiotikus és a szimbolikus működések minden szövegben állandóan jelen vannak.

maga a disszekciót követő folyamat, amelyben a testet az írásnak, a szabályzatnak megfelelően a magyarázaton keresztül *újra összerakják*, így szemléltetve az írás és az általános tanítás igazságát.” (Kiss 1999: 13-14, kiemelés: Kiss) Csakhogy – mint ahogy az a *Tulp doktor...* „kora-újkori szubjektum *traumáj[akénti]*” (Kiss 1999: 9, kiemelés: K.V.) elemzéséből is következik – a visszavarró öltések maguk után hagyják a bőr simaságát tökéletesen helyre soha nem állító forradásokat, nyomokat¹⁹³, így jöllehet, az abjekcióba való „alászállás” célja a megértés megerősítése, az episztemológiai bizonyosság (egy új, eddig ismeretlen terület asszimilálásával történő) helyreállítása volt, az ehhez eljuttató abjekció soha nem fojtódhat el (soha nem is fojtódhatott el) tökéletesen, mely apró szépséghiba, a visszaszökés legkisebb lehetősége is elegendő az ismeretek bármikori megingásához.

A guillotine mind feminista-dekonstrukciós allegóriaként, mind az anatómia-színház eszközeként a descartes-i szubjektum előfeltevéseit, ideológiáit rengeti meg.¹⁹⁴ A lenyakazott férfi, illetve a felvilágosult ember felboncolt testének reparációja (a guillotine pengéjének távozása) (a visszavarrt fejű férfi, illetve a megöltögetett holttest képében) az élő halott, a kiborg élet-halál, ember-gép oppozíciót szubvertáló metaforáját hagyja maga után, ami nem más, mint az általam a III. fejezetben kifejtteni kívánt materiális modell allegóriája.¹⁹⁵ Gaál előadása – benne a francia forradalom anatómia-színházával és a kettős kódú retorikával – olyan anatómia-színház, amiben a színház teste kerül boncolásra megmutatva a test jelszerűségének diskurzusában meghúzóódó jel testszerűségét, a tropológiát aláásó performatív működések által működésbe lépő ironikusságot. Mind a gyilkos téma, mind a gyilkos forma az esztétika retorika általi lerombolását végzi, mindenk előtt épp a forma és tartalom (ezen abjekt összeecsúszásában megmutatkozó) elválaszthatatlanságán keresztül.

Talán már az eddigi elemzésből is kikövetkeztethető, hogy ebben a kontextusban a drámai téma, a forradalom nem a Kulcsár Szabó-féle dekontextualizálásként, a figyelmet a tartalomról a struktúrára fordító gesztusként értelmezhető, sokkal inkább az alapján, amit az adott forradalom specialitása ad, nevezetesen, hogy a francia forradalom az, amihez a „terror” szót etimológiailag visszavezetni szokták. A terror előhívja a terrorizmus (főként a kortárs terror-események köré építő,

¹⁹³ A „nyom” kifejezés egy újabb, talán az eddigiektől nem annyira távoleső jelfelfogást kapcsol ide, Derridától: „A nyomok tehát csak oly módon hozzák létre bevéődéseik helyét, hogy egyúttal lehetővé teszik eltörlődésük periódusát. Kezdetől fogva, első bevéődésük »jelen«-ében az ismétlődés és a kitörlődés, valamint az olvashatóság és az olvashatatlanosság kettős ereje hozza őket létre.” (Derrida, 1998, 280.)

¹⁹⁴ A guillotine-metaforát és a női elméletek-dekonstrukció párhuzamát tovább variálja, hogy a megértés összeomlásának metaforája de Mannál is a lefejezés a *Mentegetőzésekben*. A lefejezés képét de Man Rousseau-nál a szerző szöveg feletti uralmának, a fejnek mint a cogito helyének elvesztéseként értelmezi. Ld. de Man: *Mentegetőzések*: 344-345.

¹⁹⁵ Érdekes módon a felboncolt hulla Kiss Attila elemzésében is élőhalott jelleget ölt, bár némi eltérést jelent a materiális modell allegóriájához képest, hogy értelmezésében a holttestet épp a boncnok intenciója, a magyarázó értelem animálja: „Az arisztotelészi felfogás értelmében a test mint részek összessége egy intenciót kifejező, szerves egész, és az intenció, a szerkezet értelme maga a lélek. Bizonyos értelemben tehát a felboncolt tetem az anatómai-színházban még mindig él, és az »előadás« célja, hogy a részek funkcionális rendszerét bemutatva szemléltesse, hogyan

de mindenképp a francia forradalom terrorizmusára vissza-visszautaló) dekonstrukciós diskurzusát, ami harmonizálni látszik mind az iróniáról, mind az abjekcióról, mind az anatómia-színházról mondottakkal.¹⁹⁶ Az állandó fenyegetettség érzése a kiismerhetetlen, abszolút, radikális módon idegen Másik betörésének állandó lehetősége olyan módon veszélyezteti a megértést, mint a parabázis permanenciája de Man ironiaelméletében, mint a fluid feltörése a magát homogénnek mutató testen s annak közszemlére tételén („Terrorism is Theater”¹⁹⁷).

Müllner András akna-metaforája is inkább ehhez a terrorista fenyegetettséghez közelít, minthogy (nem számolva az aknát lerakó kezekkel) pusztán a felrobbanás véletlenszerűsége miatt fordul az olvasásnak ehhez a militáns metaforájához. A már emlegetett Kulcsár Szabó-kritikájában azt írja, a nyelv inkább aknákkal teleszórt területhez hasonlítható, mint fentről (a szerző által) lehajigált bombákhoz (amivel a Kulcsár Szabó-féle intertextualitás leírható): sosem tudhatjuk, hogy ahova lépünk, ott nem robbanunk-e fel.

Hiszen mi a lényege a bombának, ha az aknával összehasonlítjuk? A bombát ledobják, hogy a földön robbanjon, a tájban tegyen kárt. Nos, ha az olvasót tekintjük bombázónak, akkor rájövünk, hogy az elszólás azt meséli, mennyire múlik az olvasón egy idézet felismerése, legalább annyira, mint az író annak elrejtése. Az egészen azonban sokkal több múlik. Mi van akkor, ha olyan „idézetet” vesz észre az olvasó, amit senki nem rejtett oda? Ha idézetet vélünk felfedezni, senki sem mondja meg nekünk, hogy felismerésünk helyes-e, ott valóban van-e idézet, vagy csak hallucináltuk azt. A hasonlatokkal szólva: aknára léptünk-e valóban, amit valaki odarejtett, vagy mi dobtunk bombát arra a szöveghelyre... [A] remegés és a feszültség egy robbanás előtti állapot, amely robbanás azonban *soha nem következik be*, ezért mindig csak „kísérteti” robbantásról van szó, ez pedig magát az olvasói gyakorlatot is kísértetiessé – identikus figurák, kontúrok és karakterek nélkülivé teszi. (Müllner 2006: 41)

Egy ilyen aknás terepen az (olvasói/szerzői, nézői/rendezői) önreflexió „halottnak a csók”, mely nekrofil megfogalmazást már az abjekció mindent átható jelenléte rágja belülről, mint féreg „Ádám almáját”.

fejeződik ki a testben mint rendezett formában a lélek, azaz a test *telos*-a.” Kiss 1999: 14

¹⁹⁶ A terrorizmus pszichoanalitikus illetve (/egyben) dekonstrukciós olvasatához ld. Derrida, Zizek, Weber írásait, pl: „Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides – A Dialogue with Jacques Derrida”, in: Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, University of Chicago Press, 2003, 85-136.; Slavoj Zizek: *Welcome to the desert of the Real. Five essays on september 11 and related dates*, Verso, London-New York, 2002; Samuel Weber: „War, Terrorism, and Spectacle : On Towers and Caves”, in: S.W.: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004, 326-335

¹⁹⁷ Brian Jenkins: „International Terrorism: A New Mode of Conflict”, (Research paper - California Seminar on Arms Control and Foreign Policy ; no. 48, 1974) / in David Carlton and Carlo Schaerf (eds.), *International Terrorism and World Security* (London: Croom Helm, 1975), 16.

II. A „PERFORMATÍV MODELL”: A PERFORMANSZELMÉLETEK IDEOLÓGIÁI

II. 1. Performansz vs. performativitás

A performansz és a színház viszonyát feltérképező teoretikusok általában megegyeznek abban, hogy a performanszelméletek fiatalabb, tágabb területet érintő (interdiszciplinárisabb), és elméletibb irányzat, mint a színháztudomány, melynek akadémiai ágazatára mint elődre, hagyományra tekintenek.¹⁹⁸ A performanszelméletek a humántudományokat a filozófia felé terelő „új elméletek”¹⁹⁹ hatására alakultak ki, vagyis olyan területeket érintenek, mint a szociológia, az antropológia, a kommunikációelméletek, a kultúratudományok, a posztstrukturalizmus, a feminizmus, a posztkolonialitás, a pszichoanalízis vagy a politikatudományok. Auslander az előadáselemzések köré épülő színháztudományt tárgyvezéreltségük, a performanszelméleteket pedig paradigmavezéreltségük okán köti egyfelől a szemiotika területéhez, másfelől – az identitás, az ideológia, a reprezentáció kérdései mentén – a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció elméleteihez. Jelen fejezet kérdése, hogy mi történik a performanszelméleteknek a színház területére való „visszaforgatása”, a „tágabb”, „elméleti” terület eredményeinek konkrét előadásokon való alkalmazása során, hogy a művészeti performanszok elemzésére épülő performanszelméletek (vagyis a „tárgyvezérelt” performanszelméletek) valóban – mint mutatják – közös metszetet jelentenek-e a színháztudomány és a nem előadás-központú performanszelméletek között.

A performansz, performativitás természetesen – a színpadi cselekvés, a színészi testi jelenlét kapcsán – a színháztudománynak is régi témája, úgy tűnik, létezik egy közös halmaz a színháztudomány és a performanszelméletek között. Az alaposabb vizsgálódás azonban megmutatja, milyen nagy eltérés lehet a cselekvés fizikai színházi és performativitás-elméleti megítélése között (a színészi cselekvés (*act*) nem feltétlen jelenti pl. a beszédaktus (*speech act*) elmélete szerinti performatív aktussal való egybeesést, mint ahogy az utóbbi színházi természete

¹⁹⁸ Ld. pl a következő kötetek bevezetőit: Janelle G. Reinelt - Joseph R. Roach (szerk.): *Critical Theory and Performance*, Revised and Enlarged Edition (*Theater: Theory/Text/Performance*), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2007; Paul Allain – Jen Harvie: *The Routledge Companion to Theater and Performance*, Routledge, London and New York, 2006; Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick (szerk.): *Performativity and Performance*, Routledge, New York and London, 1995., Philip Auslander: *Theory for performance studies. A student's guide*. Routledge, London and New York, 2008.

¹⁹⁹ „[T]he »new« theory has returned the humanities to philosophy”, *Critical Theory*, 4. Gerald Rabkin is „új kritikai elméletnek” nevezi azoknak a teóriáknak a halmazát, mely „általánosságban [...] reprezentálja az európai elmélet idegen – főként francia – szellemét, [s] amely az elmúlt két évtized alatt nemcsak a művészetek, de a filozófia és a társadalomtudomány területén is megjelent.” Rabkin 2004: 33

sem magától értetődő²⁰⁰), s hogy e különböző felfogás tétje épp a közös halmaz lehetősége. Ahhoz, hogy beszélhessünk ilyenről, a színháztudománynak meg kellene újítania a performativitáshoz kötődő elképzeléseit, ami – mint majd látjuk – radikális szemléletváltást igényel a fizikai cselekvés megítélése tekintetében.

Nem kerülünk szembe ilyen problémával a performanszelméletek antropológiai ágát vizsgálva, ami úgy tűnik, könnyen összehangolható a színházi előadások empirikus elemzésével. A performanszelméletek antropológiai vonala²⁰¹, mely a szociális rituálékat, a színház falain kívüli szociális viselkedések színházi jellegzetességeit kutatja, könnyen integrálódott a színháztudományi kutatások területén (az „atyának” Schechner tekinthető), ez a diskurzus áll bizonyos teatralitáselméletek mögött is²⁰². Ezen elméletek színházi integrálása már csak azért sem volt nehéz, mert megteremtése olyan kanonikussá vált színházrendezők nevéhez (is) kötődik, mint Artaud, Brook, Grotowski (vagyis egyszerre „fedték le” a színházi rendezés és az antropológiai kutatások területét).²⁰³ Ebből a szemszögből a performansz (és nem performativitás) a színházi előadás két komponense közül az ábrázolás (*Darstellung*), vagyis a jelenidejű cselekvés kihangsúlyozását jelenti a megjelenítéssel (*Vorstellung*), vagyis a referencialitással, a történet terével szemben.²⁰⁴ (A színházi előadásnak ez az aspektusa, amit az antropológusok a színházon kívüli mindennapi élet területén is kutatnak.) Gerald Rabkin szerint a színházi tradícióknak a szöveg elsőbbségének megkérdőjelezésén alapuló, hetvenes évek eleji felforgatása azonban „inkább [...] módszertan, mintsem [...] elmélet” (Rabkin 2004: 32), s az új módszerek hamar „kliséikbé merevedtek” (Rabkin

²⁰⁰ Lásd pl. Butler tiltakozását, hogy az általa vizsgált és performatívnak nevezett társadalmi nemet tudatosan felölthető szerepként értelmezzék, a queer-elmélet a „ruha teszi a nőt” -olvasatának visszautasítását: „én soha nem gondoltam, hogy a társadalmi nem olyan volna, mint a ruha, vagy, hogy a ruha tenné a nőt.” Butler 2003: 89

²⁰¹ Hogyha egy performativitást a performanszelméleteken belül vizsgáló felosztást veszünk alapul, ld. pl. Allan és Harvie felosztását, in. *Theater and Performance* 2006.

²⁰² Ld. pl. Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell, *Theatron*, 1999. tavasz (1. évf. 3. sz.) 67-80.; Imre Zoltán: *Színház és teatralitás: néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, VEK, 2003. A performansz és a teatralitás fogalmainak keveréséből, ugyanazon a területen való alkalmazásukból fakadhatnak olyan párhuzamos, egymás mellett elfutó (s így egymás autoritását aláásó) következtetések, mint pl. Erika Fischer-Lichte meglátása a színház „kulturális modellkénti” létezéséről, illetve David E. Georgnak a performansz „új kulturális (a szövegparadigmát felváltó) paradigmáról” szóló fejtegetései. (Ld. Fischer-Lichte, 1999.; David E. George: Performance epistemology, *Performance Research* 1996 1.1 16-31.)

²⁰³ Artaud, Brook és Grotowski is a színház ősi rituális gyökerének tulajdonságait kutatta vagy mint a nyugati hagyomány mögött húzódó eredetet, vagy mint a különböző kultúrák kifejezési formáiban közös jegyeket.

²⁰⁴ A *Darstellung-Vorstellung* kanti fogalompárja, illetve az, amit ezek alatt Kant ért, átjárni látszik a színháztudomány diskurzusát. A performativitásnak a színpadon történő jelenidejű cselekvéskénti felfogásával („a reális előadások színpadon történő előadása”), míg a referencialitásnak a szemiotikai műveletre váró jelöléskénti elgondolásával („a színpadon kívüli mentális térben elhelyezkedő történetre való utalás”) találkozunk mind Jean Alternál (Referencia és performansz, *Theatron* 1999 tél/2000 tavasz, 40-45. 40.), mind Erika Fischer-Lichte-nél (ld. pl. Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé, *Magyar Műhely* 128-129. 26.), Hans-Thies Lehmannál (A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia, *Theatron* 2004/nyár-ősz 25-30.) vagy David E. Georgnál (Performance epistemology, *Performance Research* 1996 1.1 16-31.). Shannon Jackson az avantgárd hagyományra utalva próbálja „megmenteni” az ő hármas felosztása szerint a performativitás-elméletekkel szemben reduktívnak ítélt performansz- és teatralitás-elméleteket („Indeed, there is a longstanding discourse within theatre theory and performance practice against the notion of an actor’s sovereign will and autonomous subjectivity, making the tendency to use »intention« to distinguish between performativity and performance somewhat erroneous. [...] much of what called itself avant-gard« in twentieth-century performance experiment sought to displace actor intention [...]” Jackson 2003: 213),

2004: 32).

Vagyis a performanszelméletek másik ága (ami minket itt első sorban érdekelni fog) a beszédaktus-elméleten alapuló irányzat²⁰⁵ az, ami valódi kihívást jelent az empirikus színházi vizsgálódású elmélet számára. A beszédaktus-elméleten alapuló performanszelmélet retorikai kérdésekkel foglalkozik, s meglátásai sok helyen alapvetően felülírják az előbbi irányzat alapelveit. Ez annak az elméletnek a színtere, mely a fizikai értelemben vett színháztól függetlenül „sajátította ki” a „színházat” mint az „értelem színházát”, s építette be a performansz, a színrevitel metaforáit diskurzusába:

[A] dekonstruktív retorika gyakran kisajátítja a színház és a performansz nyelvét. [...] A színház alárendelődött egy olyan elméletnek, a spektakulum olyan spekulációnak, amely enyhe színházellenes előítéleteket rejt magában. Ahogy Herbert Blau írja: »*A dráma káprázatait* teoretikusan eloszlatták a fölösleges játék végtelenül széles mezején, ily módon szabadítva meg a világot *a színház hamis látszatától*, beleszórva azokat – némiképp paradox módon – az elmélet természetébe. (*Kiemelés tőlem.*) Az előadás (*performance*) alapelve [...] a dekonstrukciós elméletet [át]fordította [...] az értelem színházába, amelynek nincs szüksége fizikai jelenlétre [...] (Rabkin 2004: 37)

Shannon Jackson szerint csak kevés beszédaktuselmélettel foglalkozó „kritikai teoretikus, mint Jacques Derrida és Judith Butler emelte be a színházat és a teatralitást a kritikai elmélet megvilágításába, másrészt viszont, a performativitásnak egy olyan beszédaktus-elméleti hagyományon belüli elhelyezése, ami közönbös, sőt néha ellenségesnek mutatkozott minden színházzal szemben, elhomályosította ezt a fényt»²⁰⁶. Az ellenségesség oka az lehet, hogy a jelműködés alapvető színházszerűségének belátása után indokolatlanná vált a színházat a vizsgálódás kitüntetett terének tekinteni. A jelölő performativitása pedig annyira messze szakadt színházi cselekvéskénti meghatározásától, hogy kérdésessé vált, egyáltalán vizsgálható-e a színházi előadás fenomenális területén.

Az olyan színházelméletészek, mint pl. Rabkin mégis fontosnak látnák a beszédaktuselmélet következtetéseit a színház keretében átgondolni. Idézett szövegében azt vizsgálja, hogy a színháztudomány mennyire nyitott arra, hogy adaptálja a performativitás meglátásait. Szerinte az „új elmélet”, mely olyan termékenyen újította meg az irodalomkritikát, nem tudott elérni a – fogyasztói elvárásokhoz csökönyösen igazodó, szubjektivitáshoz ragaszkodó, ítélkező – színházkritikához, s ezen keresztül a színházelmülethez. Kivételként említ pár színházteoretikust

de épp az avantgádról nem mondható, hogy felszámolta volna a test-szó bináris oppozícióját.

²⁰⁵ Allan és Harvie a performativitás színházi kontextusban való elgondolásának kiemelkedő kutatóiként a chicagói egyetem csoportját említik: „the focus on action is what links the idea to performance, a connection that was promulgated by performance studies departments like that at Northwestern University in Chicago, Illinois, which emerged partly from the field of communication studies.” Allain-Harvie 2006: 185.

²⁰⁶ „[C]ritical theorists such as Jacques Derrida and Judith Butler seemed to pull theater and theatricality into the critical spotlight. On the other hand, performativity’s location inside a tradition of speech-act theory that was indifferent and, in some cases, hostile to all things theatrical dimmed that light considerably.” Jackson 2003: 186

(Patrice Pavis-t, Keir Elam-ot, Herbert Blau-t), de a színházi diskurzust alapjában véve „elsorvadtnak” tekinti. (Ld. Rabkin 2004: 32) A Parker-Sedgwick szerzőpáros optimistább „a performansz-gyakorlatok számtalan válfaját”²⁰⁷ felölelő kortárs színháztudomány vonatkozásában, ugyanakkor elismeri, hogy feszültség van a performatívum színházi jelentése és dekonstruktív jelentése között:

[B]ár a filozófia és a színház most osztoznak a »performatívumon« mint közös szótári elemen, a terminus aligha jelenti »ugyanazt a dolgot« kettejük számára. Valóban, a »performatívum« színházi jelentése és dekonstruktív jelentése közti feszültség, úgy tűnik megfelel a színész extroverziója és a jelölő introverziója két véglete közti feszültségnek. Michael Fried színpadiaskodás és elmerülés között felállított oppozíciója alkalmasnak látszik a »performativitás« paradoxonának leírására: a »performativitás dekonstruktív értelmében jelzi az elmerülést; a színpad környékén azonban a performatívum színházi. (Parker – Sedgwick 2010: 3. bek.)

Ennek a feszültségnek az alapja, hogy a színházelmélet domináns ága, még az új elméletekre való reflexió után is, a performativitást bináris ellentétbe állítja a szóval; s a „nyelven kívüli” tethoz, a színpadi előadás, jelen idejű cselekvésként értelmezett, eseményjellegéhez köti. (A zavart csak fokozza, hogy ezt sokszor „dekonstrukciós” hivatkozásokkal teszi²⁰⁸, ami – a de Man által „elsődleges dekonstrukciónak” nevezett önreflexióhoz képest – egy újabb dekonstrukció- (félre)olvasást feltételez, melyet a későbbiekben igyekszem bőven kifejteni.) Azonban nemcsak a színpadi tett (szerintük) jellemző – avantgárdból átmentett – „jelenlét” és „véletlenszerűség” metafizikus kategóriáinak a dekonstrukciója, de a cselekvés és a szó szétválaszthatatlanságának dekonstruktív felismerése is meghaladottá teszi ezt a színházelméleti hozzáállást. S minthogy a jelölő működésében rejlő cselekvés 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 igencsak problematikusává 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. Vagyis az alábbiakban azon performanszelméleteket veszem vizsgálat alá, melyek a dekonstrukciós beszédaktus- és performativitáselméletet kisajátítva-eltorzítva elmulasztanak szembesülni saját előfeltevéseikkel, miáltal visszacsúsznak/megmaradnak a jelenlétet és közvetlenséget hirdető

²⁰⁷ Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick: Introduction. Performativity and Performance, in: *Performativity and Performance* 1995. A bevezető Müllner András fordításában: Bevezetés. Performativitás és performansz, in: *Apertura*, 2010. ősz, 2. bek.

²⁰⁸ Ld. pl. Lehmann, aki Derridára való hivatkozással a logocentrizmus felforgatásán a testi jelenlét „itt és mostjának” „performatívumát” érti szemet húnyva a „jelenlét metafizikájának” derridai dekonstrukciója felett: „Amikor Derrida [...] dekonstrukciós építészetről beszél, meglepően teátrális kifejezéseket használ az »architecture de l'événement« (az esemény építészete) leírására” (Lehmann 2004: 27), írja Lehmann, mely színházi metaforika utat nyit neki egy olyan „teátrális esemény” meghatározásához, melyben a néző „intenzíven átéli saját jelenlétét” (Lehmann 2004: 28, kiemelés:

metafizikus gondolkozásban, miközben (hamisan) az „új elméletek” égisze alá igyekeznek besorolni. Ehhez mindenekelőtt az austini beszédaktuselmélet és dekonstruktív olvasatainak alapos körüljárásával azok színházat érintő kihívásait, színházi implikációit igyekszem feltárni.

II. 2. A performativitás dekonstrukciós vonala

II. 2. 1. A beszédaktusok „sikertelen” rendszerezése (Austin: *Tetten ért szavak*)

A nyelvben rejlő nyelvi esemény, a nyelvi cselekvés dekonstrukciós diskurzusa Austin *Tetten ért szavak* (*How to do things with words*) című művéig nyúlik vissza, Austin itt dolgozza ki a beszédaktusok elméletét. Kiinduló pontja annak a gondolkodásunkat hosszú ideje meghatározó tett-szó dichotómiának a megkérdőjelezése, mely az előbbit nyelven kívül képzelel el, az utóbbi funkciójában pedig az állítást, „a dolgok pillanatnyi állásának leírását” (Austin 1990: 29) látja. Meglátása szerint nem minden megnyilatkozás szolgál a valóság leírására, s ítéhető meg annak vonatkozásában igazként vagy hamisként. A performatívumok olyan megnyilatkozások, melyekkel cselekvéseket végzünk. A könyv végére a konstatívumok és a performatívumok kategóriáinak összemósódásával eljut ahhoz a felismeréshez, hogy minden megnyilatkozással cselekvést hajtunk végre. Vagyis a kiinduló nézetet, hogy az állítások, leírások *mellett* vannak aktusok *is*, felváltja a „minden aktus” elmélete: „nyilvánvaló tény [...], hogy mondani valamit a szokásos értelemben annyi, mint csinálni valamit” (Austin 1990: 102), bárminek a kimondása cselekvésnek számít. Vagyis nem lehet szembeállítani a nyelvet a cselekvéssel.

A performatívumok és a konstatívumok összemósódása a performatívumok feltételrendszerének kidolgozása közben éri utol Austint. Miközben megpróbálja tisztázni azok konstatívumokkal – mint leíró, igaz/hamis alapján megítélhető megnyilatkozásokkal – szembeni jellegzetességeit, azzal szembesül, hogy a megkülönböztetés nem tartható. A konstatívumok és performatívumok osztálya összemósódik, „fennáll a veszély, hogy össze fognak omlani azok az elképzelések, amelyek a konstatív és performatív megnyilatkozások közötti különbségeket tapogatták le” (Austin 1990: 70) – írja az előadássorozat közepe fele. Belátva, hogy már csak bizonyos zajok kibocsátásával is aktust hajtunk végre²⁰⁹, a cselekvést nem lehet a performatívumok megkülönböztető tulajdonságának tekinteni, a differenciálást a nyelvi tetten belül kell elvégezni. A konstatívumok és a performatívumok elkülönítésén alapuló rendszert felváltja a beszédaktusok

K.V.).

²⁰⁹ Csoportosítva a tett értékű mondás eseteit az (Aa) csoportba tartozik „[b]izonyos zajok kibocsátásának aktusa

rendszere, melyen belül a konstatív állítások és leírások csupán a rengeteg aktus egy-egy fajtái.

A konstatív-performatív elválasztás fokozatosan meghiúsuló kísérletében először a performatívumok konstatív jellegzetességei kerülnek elő. Mivel a performatívumok a sikerességéhez szükséges feltételek (a megfelelő autoritással bíró személy, a megfelelő hely, a szituáció előírt menete stb.) az igaz-hamis értékkategória alapján megítélhetők (igaz/hamis, hogy a megfelelő körülmények fennállnak), megállapítható, hogy a performatívumok konstatív implikációkat hordoznak.²¹⁰ A konstatívumok egyéb téren is „megfertőzik” a performatívumokat: elképzelhető hamis performatívum (pl. „figyelmeztetek, hogy a bika öklelni készül”, ha nem készül öklelni, ld.: Austin 1990: 71), illetve olyan bizonytalan, kétértelmű esetek, melyek egyszerre lehetnek konstatívok és performatívok is („idézem”, „vége”, ld.: Austin 1990: 79). A performatívumok elkülönítésére a grammatikai meghatározás sem alkalmas, mert egyrészt nem mindegyik performatívum vezethető vissza az „egyes szám első személyű, jelen idejű, kijelentő módbeli, cselekvő formára” (Austin 1990: 75) (pl. nincs „megsértelek” performatív ige), másrészt ezek a grammatikai jegyek bizonyos konstatívumokra is jellemzőek (az általános viselkedés leírása, a történelmi jelen vagy az „állítom, hogy” konstitutívumai) (ld.: Austin 1990: 78-79).

A későbbiekben kiderül, hogy nemcsak az „igazság-hamisság típusú megfontolások” „métélyezik meg” a performatívumokat, de a „boldogul (sikerül) – nem boldogul (sikerületlen) típusú megfontolások [...] is »megfertőzhetik«” (Austin 1990: 71) az állításokat, vagyis a konstatív kijelentések sem választhatók el tisztán a performatív megnyilatkozások hatásaitól.²¹¹ A korábban a performatívumokhoz kötött cselekvéskritérium, illetve sikerültség/sikerületlenség alapján való megítélhetőség a konstatívumokat is jellemzi. Az állítások is (az „azt állítom, hogy” formulává kifejtve) egy szintre helyezhetők a fogadással, sugallással („fogadok, hogy”, „azt sugallom, hogy”), vagyis performatív erővel rendelkeznek (Austin 1990: 132); illetve azok is érzékenyek a balfogások sikertelenséget okozó fajtáira: az őszintétlenség, a referencia hiánya (pl. egy szerződés vagy egy „A jelenlegi francia király kopasz” típusú állítás esetén), a nem megfelelő személy jelenléte nem hamissá, hanem sikertelenné teszi a megnyilatkozást (Austin 1990: 134-135). A konstatívumok megkülönböztetését szolgáló igaz-hamis kritériumról pedig bebizonyosodik, hogy ugyanúgy kontextusfüggő, mint minden beszédaktus (pl. lehet valami igaz egy iskolai tankönyvben, de hamis egy magasabb szintű történelmi kutatómunkában, ld. Austin 1990: 139).

A performatívumok és a konstatívumok pontos elválasztásának kudarca a nyelvvel való

(»fonetikus« aktus), ahol a megnyilatkozás hang”. (TÉSZ: 100)

²¹⁰ „Bizonyos feltételeknek teljesülniük kell [...] ahhoz, hogy a megnyilatkozás sikerült legyen, boldoguljon. Ez nyilvánvalóan oda vezet, hogy kimondjuk: bizonyos performatív megnyilatkozások sikerültségéhez bizonyos kijelentéseknek igaznak kell lenniük.” (TÉSZ: 63)

²¹¹ „A »János szalad« (konstatív) megnyilatkozással összefügg az »Azt állítom, hogy János szalad« kijelentés is, melynek igazsága a »János szalad« sikerült voltának függvénye, ugyanúgy ahogy az »Elnézést kérek« igazsága az »Elnézést!« boldogulásának függvénye.” (TÉSZ: 70)

cselekvés újfajta felosztását indokolja. A korábbi feltevés, hogy „a performatívumok és a konstatívumok dichotómiát alkotnak” „elvetendő hiedelemnek” minősül, melyet „az egymással kapcsolatban lévő és egymást átfedő beszédaktusok általánosabb *családjával*” kell helyettesíteni (Austin 1990: 145). A lokúciós aktusok (valaminek a kimondásának a tette, melynek jelentése van), az illokúciós aktusok (valaminek a mondásakor elvégzett cselekvés, a lokúció használati módja, mely erővel bír) és a perlokúciós aktusok (valaminek a kimondása révén végzett cselekvés, mely hatásokat vált ki) csoportjai azt fejezik ki, hogy hányféleképpen lehet tenni azzal, hogy mondunk valamit. Ebben a felosztásban a lokúciós-illokúciós aktusok elkülönítése hivatott a korábbi konstatív-performatív elválasztást artikulálni.

Az elkülönítés azonban a beszédaktusfajták esetében is kudarcba fullad. Az illokúciós aktusok konvencionális jellegük alapján való elkülönítését megnehezíti, hogy „nehéz [...] megmondani, hol kezdődnek és végződnek a konvenciók” (Austin 1990: 121), a perlokúciós aktusok hatáskeltés alapján való megkülönböztetését elbizonytalanítja, hogy az illokúciós aktusnak is van hatása (a hallgatóság felfogja a mondottakat, reagál rá, illetve az aktus érvénybelépésével bizonyos cselekvések ki lesznek zárva²¹²). A nyelvi formulák szintén nem nyújtanak segítséget (a „-va, -kor” formulák nemcsak az illokúciós aktushoz köthetők, hanem a lokúciósokhoz és bizonyos kiesett osztályokhoz is, a „révén” formula pedig a perlokúciós aktuson kívül a lokúciós, az illokúciós és bizonyos vegyes típusok kifejezője is lehet.) A megkülönböztetést tovább nehezíti, hogy bizonyos szavakat illokúciós és perlokúciós értelemben is lehet használni (pl. „csábítani”, ld. Austin 1990: 125).

Az elhatárolás sikertelen próbáit követi a belátás, hogy minden megnyilatkozás egyszerre lokúciós és illokúciós aktus is²¹³, vagyis az illokúciós erő minden megnyilatkozásban megtalálható. Az „állítás” aktuskénti vizsgálata visszakanyarítja a lokúciós-illokúciós(-perlokúciós) vizsgálódásokat a korábbi konstatív-performatív felosztású tipológiához. Az állítás (vagyis a konstatív kijelentés) „egy cselekvés megcselekvése” (Austin 1990: 136), ugyanúgy érvényesek rá az illokúciós jellemzők (a felfogás biztosítása, az érvénybe lépés, a perlokúciós aktus végzése, ld. Austin 1990: 136), mint az összes többi beszédaktusra. „Az állítás csak az egyik az illokúciós osztály nagyszámú beszédaktusa közül” (Austin 1990: 141), különbség csak az illokúciós erő megoszlása alapján tehető. Így alakíthatók ki az ítélező, a végrehajtó, az elkötelező, a viselkedő és a bemutató megnyilatkozások kategóriái, ahol az utolsó csoport már-már átcsúszik a „tisztá” leírásba (Austin 1990: 154). (Az utolsó kategóriarendszer felállítását azonnal követi az újabb összeomlasztási lehetőség felvetése: „lehet, hogy azt kell mondanom, hogy minden osztályban jelen

²¹² Pl. azzal az aktussal, hogy a hajót *Queen Elizabeth*-nek keresztelik, kizárják, hogy *Sztálin generalisszimusz*nak hívassák. (TÉSZ: 119)

²¹³ „Egy lokúciós aktus végrehajtása rendszerint *eo ipso* egy illokúciós aktus végrehajtása is [...]” (TÉSZ: 106)
„[B]ármilyen »mondjak« is bármikor [...] egyaránt végzek lokúciós és illokúciós aktust.” (TÉSZ: 131) „[M]inden

van minden egyes aspektus”, Austin 1990: 146.)

„A performatív-konstatív megkülönböztetés tengerén áthajózva kikötöttünk a beszédaktusok elméleténél” (Austin 1990: 144) – írja Austin az előadássorozat végén. A korábban a konstatívumokhoz kötött szempontok (az igaz-hamis értékkategóriák alapján való megítélhetőség, a leírás) a sikeres/sikertelen tiszta cselekvéseket is „megfertőzik”.²¹⁴ A konstatív, illetve a performatív jelleg most már nem kizáró adottság, csupán a lokúciós, illetve az illokúciós összetevőre való figyelemösszpontosítás függvénye.²¹⁵

Ugyanakkor a konstatívumok és a performatívumok összemosódása az aktus kategóriáját sem hagyja érintetlenül: „a performatívumok tisztaságának elképzelése [...] *nem* fogja túlélni a [a konstatív-performatív binaritástól a beszédaktusok elméletéhez történő] átkelést” (Austin 1990: 144). Mire eljutunk a „minden megnyilatkozás aktus” téziséig, magának az aktusnak a fogalma is jelentős változásokon megy keresztül, vagy legalábbis felveti egy radikálisan új performatívum-fogalom lehetőségét.

A leíró, igaz-hamis kategóriák alapján megítélhető konstatívumokkal szemben Austin kezdetben úgy jellemzi a nyelvi tettként meghatározott performatívumokat, mint amelyek nem intencióhoz kötöttek, nem a belső gondolat kifejezői. Egyik legszemléletesebb példája kapcsán írja: „A házasságkötést [...] úgy jellemezhetjük [...] mint bizonyos szavak kimondását, s nem mint egy másik, belső és szellemi aktus végrehajtását, ahol a szavak pusztán csak külső és hallható megjelenési formák.” (Austin 1990: 38-39) A megnyilatkozás kontextus (s nem a belső intenció, előzetes jelentés) általi meghatározottsága felforgatólag hat a kommunikációt jelentés szállításaként tételező logocentrikus gondolkodásra nézve.²¹⁶ Minthogy azonban az első jellemző – a megnyilatkozás egy cselekvés végrehajtása – mellé hamar társul a következő jellegzetesség, a megfelelő körülmények követelménye, a performatívum sikerességéhez szükséges feltételek meghatározása, ezek meghatározhatóságának, lefedhetőségének, uralhatóságának gondolata bezárja a performatívumot meghatározó kontextust, és újra az intenciót állítja annak központjába. A feltételek közé tartozik ugyanis a megnyilatkozás komolysága, az, hogy a megnyilatkozónak szándékában álljon a performatívum megtétele. A komolytalan performatívum, illetve minden egyéb hibás feltételek között történő performatívum Austin szemében elveszíti eseményjellegét,

voltaképpen beszédaktus egyszerre mindkettő [ti. lokúciós/ illokúciós aktus].” (TÉSZ: 141)

²¹⁴ „Az, hogy a közvetlen információátadás következményeiben szinte mindig kihat a cselekvésre, semmivel sem meglepőbb, mint a fordítottja, vagyis az, hogy bármely cselekvés (beleértve a performatívum kimondását is) rendszerint a tudomásunkra és mások tudomására hoz bizonyos következményekkel járó tényeket.” (TÉSZ: 114)

²¹⁵ „A konstatív megnyilatkozást vizsgálva elvonatoztatunk a beszédaktus illokúciós vonatkozásától [...], és a lokúciós oldalra összpontosítjuk figyelmünket; ráadásul a tényeknek való megfelelés leegyszerűsített koncepciójával dolgozunk [...] A performatív megnyilatkozást vizsgálva [...] a megnyilatkozás illokúciós erejére figyelünk, és eltekintünk a tényeknek való megfelelés dimenziójától.” (TÉSZ: 140-141)

²¹⁶ A performatív megnyilatkozásnak mint erő (nem pedig jelentés) kommunikálásának a megközelítésével (és idővel bebizonyosodik minden megnyilatkozás performatív jellege) „Austin felrobbantotta a kommunikáció tisztán szemiotikai, nyelvészeti vagy szimbolikus koncepcióját” („Austin has shattered the concept of communication as a

nem megtörténtnek minősül. E szerint a logika szerint egy ál-anyakönyvvezető előtt kötött házasságnak semmiféle következménye nincs, olyan, mintha meg sem történt volna. Illetve jogi szankcióval minden hibás performatívum visszafordítható. Vagyis a performatívum kimenetelét csakis a szándékosan célba vett performatívum felől – s nem egyéb, esetleges szándékolatlan performatívum működések felől – ítéli meg.

A tiszta performatívumok tehát bizonyos esetek – a nem intencionális performatívumok – kizárása által jönnek létre. Így bár Austin a kirekesztettek (a nem állító, nem leíró megnyilatkozásokra) való fókuszálással kezdi vizsgálódásait, maga is minduntalan létrehozza a kirekesztettek csoportját. A performatívumok meghatározásánál a színházi, a költői és a motyogó megnyilatkozásoktól „tekint el” (Austin 1990: 45), a lokúciós-illokúciós-perlokúciós aktusok rendszerezésénél pedig „az inszinuálás[t] (és a nyelv más, *nem szó szerinti* használatai[t]), a viccelődés[t] (és a nyelv egyéb, *nem komoly* használatai[t]), a káromkodás[t] és a hetvenkedés[t]” (Austin 1990: 123) zárja ki az analízisből. A „szokványos körülmények között” (Austin 1990: 45) megeső nyelvi jelenségek kizárólagos figyelembe vétele az említett nyelvhasználati módokat a „normális használaton [...] élőködő[ként]” (Austin 1990: 45), „parazitaként” (Austin 1990: 110) tünteti fel. Vagyis a performatívumok csoportján belül felállított hierarchiában a sikeres/normális és a sikertelen/kirekesztett performatívumok mint „komoly” és „komolytalan” megnyilatkozások megkülönböztetésével a konstatívumok és a performatívumok kettősségének dekonstruált binaritása visszaíródik a performatívumok közti felosztás rendszerébe.²¹⁷

Így ami dekonstruktív jelleg a nyelvi tett felismerésben húzódik, elvész a sikeres-sikertelen performatívumok közötti különbségek megállapításával. A sikeres performatívumok kategóriájában azonban olyan anomáliák húzódnak, melyek Austint is a tiszta performatívumok kategóriájának tarthatatlanságára ébresztik rá öndekonstruktívvá téve Austin művét, s felvetve a nyelvi cselekvés dekonstruktív átértelmezésének irányát.²¹⁸

Ezen anomáliák felfejtése mentén tartja Derrida cáfolhatónak a kontextus bezáródásának gondolatát, a performatív hatás uralhatóságát beszédaktuselmélet-olvasatában. Austin megszorító megállapítását, hogy minden megnyilatkozás hordoz performatív erőt, de csak a sikeres performatívum bír esemény jelleggel, Derrida úgy alakítja át, hogy minden megnyilatkozás a

purely semiotic, linguistic, or symbolic concept.”). Derrida 1977: 13

²¹⁷ „A dekonstruált opposíció nem semmisül meg, nem válik hasznavehetetlenné, hanem újra beíródik. [...] [A] korábban a beszédaktusok között megállapított különbség voltaképpen minden egyes beszédaktuson belül fennálló különbség.” Culler 1998: 189 (Kiemelés: Culler)

²¹⁸ A kritizált (performatívumokat kizáró) struktúra hibáinak megismétlődéséről, s ezzel az austin rendszer öndekonstrukciós lehetőségeiről árulkodik az a nyelvhasználat is, hogy a később kirekesztett csoport színházi, mintha-jellegét kezdetben a konstatívumokkal szembeállított performatívumok általános jellemzői között találjuk: az „ál-állítások” (TÉSZ: 30), az „álarcos megnyilatkozások” (TÉSZ: 31), a „mintha állítások” (TÉSZ: 38) elméletének kidolgozásával kezdődik annak a rendszernek a felépítése, melynek stabilitását épp a „komolytalan”, *színházi* megnyilatkozások kizárása lesz hivatott biztosítani. (A balfogások alkategóriáinak elnevezéseiből: „rossz játék”, „nem játszás” (TÉSZ: 42) szintén a sikeres performatívumok színházi, „jó játékkénti”, „játékkénti” értelmezése

sikertelen performatívum eseményjellegével rendelkezik, ami magában hordozza az eseményfogalom dekonstruktív módosulását.

II. 2. 2. A „strukturális parazitizmus“ általános elmélete (Derrida: *Aláírás, Esemény, Kontextus*)

Derrida több helyen is foglalkozik a beszédaktus-elmélettel, ezek közül az alábbiakban a *Signature, Event, Context*-ben (a továbbiakban: *SEC*) megfogalmazott dekonstruktív olvasattal foglalkozom.²¹⁹ A szöveg első felében Derrida a beszéd íráshoz viszonyított elsődlegességén alapuló logocentrikus gondolkodást kritizálja, s forgatja fel a beszédet is áthatoló írás elsődlegességének bizonyításával. A beszédaktus-elmélet néhány tézisének ezen gondolat kifejtéséhez hívja segítségül az írás második felében.

A hagyományos felfogás szerint az írás a beszélt kommunikáció kiterjesztése, s így mindkét eset a tudat és jelenlét kommunikációja. A kommunikáció résztvevői közti távollét olyan empirikus akadály, amit az írás áthidal, hogy a beszélt kommunikációban megvalósuló gondolat szállítását továbbra is biztosítsa. Az írás jelenlétem, gondolataim továbbításának protéziseként funkcionál. Így a kommunikáló felek egymástól való távolléte „elhalasztott, eltávolított” (*delayed, distant*), de megvalósuló jelenlét: a címzett számára egy múltbeli, a feladó számára egy jövőbeli jelenlét nyúlványa. Vagyis a távollét az írásnak csak mint fizikai távollét a specifikuma, „relatív specifikum egy nem [a homogén kommunikáció nemén] belül” (Derrida 1977: 6)²²⁰, melyet a kommunikáció áramlása kitölt, s ezzel a jelenlét az írás meghosszabbító, kiegészítő munkájával helyreállítódik. Az írás a gondolatot reprezentáló jel egyik változata; mint korrekciós eszköz, a beszédhez képest másodlagos.

Derrida írást illető dekonstrukciója során egyrészt megmutatja ennek a szupplementáris

következtethető ki.)

²¹⁹ A SEC-et több jelentős szöveg, Derrida Searle-lel való vitájának termékei övezik. A SEC textuális kontextusát Rozsnyai Bálint így írja le (lábjegyzeteit zárójelbe rakom): „Derrida 1971-ben adta elő a *Signature Événement Context* című tanulmányát, mely 1972-ben meg is jelent a *Marges de la philosophie* című kötetben. Searl azonban csak 1977-ben, a *Glyph* I. számában megjelent angol fordításra reagál, meglehetősen fura című írással (Derrida, J.: *Signature Event Context*. Ford. S. Weber. = *Glyph* 1 1977. 172-197. [...]; Searle, J. R.: *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*. = *Glyph* 1 1977. 198-208. [...]): a címbeli szavak feltehetőleg a dekonstrukció gyakran előforduló kifejezéseire: az ismétlésre és a különbözőzésre reagálnak. Ez a válasz Derridát terjedelmes esszé megírására inspirálja, mely angol fordításban jelenik meg. (Derrida, J.: *Limited Inc abc*. Ford. S. Weber. = *Glyph* 2 1977. Suppl. 162-254. [...]) A Culler-recenzió [ti. Culler, J.: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, Cornell UP. 1982.] intermezzója után 1988-ban könyvalakban is megjelenik a vita, csonka formában: Searl ugyanis megtagadta 1977-es válaszában újraközlését, ezért annak összefoglalása került be a kötetbe. Feltehetőleg ez is hozzájárult Derrida írásbeli interjú formájában készült *Afterword: Toward an Ethic of Discussion*-jének a megírásához (Derrida, J.: *Limited Inc*. Szerk. Gerald Graff. Ford. S. Weber. Evanston, Northwestern UP 1988).” Rozsnyai 1994: 168

²²⁰ „a relative specificity within a genre”

kapcsolatnak a megalapozatlanságát, minek következtében a távollét a jelenléttől, a beszéd-től elválasztva, önmagában mint „abszolút távollétet” (*absolute absence*) vizsgálendő. Másrészt arra világít rá, hogy ez az abszolút távollét minden jel jellemzői, ami elmozdítja az írást az intencionális kommunikáció eszközekénti helyéről. Mivel az írás iterábilis struktúrája a jel struktúrája, minden jel (a beszélt, az írott és az élmény, a jelenlét is) a megváltozott fogalmú írás, az „általános írás” a eseteként tűnik fel. Vagyis az írás dekonstrukciója kihat az egész intencionális kommunikáció-felfogásra és annak minden elemére, a jelenlét specifikumú beszéd és a gondolatot szállító jel fogalmát is felforgatja.

A távollét-jelenlét, beszéd-írás szupplementáris viszonyát Derrida a „pozitív lehetőség” (*positive possibility*) logikájával rúgja fel. Az a klasszikus közhely, hogy az írás „megmarad”, a hagyományos felfogás szerint olyan az írás célbaérését követő „maradék” jellemző, ami probléma nélkül (mint a fizikai távolság mellékterméke) illeszkedett be az intencionális kommunikáció-felfogásba.²²¹ Miután az írás betöltötte normális működését (elszállította a jelentést a címzetthez), az írás abnormális, véletlen, kiegészítő működése következtében „a címzett halálán túl” (Derrida 1977: 7)²²², illetve a feladó szándékától, tudatától, jelenlététől teljesen elszakadva²²³ is olvasható marad.

Az írás célzott kommunikációs téren kívüli létezésének lehetősége azonban – hívja fel a figyelmet Derrida – nem egy olyan jellemző, ami *követi* a jelentés célbaérésének pillanatát. Az „eredeti” kontextusból való kiszakadás (s egyben egy újba beoltódás, vagyis az idézettség) lehetősége olyan pozitív lehetőség, állandó (szinkron) jellemző, ami ott lebeg minden írás, az írás minden pillanata felett, áthágva a célbaérés pillanatát is. Mivel az idézhetőség (*citationality*) olyan jellemző, „mely nélkül a jel »normál« működése sem volna elképzelhető” (Derrida 1977: 12)²²⁴, az írás mindig is csak így – maradékkénti lehetőségének fényében, a kommunikáció forrásáról és céljáról leszakadva – olvasható. Vagyis az idézés nem hibás, másodlagos működés (miszerint az írás így *is* olvasható), hanem az írás egyetlen működési lehetősége.

Mivel a „hibás” írásműködés megelőzi a normálisat, nem lehet az előbbit az utóbbi származékának, mint az intencionális kommunikáció elvétett esetét tekinteni. Abból, hogy egy írott szöveg szöveg marad, szöveggént olvasható a megírás jelenén kívül és a címzett elhalasztott

²²¹ „Ahhoz, hogy az »írott kommunikációm« írásként, azaz, olvashatóként működhessen, olvashatónak kell *maradnia* bármilyen általában meghatározott címzett abszolút távolléte esetében is.” („In order for my »written communication« to retain its function as writing, i.e., its readability, it must *remain* readable despite the absolute disappearance of any receiver, determined in general.”) Derrida 1977: 7 (Kiemelés: K.V.)

²²² „beyond the death of the addressee”

²²³ „For a writing to be a writing it must continue to »act« and to be readable even when what is called the author of the writing no longer answers for what he has written, for what he seems to have signed, be it because of a temporary absence, because he is dead or, more generally, because he has not employed his absolutely actual and present intention or attention, the plenitude of his desire to say what he means, in order to sustain what seems to be written »in his name.«” Derrida 1977: 8

²²⁴ „without which a mark could not even have a function called »normal«”

jelenlétén túl is, vagy egy „titkos kód” (*secret cipher*, Derrida 1977: 7) kód marad a két beavatott fél halálán túl is, arra lehet következtetni, hogy az intenconalitás az írás olvashatóságának messze nem szükséges feltétele. Vagyis az írás fizikai távolsága az intenció áthidalhatatlan távolsága, nem relatív (áthidalt, feloldott), hanem abszolút specifikum, a feladó, illetve a címzett intenciótól való „radikális elszakítottság” (*certain break*, Derrida 1977: 4). Nem valami, amit az írás (a jel szolgáltatában) áthidal, nem „egy deffektus/hátrány pusztá negativitása” (Derrida 1977: 10)²²⁵, hanem az írásnak olyan szerkezete, ami teljesen független mindenfajta jelenléttől, a beszélt kommunikáció jelenlét biztosította intencionális struktúrájától: „abszolút távollét”, „törés a jelenben”²²⁶ (Derrida 1977: 8), „halál” (*death*, Derrida 1977: 8), „az intencióm nem-jelenléte”²²⁷ (Derrida 1977: 8).

Minthogy az írás a jelentést szállító kommunikáció kiterjesztéséhez áthidalandónak és áthidaltak gondolt jellegzetességek (a feladó és a címzett távolléte) áthidalása nélkül is jelként funkcionál, intenciótól elszakadva, mint „egyfajta gépezet [„folytatja a cselekvést”²²⁸ (Derrida 1977: 8)], melyet jövőbeli távollétem sem akadályozhat meg működésében”²²⁹ (Derrida 1977: 8), szükségesnek látszik egy – a gondolatot reprezentáló jelműködéshez képest – új jelfogalom kialakítása. A jelölő önkényes működését figyelembe vevő jelfelfogás, szemben a jel hagyományos felfogásával, mely szerint „a jel jelölő jel, jelent valamit”²³⁰ (Derrida 1977: 12) (s főként, hogy a feladó szándéka szerinti jelentést hordozná), a jelben rejlő ismételhetőség-struktúrát (*spacing [espacement]* (Derrida 1977: 9)) hangsúlyozza. A jel funkcionálása – az írott jel vizsgálata alapján – első sorban (s nem melléktermékként) eredeti kontextusból való kiemelhetőségében (idézhetőségében) és olvashatóságához hozzátartozó ismételhetőségében található. (Hogy felismerhető – olvasható – legyen, minden jelnek ismételhetőnek, idézhetőnek kell lennie.) Ezt az azonosság nélküli ismételhetőségét nevezi Derrida iterabilitásnak (*iterability*). Ugyanakkor Derrida hangsúlyozza, hogy a kontextusból való kiemelhetőség, a referenstől elszakító idézhetőség nem jelenti azt, hogy a jel létezhet kontextus nélkül, ellenkezőleg, „csak kontextusok vannak”²³¹ (Derrida 1977: 12) (egy kiemelt idézet mindig egy új kontextusba oltódva lesz idézet). Ez a kontextusok közti végtelen áramlási lehetőség minden kontextust középpont nélkülivé, végtelenül nyitottá tesz.

Az író jelenlévő intenciójától, az írás kontextusától, referensétől elszakítható írás struktúrája a távollét potenciális lehetőségeként minden jelet, még a beszélt nyelvet is átjárja, az iterabilitás „az

²²⁵ „the simple negativity of a lacuna”

²²⁶ „rupture in presence”

²²⁷ „the nonpresence of my intention”

²²⁸ „continue to act”

²²⁹ „sort of machine [...] which my future disappearance will not [...] hinder in it's function”

²³⁰ „the sign [...] as signifying sign [...] seeking to say something”

²³¹ „there are only contexts”

orális jelből is grafémát csinál”²³² (Derrida 1977: 10). A beszélt nyelv esetében is előfordulhat, hogy a referens vagy a jelölt távol van, vagy, hogy a kijelentés agrammatikus, jelként való felismerhetősége nem szűnik meg.²³³ Ezen esetek nem tapasztalati kivételek, a „jelentés krízise”²³⁴ (Derrida 1977: 11) minden beszéd fölött lebegő lehetőségként a beszéd alapmeghatározója. A beszéd jelét ugyanaz a mindent megelőző írás, iterabilitás strukturálja, mint az írásét. Vagyis ez az iterabilis jelműködés nem csupán egy mediális fejlődés eredményeképp jött létre, hanem minden jel – írás, beszéd és minden élmény („beleértve a lét élményét: [...] a »jelenlétet«”²³⁵, Derrida 1977: 9) – sajátja. Az írásból levezetett jelfogalom megfordítja az írás-beszéd hierarchiáját, de már egy megváltozott írás és jelfogalom mentén.

Az írás új koncepciója szerint minden jelet átjáró sajátos távollét, ami elvágja a biztos kapcsolatot a jelentés és a megnyilatkozó, a beszélő és a világ között. (Ez nem azt jelenti, hogy nem képzelhető el ilyen kapcsolat, hanem, hogy a jelműködés alapvetően nem e kapcsolat létrehozásában áll. Az intencionális kapcsolat pusztán lehetséges következmény.) Az írás mint ilyen egyrészt megakadályozza, hogy azt egy jelentést szállító kommunikáció szolgálatában – mint annak speciális alfaja – fogjuk fel, másrészt minthogy az írás távollétisége maga a jel funkciója – mint olyan általános írás, iterabilis ősrírás, melynek a beszéd és az írás is alkategóriái – áthelyeződik. Ez a kommunikáció fogalmát is megváltoztatja: minthogy mindig minden már valaminek az ismétlése – minden jelölő mögött jelölt helyett egy újabb jelölő feltételezhető, nem lehet a beszélő szándékának tulajdonítani az elmondottakat. A beszéd elsődlegességét állító elmélet, a kommunikáció jelentésszállításakénti szemantikai felfogása (ahol a jelölőből probléma nélkül dekódolható a jelölt, vagyis egyértelműsíthető a beszélő intenciója) pedig az írás általános területén belül, mint az iterabilis rendszer lehetőségei által kitermelődött idea (a logocentrikus filozófiai tradíció ideologikus, önbizonyos ideája²³⁶) helyezkedik el.

Derrida az egyszerre ismétlést és különbséget jelentő iterabilitás gondolatának (a „nincs kontextuson kívüliség” és a „minden kontextus végtelenül nyitott, középpont nélküli” kettős elképzelésének) további kifejtéséhez veszi elő Austin elméletét. A *Tetten ért szavak* gondolatmenetében gazdag magyarázóerőt lát íráselméletének igazolásához, de ehhez az austini

²³² „make[s] every mark, including those which are oral, a graphem”. Ehhez a problémakörhöz kötődik a searle-i „használat” és „említés” megkülönböztetésének Derrida általi megkérdőjelezése (mely már az LTD témája): pl. „bármilyen szívvel-lélekkel szeretnék is bizonyos kifejezéseket »használni«, azon kapom magam, hogy említem azokat: a »Szeretlek« mindig egyfajta idézet, miként azt számtalan szerelmes tanúsítja” (Culler 1997: 169).

²³³ A Derrida által megidézett Husserl példái: „az ég kék”, „a kör szögletes”, „abracadabra” (*the sky is blue, the circle is squared, abracadabra*, Derrida 1977: 11). Az első két esetben a referens, illetve a jelölt távollétében is megmarad a mondat jelentése, az utóbbi „értelmetlen” kifejezés pedig mindig behelyezhető egy olyan új kontextusba, melyben értelmet kap.

²³⁴ „crisis of meaning”

²³⁵ „even the experience of being: [...] »presence«”

²³⁶ „a vast, powerful, and systematic philosophical tradition dominated by the prominence of the *idea* (*eidos*, *idea*) [...] a theory of the sign as representation of the idea which itself represented the object perceived. From that point on, communication is that which circulates a representation as an ideal content (meaning); and writing is a species of this

teória némi derridai dekonstrukciójára van szükség.

Derrida olvasatában a kontextustól való függőség Austin performativitás-felfogásában is megtalálható, ami a beszédaktuselméletet is elszakítani látszik az intencióhoz kötött, jelentést szállító, jelenlétet garantáló kommunikáció-meghatározástól. Ehhez azonban a kontextus nyitottkénti elgondolására volna szükség. Mint láttuk azonban, Austin a sikeres performatívum feltételeként bevezeti a telített kontextus elképzelését – újra csak a transzparens intenciót téve a kontextus központjába. Ebben található (Derrida szemszögéből) Austin fő önellentmondása: a performatívum-fogalom mentén kialakuló, referencia nélküli, erő szállításaként meghatározott kommunikáció-fogalom összeütközésbe kerül a sikeres performatívum meghatározásához szükségesnek érzett telített kontextus elképzelésével. Ez az ellentmondás, és minden egyéb ebből levezetett tiszta opposíció fenntartásának lehetetlensége felszínre kerül a szöveg bizonyos csomópontjain. Derrida szerint ezeket a „patthelyzeteket” (*impasses*, Derrida 1977: 14) az okozza, hogy Austin nem ismeri fel a minden megnyilatkozásra (már a lokúcióra – a megnyilatkozás beszéd általi aktusára – is) jellemző grafematikusságot (*graphematic*). A grafematikusság bizonyos esetekhez kötésével, és ezen esetek kizárásával Austinnál pont az rekesztődik ki, ami (Derrida szerint Austin alapteóriájából is kiolvashatóan) minden performatívum (s ezzel – mivel minden megnyilatkozás rendelkezik performatív értékkel – minden megnyilatkozás) lényegét alkotná.

Derrida azokat a szöveghelyeket veti vizsgálat alá, ahol Austin az idézetszerű performatívumokról mint a kizártak kategóriáiról ír. Az egyikben Austin a balfogások doktrínáján dolgozva, a rituális, a ceremoniális, vagyis a konvencionális körülményekhez kötött megnyilatkozásokról beszél mint hibalehetőségekről.²³⁷ A másikban a már Austinnál is kiemelt színházi és költői megszólalásokról, valamint a magánbeszéd kivételeiről van szó. ([E]gy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el.”, Austin 1990: 45, kiemelés: Austin) Ezeket mint a normális nyelvhasználaton „élősködő” (Austin 1990: 45) érvénytelen megnyilatkozásokat sorolja fel, csupán azért, hogy kijelölje azt a területet, melytől – kizárólag a „szokványos körülményekhez” (*ordinary circumstances*, Austin 1990: 45, Austin 1977: 22) kötött performatívumokra koncentrálva – a performatívumok vizsgálata során el kell hogy tekintsünk. Derrida mindkét esetben a kizárás műveletének ideologikusságát, és a kizártak jellegzetességének, az ismételhetőségnek, idézhetőségnek minden performatívumra kiterjeszthető voltát veszi célba.

Derrida rávilágít, hogy a „szokványos körülmények” kizárólagos figyelembe vétele, vagyis az abnormális, a parazita, a komolytalan megnyilatkozások kirekesztése (és egy olyan elmélet

general communication.” Derrida 1977: 6

²³⁷ „[A] balfogás [...] olyan kór, melynek *minden* rituális vagy ceremoniális, vagyis minden *konvencionális* cselekvés ki

kirekesztése, mely mindezeket a sikeresekkel együtt egybefoglalná) pusztán egy filozófiai tradíció folyománya, mely amint felismeri a hiba lehetőségét, azonnal ki is zárja azt:

Austin's procedure is rather remarkable and typical of that philosophical tradition with which he would like to have so few ties. It consists in recognizing that the possibility of the negative (in this case, of infelicities) is in fact a structural possibility, that failure is an essential risk of the operations under consideration; then, in a move which is almost immediately imultaneous, in the name of a kind of ideal regulation, it excludes that risk as accidental, exterior, one which teaches us nothing about the linguistic phenomenon being considered. (Derrida 1977: 15)

A kizártak területének elkerülendő „szakadékként” (*abyss*, Derrida 1977: 17) kezelése, maga a kizárás aktusa az öntudat metafizikáját, teleológiáját rejtí magában. Itt Derrida ugyanannak a „pozitív lehetőségnek” a logikáját veszi elő, mint amit az írás „megmaradó” jellege kapcsán használt, miszerint valaminek a lehetősége a lehetőség állandó, szükséges jelenléte, pozitív lehetőség.²³⁸ A szabályos performatívumok a kizártaktól függenek, csak azok fényében mutatkozhatnak meg szabályosként, normálisként. A kizártnak ez a kísérteties jelenléte átjárja a normális kategóriáját, vagyis minden megnyilatkozás „fertőzöttnek”, „megmételvezettnek” tekinthető: minden „sikeres performatívum szükségszerűen tisztátalan performatívum”²³⁹ (Derrida 1977: 17). A hiba lehetősége alapvető törvényszerűség, nem pedig – mint Austinnál – kivétel, elkerülendő véletlen, szakadék. A megfertőződés lehetőségének általánossá válása következtében a hierarchia megfordul, és a kirekesztettek kerülnek felülre. A tiszta performatívumok elméletét felváltja a „strukturális parazitizmus általános elmélete”²⁴⁰ (Derrida 1977: 17).

A kizártak „felszabadítását” nem csak a kizárás aktusának dekonstrukciója indokolja, hanem az a belátás is, hogy a kizártak fő jellegzetessége – az intencionális kapcsot nélkülöző idézettség – minden performatívumra érvényes univerzális jelleg. A konvencionalitás, a ritualitás Derrida szerint a lokúció lényegi jellegzetessége, mely a „jelölő játékból” (*the arbitrary nature of the sign*, Derrida 1977: 15) adódik, nem pedig, mint Austinnál az állítás pusztá kontextuális környezete, konstatív feltétel.²⁴¹ Az előírt konvenciók, a kontextus ismétlésén alapszik eleve minden performatívum sikeressége. „Egy performatív állítás sem volna sikeres, ha nem lenne idézhető, ha ne járná át, osztaná ketté az idézés lehetősége.”²⁴² (Derrida 1977: 17) Minden performatívumot egy

van téve”. *TÉSZ*: 43 (Kiemelés: Austin)

²³⁸ „Austin does not ponder the consequences issuing from the fact that a possibility—a possible risk—is always possible, and is in some sense a necessary possibility.” Derrida 1977: 15

²³⁹ „a successful performative is necessarily an »impure« performative”

²⁴⁰ „general theory of [...] structural parasitism”

²⁴¹ „Austin, at this juncture, appears to consider solely the conventionality constituting the circumstance of the utterance [énoncé], its contextual surroundings, and not a certain conventionality intrinsic to what constitutes the speech act [locution] itself, all that might be summarized rapidly under the problematical rubric of „the arbitrary nature of the sign,” which extends, aggravates, and radicalizes the difficulty. »Ritual« is not a possible occurrence [éventualité], but rather, as iterability, a structural characteristic of every mark.” Derrida 1977: 15

²⁴² „a performative utterance [wouldn't] be possible if a citational doubling (doublure) did not come to split and

másik performatívum igazol, támaszt alá az adott konvenció (házasságkötés, névadás, stb.) ismétlése során. (Pl. minden autoritással rendelkező személyt egy korábbi performatívum ruházott fel autoritással.) Vagyis nem képzelhető el olyan performatívum, ami ne hordozná magában ezt a jellegű ismétlést (máskülönben egy Isteni Igéhez hasonló „szuperperformatívum” létét kellene feltételeznünk). A performatívumnak ezt az állandó hibáját Derrida máshol „perverformativitásnak” nevezi: minden performatívum perverformatívum, amennyiben egy megelőző performatívumra támaszkodik.²⁴³

Derrida elismeri, hogy a korábban sikeresnek nevezett performatívumok kódismétlése más, mint a színházi vagy költői idézés. („Not that citationality in this case is of the same sort as in a theatrical play, a philosophical reference, or the recitation of a poem.”, Derrida 1977: 18) Az írott szöveg explicit idézéséhez képest a színházon kívüli megnyilatkozást „pusztán” a szabályos megnyilatkozás imitálása (a normális használaton való „élősködés”) teszi iterábilissá. Vagyis igaz, hogy az a valóság teréhez tartozó megnyilatkozás is már idézés, amelyet a színházi megszólalás utánoz (Austin szerint „kilúgozva” ezzel saját performatív erejét), az előbbi iterabilitása más, mint az utóbbi szándékolat idézése: nem a beszélő hajtja végre, hanem a jelműködés (jelként való funkcionálása feltételeként).²⁴⁴ A beszédaktusok közti különbség tehát nem az idézhető és az „egyenes” beszéd között, hanem egy általános iterabilitáson belül húzódik meg: az idézhetőséggel szembeállított tisztaság rendszere helyett így a beszédaktusok rendszere az idézés differenciális tipológiája, melyben értelmetlen idézetes-eredeti, komoly-komolytalan oppozíciójáról beszélni.

Az általános idézhetőség, az iterabilitás teóriájának tükrében – az írás-beszéd megfordult hierarchiája kapcsán tárgyaltakhoz hasonlóan – filozófiai ideálként tűnik a jelenléten alapuló teljes kontextus, az intenció átlátszósága, az egyértelmű megnyilatkozás. A „rendes nyelvhasználat”, az intencionális megnyilatkozás a kommunikáció grafematikus struktúráján belül ugyanúgy alkategóriaként helyezkedik el, mint ahogy a jelenléthez kötött beszéd (és az annak meghosszabításaként felfogott írás) is az általános írás aleteiként tűntek fel az előző fejezetben. Az intenció tehát nem tűnik el, csak az egész rendszert irányító szerepe, és tiszta megnyilvánulásának lehetősége szűnik meg: sohasem lehet teljesen jelen, az iteráció mindig átjárja. A jelenlétet (a jelentés „tudat számára” való jelenlétét²⁴⁵) biztosító sikeres performatívumot úgy

dissociate from itself the pure singularity of the event”

²⁴³ Derrida: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, ford. Allan Bass, The University of Chicago Press, Chicago, 1987. 136.

²⁴⁴ Itt ragadható meg az iterabilitás mint „azonosság nélküli ismétlés” jellege („Such iterability—(iter, again, probably comes from itara, other in Sanskrit, and everything that follows can be read as the working out of the logic that ties repetition to alterity” Derrida 1977: 7): olyan ismétlődés, ami sohasem lehet ugyanolyan, ami a telítetlen kontextusokba való beoltódás során magában hordozza a különbséget is. Az iterabilitás működésében helyt kapó idézettségben az intenciótól való elszakítottság hangsúlyozódik.

²⁴⁵ „...vajon véghezviheti-e eljárását Austin anélkül, hogy ne fordulna újból ő is a jelentés fogalmához, mint a megnyilatkozás pillanatában a tudat számára jelen levő jelentésadó szándékhoz, és következésképpen úgy kezelné egy beszédaktus jelentését, mint amelyet végső soron meghatároz és megalapoz az a tudat, melynek szándéka teljes

hatolja át a sikertelen (az intencionális jelentést az idézhetőséggel, a kontextusból való kiemelhetőséggel ellehetetlenítő) performatívum, mint a jelenléthez kötött beszédet az írás, a *difference*.

Az aláírásról szóló utolsó fejezetben kapcsolódik össze leglátványosabban a *SEC* írás- és performativitás-fejezete. Az aláírást Austin az „én”-t – mint a performatívum grammatikai feltételei közé tartozó E/1 formát – pótló intenció példajaként hozza fel, Derrida írásfogalma felől viszont a szignum hamar átfordul az intenciót aláíró iterabilitás példájává. Az aláíró „mostjának” transzcendentálissá nőtt általános „mostjában” történő aláírás abszolút egyedi eseményének lehetősége egyben annak lehetetlenségét is jelenti: egyrészt (a pozitív lehetőség dekonstruktív logikáját követve) az aláírásnak hamisíthatónak kell lennie, hogy eredetinek minősülhessen; másrészt (a jel, s immár a performatívumok működéséből fakadóan) ismételhetőnek, idézhetőnek, hogy működni tudjon, el kell szakadnia teljesítése jelenétől, mely elszakadás „megtöri az aláíró pecsétjét”²⁴⁶ (Derrida 1977: 20). A hibázás pozitív lehetőségének folyamatosan fenntartott hely nem más, mint a jel jelenlétének írás általi áthatoltsága, a sikertelenség állandó kockázata, hogy a megnyilatkozás ismétlés, idézés, a jelölő egy másik jelölőre, nem pedig egy fix jelölőre mutat.

Miközben tehát a *SEC* struktúrája alapján a beszédaktus-elmélet analízisének a célja az írás elsődlegességének, vagyis a mindent átható iterabilitásnak a megmutatása, a beszédaktuselmélet rendszere is átrendeződik, és mint az iterabilitás rendszere (*structure of iteration*, Derrida 1977: 18) dekonstruálódik. Derrida áthelyezett fókuszai következtében (pl. hogy felhívja a figyelmet arra, hogy már Austin is elismeri a sikertelenség állandó lehetőségét), a kontextustól való függőség mellett a kontextus alapvető telítetlensége is kiolvasható Austinból. A kontextust határtalanná teszi az intenció esszenciális távolléte, a „strukturális tudattalanság” (*structural unconsciousness*, Derrida 1977: 18), az, hogy mindig becsúszhat egy olyan elem, ami hibát ejt a feltételrendszeren, hogy sosem lehet teljesen uralni.²⁴⁷ Az aktus ugyanúgy megy a maga útján, mint ahogy az írás is tovább cselekszik a szerzői jelenléttől, intenciótól elszakadva.

Látható tehát, hogy a performatívum idézhetőként, az idézhető performatívum ugyanúgy fogalomváltozáson megy keresztül, mint az általánossá vált írásfogalom a *SEC* első részében. Minthogy Austin ideális (a *TÉSZ* végére összeomló) rendszerében az idézetszerű megnyilatkozás úgy értelmeződött, mint aminek „kilúgozódott” a performatívum ereje, nem vitte végbe a cselekvést, vagyis megszűnt aktusnak lenni, Derridánál viszont csakis az idézéshez kötött nyelvi tett képzelhető el, a Derrida-féle idézés által áthatolt eseményfogalmat egy jelenlét-távollét opozícióon túl kell elképzelni. Az esemény a jelműködés nyelvhasználótól független velejárója, mely a maga

egészében jelen van önmaga számára?” Culler 1997: 161

²⁴⁶ „divides its seal”

²⁴⁷ Parker és Sedgwick a hipotetikus tanuk konszenzusának állandó bizonytalanságát említi. Ld. Parker – Sedgwick 2010: 9. bek.

útját járja, minek következtében nem lehet sikertelennek, véghez nem vittnek minősíteni egy megnyilatkozást sem, illetve visszafordítani pályáján. Ugyanezen oknál fogva sikeresnek sem lehet egy performatívumot sem minősíteni. Lehetetlen a jelentésképződés hatásait szabályozni, ami ellehetetlenít mindenféle jelentést dekódolni szándékozó hermeneutikai vagy szemiotikai munkát.

II. 2. 3. A „fikció” szükségszerű és lehetetlen pillanata (de Man: *Mentegetőzések*)

Austin beszédaktuselmélete De Man írásaiban nem kerül elő annyira expliciten, mint Derrida elemzett szövegében. *Az olvasás allegóriáiban* de Man a „performatív és konstatív nyelv közötti apóriá[t] csupán [...] a tropológia és a meggyőzés közötti apória egyetlen változata[ként]” (De Man: *OA*: 156), aleseteként emlegeti. Vagyis az austini gondolatok Derridához hasonlóan nála is beforgatódnak egy saját elmélet, a két retorikai kód egymást kizárva összefonódó működésének bemutatásába.

De Man általában nem is konkrétan a konstatív-performatív, hanem a kognitív-performatív fogalompárt használja a „megismerés” és a „performancia” beszédaktuson belüli kettős működésére. Az austini fogalompáros mégis talán túlzott erőszak nélkül feleltethető meg a de Man által használt kognitív-performatív fogalompárnak, melyeket a nyelv két funkciójához, egyfelől a világ dolgait reprezentáló, megismerő, másfelől tételező, teremtő, létrehozó funkciójához köt. Az a kognitív nyelvi működés, mely a világ fenomenalitásának illúzióját létrehozza, a valóság dolgait, mint a jelek referenseit, (látszólag) hozzáférhetővé teszi, áll feltételezhetően a világ dolgait leíró, azokat igazul vagy hamisan közvetítő austini konstatívum mögött is. Számunkra relevánsabb kérdés, hogy hogyan kapcsolódik össze az igazság/hazugság kritériumai által megítélhetetlen nyelvi cselekvésként meghatározott performatívum a de Man-i performativitással, melyet ahhoz a „tétélező erőhöz” köt, mely úgy áll a tropológiai (mindig referenst feltételező metaforikus) működés mögött, mint egy semmiből jövő nyelvi lökés, ami „odadob” a világ dolgainak fenomenalitásához, viszont maga nem fenomenalizálható, a megismerés soha nem „érheti utol”.²⁴⁸ A kronológiai megfogalmazás látszólagos, a linearitás csak mint hipotézis létezik, az aktus előtt nincs beszéd, és a beszéd előtt nincs aktus. E két, egyszerre szétválaszthatatlan és egymást kizáró működésmód viszonya úgy áll de Man vizsgálódásai központjában, mint ami a retorika önromboló jellegéért felelős. Sajátosan elképzelt aberráns viszonyukból kikövetkeztethető egy performativitás-felfogás, melyet az alábbiakban *Az olvasás allegóriái* utolsó fejezete, a *Mentegetőzések (Vallomások)* alapján

²⁴⁸ Ld. de Man: *Meggyőzés, Irónia vagy Warminski de Man-elemzését*: Warminski 2000.

igyekszem körüljárni.²⁴⁹

A beszédaktus két aspektus viszonyának „bonyolulttá” válásának lehetőségét de Man itt a mentegetőzés beszédaktusának rousseau-i példájával mutatja be. A vizsgálódás a vallomás beszédaktusának elemzésével kezdődik, melyben a összetevők viszonya a szöveg elején még kevésbé tűnik bonyolultnak: a beszédaktus által egyrészt tudomást szerzünk egy múltbeli eseményről (a valóságról való, empirikusan bizonyítható, referenciális információszerzés, az igazság kézzel fogható megismerése²⁵⁰), másrészt a vallomás – egy „önmagáért létező” (De Man: Mentegetőzések: 325) igazság égisze alatt felmenti a vallomástevőt a hazugság (az elhallgatás) bűne alól (a vallomás hatása, következménye), „kezdetét veheti a megváltás” (De Man: Mentegetőzések: 325). Vagyis a performatív hatás szoros összefüggésben áll a megértéssel (a mentegetőzés kérdése „a megértés kérdésköre”, De Man: Mentegetőzések: 332), az igazság megismerése teszi lehetővé a vallomás következményeit, az igazságosság gyakorlását.

A vallomásos nyelvezettel azonban együtt jár a mentegetőzés mozzanata („Nem elég *vallani*, *mentegetőzni* is kell”, De Man: Mentegetőzések: 325, kiemelés: de Man), ahol az aktus és a megismerés viszonya kevésbé szimmetrikus. A mentegetőzés – feltételezve a tett és a „belső érzés” közti különbséget – olyan „valóságot” tár fel – az elkövetett tett közben érzett „belső érzés” valóságát –, „melyről csakis szavak tanúskodhatnak” (De Man: Mentegetőzések: 327), melynek „megbízhatóságát nem lehet empirikus eszközökkel igazolni” (De Man: Mentegetőzések: 326), pusztán verbális igazolása létezik („szavamat adom, hogy igaz, hogy így és így éreztem”). Vagyis a mentegetőzés igazsága pusztán értelmezés függvénye, tisztán diszkurzív igazság, s mint ilyen sohasem szolgálhat a megismerés biztos alapjául. („Amennyiben [...] a vallomás [...] kizárólag verbális megnyilatkozásként létezik, akkor honnan tudhatjuk, hogy csakugyan *igaz* vallomással van-e dolgunk [...]?”, De Man: Mentegetőzések: 325, kiemelés: K.V.) Referenciális hivatkozási alap hiányában pedig nem rendelkezik elég bizonyítékkal ahhoz, hogy enyhítse a bűnt, vagyis, hogy elérje célját, ami Rousseau-nál az elérhetetlen bűnt hajszó, lezárulhatatlan mentegetőzések végtelen folyamához vezet. („[A] vallomás képtelennek bizonyul lezárni egy olyan diskurzust, mely kényszerítve érzi magát arra, hogy a vallomásos beszédmódról apologetikusra váltson.”, De Man: Mentegetőzések: 327)

A mentegetőzés – melynek létfeltétele a vallomás és a mentegetőzés „igazságának” különbsége („Az összeférhetetlenség természetesen a tettet kísérő (vagy kiváltó?) »sentiment intérieur« és maga a tett között áll fenn.”, De Man: Mentegetőzések: 326) – olyan ékként fűrődik a vallomás beszédaktusába, mely a bűnt diszkurzív eseménnyé, az abszolút igazságot fikcióvá

²⁴⁹ A de Man által elemzett szöveg általam használt kiadása: Jean-Jacques Rousseau: *Vallomások*, ford. Benedek István és Benedek Marcell, Magyar Könyvklub, Helikon Kiadó, 1962 (A továbbiakban: Rousseau 1962)

²⁵⁰ Annak a feltárása, hogy loptam, az ellopott tárgy az empirikus bizonyítéka, a vallomáshoz egy valóságban kézzel foghatóan létező bűn tartozik.

változtatva „önrombolóvá” (De Man: Mentegetőzések: 255) teszi azt. A vallomás és a mentegetőzés ellentétes, ugyanakkor elválaszthatatlan viszonyának egyedi esetében de Man a retorikai működés olyan alapvető jellegzetességét mutatja be a következőkben, ami alapján a vallomás beszédaktusának rousseau-i esete a „performatív retorikai” működés allegóriájává válik: „Rousseau szövegének érdekessége abban áll, hogy nyíltan működik egyszerre performatív és kognitív módon, s ezáltal némi jelzéssel szolgál a performatív retorika struktúráját illetően [...]” (De Man: Mentegetőzések: 327).

A *Vallomásokból* kiemelt példa központjában nem egy fizikai tett, hanem Marion, a cselédlány megvádolása, a rágalmazás tette áll (jóllehet, az erre vonatkozó minden értelmezési kísérlet próbálkozás érinteni fogja a verbális bűnt megelőző fizikai tettet, a lopást is). Vagyis egy beszédaktus beszédaktusával (a rágalmazás mentegetésével) van dolgunk. Az abszolút igazság nevében történő vallomás szempontjából azonban, hangsúlyozza de Man, a „verbális esemény” (De Man: Mentegetőzések: 327) ugyanolyan referenciálisan igazolható tettnek számít, mint maga a lopás: „megtörténtének igaz vagy hamis voltáról hozott döntés [...] nem verbális, hanem faktuális: annak tudása, hogy a megnyilatkozás lejátszódott-e” (De Man: Mentegetőzések: 327). A vallomás referenciális alap nélküli performatív működése akkor indul be, amikor Rousseau saját „belső érzésének” utólagos átértelmezésével mentegetni igyekszik a rágalmazás verbális büntetét.

De Man Rousseau (a *Vallomások* első kötetének „Második könyvében” helyt kapó) mentegetőzésének háromféle olvasatával mutat rá a mentegetőzés interpretációtól függő, diszkurzív jellegére. A mentegetőzés célja mindegyik esetben a rágalmazás mögött feltételezett rosszindulat, a bűnhöz logikusan kapcsolható intenció átminősítése, a hivatkozott beszédaktus újrarendezése. Az első két magyarázat a rágalmazást figurális helyettesítések olyan láncolatába írja bele, mely végén érthető ok, jelentés áll, mely orvosolva a mentegetőzésbe kódolt empirikus igazolhatatlanságot, meggyőző mentséget szolgáltat az elkövetett bűnhöz. A harmadik magyarázat viszont – minthogy a tettet a feltételezett intencióval nem ellentétbe állítja, hanem teljesen függetleníti tőle – a rágalmazás performatív működését kivonja a kognitív nyelvi működés, a megértés területe alól, és a mentegetőzést épp mint nem jelölő performatívumot mutatja fel hatékonyként.

Az első esetben „a szalag mint tiszta jelölő szimbolikus körforgásba kezd[...], és afféle kapcsolóelemmé vagy csuklópánttá vál[ik] a felcserélődések és birtoklások láncolatában” (De Man: Mentegetőzések: 329). A rágalmazás a Rousseau Marion iránti szerelmét és birtoklási vágyát metaforizáló jelölő lánc utolsó szemeként kap értelmet: a szalag Mariont jelöli, a lopás a lány szívének rabul ejtését helyettesíti; a rágalmazás (miszerint Marion lopta el a szalagot, hogy Rousseau-nak adja) pedig egy helyettesítéses cserével Rousseau vágyát, hogy szerelmét megajándékozza a szalag szimbolikus jelölőjével. A második magyarázat az elfojtás

„beszédaktusára”²⁵¹ épül: Rousseau azért vétkezik, hogy vallatóra foghassák, s ezzel teret nyerhessen „kitárulkozási vágyának”, mely sohasem elégülhet ki teljesen, mert elhallgattatja a szégyen, mely elhallgatás aztán tovább gerjeszti a kitárulkozási vágyat – a kitárulkozási kísérletek és elhallgatások egymást követő végtelen struktúráját eredményezve. „[A] lelepleződés minden egyes újabb színpadával egyre csak fokozódik a szégyen, egyre lehetetlenebbé válik a felfedés, és egyre nagyobb kielégülést okoz e lehetetlenség leküzdése.” (De Man: Mentegetőzések: 332)

Ezzel az erősen pszichoanalitikus felhangú két interpretációval helyükre kerülnek azok az intenciók, melyek fényében a rágalmazás aktusa mint „szerelmi tett”, illetve mint „a kitárulkozási vágy megnyilvánulása” értelmes tettként értelmeződhet újra. „[A] tett megértésre talál, s következésképp bocsánatot is nyer – hiszen mindenekelőtt kirívó indokolatlansága volt megbocsáthatatlan.” (De Man: Mentegetőzések: 334) A mentegetőzés meggyőző erejét ebben a két esetben a tropologikus helyettesítések támasztják alá, a – mindig tulajdonképpeni jelentést, referenciát feltételező – metafora által biztosított megértés és a performatív működés egymást kiegészítve, egymást erősítve helyezkednek el a jelentés rendszerén belül. „Mindkettő egy egyesített jelölés felé konvergál [...]” (De Man: Mentegetőzések: 333) A „belső érzés” – a metaforikus magyarázatok által – referenciálisan igazolhatóvá válik, így az alapvetően sikertelenségre ítélt mentegetőzés gubanca kirúghatja magát, a beszédaktus elérheti célját, a bűn megbocsátást nyer.

De Man azonban – továbbra is Rousseau ugyanazon szövege mentén – megcáfolja mindkét olvasatot. Az első magyarázat azért nem elég meggyőző, mert „a szöveg nem úgy épül fel, hogy Marion erotikus varázsára hivatkozva az olvasó együttérzésére apelláljon” (De Man: Mentegetőzések: 331). Az utóbbi olvasat magyarázó erejét az ingatja meg, hogy Rousseau egy későbbi szövegében (a *Negyedik sétában*²⁵²) visszatér az esethez, ami a büntudat kielégületlenségéről, vagyis a korábbi mentegetőzés sikertelenségéről árulkodik. Az interpretációk romba döntése azonban nem azt a célt szolgálja, hogy egy harmadik helytállóbbat kínáljon, hanem, hogy (paradox módon mégiscsak egy újabb „olvasat” mentén) megmutassa a performancia természetéből adódó alapvető megmagyarázhatatlanságot, értelmezhetetlenséget, vagyis a performativitás és a megértés beszédaktuson belüli összeférhetetlenségét – az említetteknel egy alapvetőbb okot szolgáltatva az előző értelmezések eredménytelenségére, a mentegetőzés lezárulhatatlanságára.

A harmadik megközelítést de Man egy, a korábbi értelmezések során elhallgatott szöveghely előtárásával kezdi: „je m’excusai ser le premier objet qui s’offrit” („...mentettem magam az első

²⁵¹ „[A]z elfojtás voltaképpen mentegetőzés, egyetlen beszédaktus a sok közül.” De Man: Mentegetőzések: 332

²⁵² J-J. Rousseau: „Negyedik séta”, in: J-J. Rousseau: *A magányos sétáló álmodozásai*, ford. Réz Ádám, Európa, Budapest, 1997.

kínálkozó dologgal”, De Man: Mentegetőzések: 334)²⁵³. Eszerint a megfogalmazás szerint Marion neve teljesen véletlenül, minden logikai kapcsolat nélkül jutott az eszébe a védekező Rousseau-nak, aki szorongatott helyzetében *action gratuid*-ként ejtette ki a Marion hangsort. A lány nevének mint pusztja „zajnak” (De Man: Mentegetőzések: 339) a diskurzusba kerülése a nyelvi működésnek „egy teljesen más rendszer[ét]” (De Man: Mentegetőzések: 336) feltételezi, mint a metaforikus értelmezések rendszere. Ez az ismétlés és önkény „referenciális jelölés hiányához kötőd[ő]” (De Man: Mentegetőzések: 338) rendszere, ahol egy jelölőminta teljesen véletlenszerűen kiválasztva kerül a diskurzusba.

Vagyis a „marion” hangsor kiejtésének önkényes tette nem egy speciális beszédaktus egyedi esete, hanem a jelölő önkényes működésének a felbukkanása, melyre de Man, az értekezés vége fele, a gép metaforáját vezeti be. A szövegműködés mint gépezet „egy előre elrendelt séma kérlelhetetlen ismétlődése” (De Man: Mentegetőzések: 341), „el van különülve a jelentéstől és bármilyen struktúrát képes fölvenni, ugyanakkor viszont tökéletesen könyörtelen” (De Man: Mentegetőzések: 341). „A gépezet olyan, akár a szöveg grammatikájától elkülönült grammatika, a merőben formális elem, mely nélkül egyetlen szöveg sem generálható.” (De Man: Mentegetőzések: 341-342) A beszélő elkap egy grammatikailag helyes mintázatot a végtelenül hömpölygő ismétlődési minták áradatából, önkényesen, motiválatlanul, így bármifajta szemiotikai olvasata indokolatlannak (ugyanakkor – mint mutat rá később de Man – elkerülhetetlennek) tűnik. Ez a mentegetőzés beszédaktusára nézve azzal a következménnyel jár, hogy, mivel az intenció teljes hiánya következtében elmondható, hogy „nem én tettem, hanem a nyelv”, „a szubjektum és a megnyilatkozás egymástól való teljes elidegenedése” (De Man: Mentegetőzések: 336) történetesen a leghatékonyabb mentségnek bizonyul.

Ez alapján válik menthetővé minden bűn: „mivel a tapasztalat mindig egyszerre létezik fikcionális diskurzusként és empirikus eseményként, és sosem lehet eldönteni, hogy a két lehetőség közül melyik a helyes. A határozatlanság lehetővé teszi, hogy még a legsötétebb büntettet is megbocsássuk, mivel mint fikció mentesül a bűn és az ártatlanság kötelmei alól.” (De Man: Mentegetőzések: 341)²⁵⁴ Szintén a tudat távolléte teszi menthetővé a lopás büntettét is: véletlenszerű, motiválatlan, csupán a közelség által létrejött kapcsolat áll a szalag ellopása mögött, azért vette el, mert épp ott volt kéznél, „anélkül, hogy tudatában lett volna bármiféle tulajdonjognak” (De Man: Mentegetőzések: 340).

Vagyis, ami a megértés rendszerében alapvetően sikertelennek számít (csak hosszas figurális

²⁵³ A magyar kiadás fordításában: „...ez volt az első kínálkozó lehetőség, amivel védekezhettem”, Rousseau 1962: 94.

²⁵⁴ Ha ezt összevetjük Austinnak épp a de Man által hivatkozott szövegében, az *A Plea for Excuses*-ben mondottakkal, azt mondhatjuk, hogy de Man a *Mentegetőzések*ben abszolutizál. A *Plea...*-ben Austin, miután a véletlenre való hivatkozás mentségét is számba vette, azt írja: „it has always to be remembered that few excuses get us out of it completely: the average excuse, in a poor situation, gets us only out of the fire into the frying pan – but still, of course, any frying pan in a fire.” Austin 1956: 8.bek.

áthelyezésekkel lehet referenciális alapot teremteni neki), az a jelentéstől elvált jelölő (a fikció) és a gépies ismétlődés rendszerében a leghatékonyabb aktusnak bizonyul. Ehhez a hatékonysághoz az kell, hogy a megnyilatkozást ne értelmezzék, vagyis, hogy megmaradjon „nem-jelölésnek”, így viszont nem érhet el a kognitivitás szintjére. Mivel azonban ezt az „ártatlanul értelmetlen” (De Man: *Mentegetőzések*: 340) jelölés nélküli pillanatot mindig azonnal elfedi a megértés rendszere, a mentegetőzés aktusa sohasem teljesezhet ki teljes hatékonyságában. Elkerülhetetlen, hogy a Marion név esetlegessége azonnal fel ne számolódjon a lehetséges magyarázatok által, amint „okok, jelölések és helyettesítések hálójába gabalyítják” (De Man: *Mentegetőzések*: 340). A mentegetőzés hatékonysága nem játszódhat le, mert a megértésben – mint sikertelen performatívum – azonnal áthelyeződik.

A figurális cserékkel keletkező értelmezések azonban, mint láttuk nem kielégítőek, nem lehetnek kielégítőek, mivel mindenfajta megértési folyamat összeegyeztethetetlen a mentegetőzés performatív rendszerével. A jelölőmunka gépies – hangsúlyozottan intenciótól, jelentésadói szándéktól, tudatos jelhasználattól független – működésén alapuló performatív dimenzió, melyet a magyarázat képtelen „lefedni”, dekonstruálja a figurális dimenzióban összeálló értelem koherenciáját. Mivel a megismerés és a felmentés „konvergenciája [...] elgondolhatatlanná [válík]” (De Man: *Mentegetőzések*: 347), minden nyelvi tettet értelmessé magyarázó kísérlet kudarcba fullad, a performatívum nem létezhet megnyugtatóan „értelmes tetteként”. Vagyis amennyire az intenció és a megnyilatkozás (legyen az verbális vagy fizikai tett) elkülönülése hatékony az ártatlanság szempontjából, épp annyira fenyegető a megértés rendszerére nézve, mely a szubjektum szöveg feletti uralmán alapul.²⁵⁵

Ez a feszültség feloldhatatlan, mivel nem lehetünk meg sem a kognitivitás, sem a performativitás nélkül, a nyelv egyszerre működik kognitív rendszerként és a tudattól teljesen független „gépként”. Nem tudunk nem olvasva, értelmezve tekinteni egy szövegre, ugyanakkor a szövegműködéshez elkerülhetetlenül szükség van a jelölés nélküli pillanatra, jelölés és megnyilatkozás szétválásának pillanatára is. „Lehetetlennek tűnik elkülöníteni azt a pillanatot, melyben a fikció minden jelöléstől szabadon létezik; már tételezésének pillanatában s az általa létrehozott kontextusban azonnal félreértelmeződik, olyan determinációvá, amely *ipso facto* túldeterminált. Mégis, e pillanat nélkül, mely mint olyan sohasem létezhet, nem gondolható el szöveg.” (De Man: *Mentegetőzések*: 340-341) A Marion név példáján látható, hogyan működik az, mint a szöveg kognitív struktúráján kívül eső központ, egyben annak motorjaként: mint érthetetlen vakfolt motiválja, beindítja az értelmezői működést, vagyis a belső érzés magyarázatát, a mentegetőzés aktusát. Okot ad a magyarázkodásra, ehhez viszont az szükséges, hogy ennek

²⁵⁵ A megértés összeomlásának metaforája a *Mentegetőzések*ben elemzett Rousseau-szövegekben a lefejezés motívuma. A szerző szöveg feletti uralmának elvesztése íródik vissza a szöveg motívikus rendszerébe a fej (mint a cogito helye)

hiányával szolgáljon. „Rousseau szinte tudattalanul ejti ki a Marion nevet, mintha csak nyelvbtlés volna, a másik diskurzusának egy szelete. [...] Egyszerűen csak Marion volt az első dolog, ami az eszébe jutott [...] Marion szabad jelölő” (De Man: Mentegetőzések: 335). Az értelmezés ezt az üres helyet azonnal kitölti: „Mariont a szöveg [azonnal] egy leleplezési vágy rejtett középpontjának tekinti” (De Man: Mentegetőzések: 335). Mivel „semmilyen leleplezés vagy mentegetőzés nem volna lehetséges, ha a láncolatban való jelenléte nem lenne motivált” (De Man: Mentegetőzések: 335-336), rendszeren (a megértés rendszerén) való kívülsége azonnal felszámolódik, a felfogásban azonnal váddá, rágalmazássá olvasódik. A Mentegetőzés-értelmezéseket viszont a performatívum olvasással szembeni szerkezete örökké sikertelenné, lezárulhatatlanná teszi. A kognitivitás és a performativitás egyszerre szükséges és lehetetlen, a két dimenzió azonban radikálisan kizárja egymást.

Ez az összeférhetetlenség – szerkezetében hordozva a lezárás akadályát – minden szövegtermelés motorja, (rousseau-i) szövegelési igény oka. A nyelv referenciatermelő figurális és gépies ismétlődésen alapuló performatív működése mindig túlmutat egymáson továbbgördítve a beszédaktusok és magyarázatok láncolatát. A performativitás és a kognitivitás végtelenje nem találkozik: egyrészt „semmilyen mentegetőzés nem remélheti, hogy lépést tarthat a bűn (...) burjánzásával” (De Man: Mentegetőzések: 347), vagyis egy tettet magyarázó értelmezés mindig többet mond a szükségesnél. Másrészt „sosem állhat rendelkezésre annyi bűn, amennyi felvehetné a versenyt a szöveggép végtelen mentegetőzési, felmentési erejével” (De Man: Mentegetőzések: 348), azaz a megértés sosem érheti utol a „performativitás retorikáját”, ami nem benne, általa, hanem annak ellenében – ugyanakkor tőle elválaszthatatlanul – működik. Amint adunk egy magyarázatot egy referencia nélküli performatív megnyilatkozásra, a magyarázási kényszer, magyarázás közben – mely nem kerülheti el a performativitás dimenziójában való egyidejű részvételt –, újabb mentegetnivalókat termel. Vagyis nem a referenciális alap hiánya miatti elégtelen meggyőzőerő (a performatívum sikertelensége) okozza a mentegetőzés lezárulhatatlanságát, az újabb mentegetőzések – mint magyarázatok – szükségességét, hanem éppenhogy a referenciális alap pótlásának kényszere felelős a jelentés végtelen elhalasztódásáért, minthogy egyfelől képtelen lefedni a performatívum igazi „arcát”²⁵⁶, másfelől jelentéstermelés közben újabb – nem uralma alatt álló – performatívumoknak ad teret.

Amikor ez az összeférhetetlenség felszínre kerül, a szöveg érthetősége meginog. Ilyen pillanat a „marion” hangsor kiejtése, melynek esetlegessége csak egy helyen töri meg a szöveg koherenciáját (a magyarázatok sorozatába nem illik bele egy indokolatlan esemény) – ezt nevezi de

elvesztésének metaforája által. Ld. de Man: Mentegetőzések: 344-345.

²⁵⁶ Itt az arcadás-arcrongálás kifejezéspárra utalok, amihez máshol de Man a tételezés teremtő és a kognitív nyelvi működés mindig torzítva (túl)magyarázó jellegét társítja. Ld. de Man: Önéletrajz.

Man anakoluthonnak, majd, a szöveg végén, parabázisnak.²⁵⁷ Mivel azonban a performatív dimenzió nem egyszeri, hanem állandó része a nyelvnek, az intenciótól való függetlenség, egy jelölősor véletlenszerű választásának lehetősége a szöveg egészére szétterjedve ironikussá tesz minden megszólalást: „az elszigetelt textuális esemény [...] az egész szövegben szétszóródik, s az anakoluthon a figurális szál vagy az allegória minden pontjára kiterjed; Friedrich Schlegel megfogalmazását némileg kiterjesztve azt mondhatjuk, hogy egy allegóriának (egy alakzat allegóriájának) a szüntelen parabázisává, vagyis iróniává válik” (De Man: Mentegetőzések: 348-349). Mindig kérdéses, hogy a szöveg eredeti vagy idézet, hogy ura-e a szerző saját szövegének?

A szöveg érthetőségére nézve örök fenyegetést jelent a jelentés és a performatívum elidegenedésének lehetősége. Vagyis annak veszélye, hogy nem lehet intencióval telített megnyilatkozással performálni, hogy a kognitív dimenzió nem „hordozza”, használja a performatívumot, hanem éppenséggel fordítva, a performativitás megelőzi a kognitivitást. Ennek fenyegető lehetősége komoly episztemológiai vonzattal bír, minthogy az érthetőség lehetőségét alapvetően bizonytalanítja el.

A nyelv korántsem tekinthető a pszichikus energiák szolgálatában álló eszköznek, hanem épp ellenkezőleg: e ponton felvetődik annak lehetősége, hogy a készletek, helyettesítések, elfojtások és megjelenítések egész építménye nem más, mint a nyelv – mindenfajta figurációt vagy jelentést megelőző – abszolút véletlenszerűségek aberráns, metaforikus korrelátuma. Nem bizonyos immár, hogy a nyelv mint mentegetőzés vagy felmentés egy előzetes bűn miatt létezik, hanem épp úgy lehetséges, hogy mivel a nyelv mint gépezet egyébként is teljesít, azaz performál, bűnt kell produkálnunk (és produkálnunk a bűnnel járó összes következményt), csak, hogy a mentegetőzést, a felmentést értelmessé tegyük. A mentegetőzések termelik magát a bűnt, mely alól felmentenek, igaz, mindig többletet, vagy hiányt állítva elő. (De Man: Mentegetőzések: 347)

Megfordul a megismerés logikája: nem azért szövegelünk, hogy megismerjünk, illetve, hogy kifejezzünk valamilyen tapasztalatot, hanem mert egy megállíthatatlan szövegáradatban vagyunk, és azért állítunk elő referenciát, hogy okot adjunk a szövegeknek. Ezt igazolta a Rousseau-példa is, ahol a mentegetőzés mint a gépiesen ismétlődő jelölőminta véletlenszerű kiválasztása megelőzte magát a bűnt, ami csak a mentegetőzés olvasásában vált azzá (ellopott szalaggá, rágalmazássá, hazugsággá). A performatív rendszer felbukkanásai (a „marion” véletlen kiejtése, a *Séta* „zavarbaejtő következtetlensége[i]” (De Man: Mentegetőzések: 337) vagy a szerzőség előszóbeli elbizonytalanítása a Julie esetében²⁵⁸) alapján felvetődik annak lehetősége is, hogy a végtelen rousseau-i szövegtermelés magáért a szövegelés élvezetéért történik, nem pedig az életben

²⁵⁷ Az anakoluthon esetében „szintaktikai vagy másféle váltás történik a körmondat első része (protasis) és második része (apodosis) között.” De Man: Mentegetőzések: 336. A „parabázis: két retorikai kód diszkontinuitásának hirtelen lelepleződése.” De Man: Mentegetőzések: 348.

²⁵⁸ „Ahogy a *Nouvelle Héloïse* elé írt „Préface dialoguée”-ból tudjuk, az előszó az a része a szövegnek, ahol a textuális uralom és a szerzőség kérdése eldőlt, s ahol – a *Julie* esetében – ez a kérdés egyben eldönthetetlennek bizonyul.” De Man: Mentegetőzések: 344

elkövetett tettek tisztázásáért.

A szövegelés – annyiban, amennyiben magában hordozza a figurális működést dekonstruáló performatív dimenziót – a megértés ellenében működik, így nem szolgálhat a megismerés megbízható eszközeként. Jóllehet a megismerés illúzióját a figuralitás rendszere folyamatosan igyekszik biztosítani, ezt minduntalan elbizonytalanítja a performativitás dekonstrukciós működése. Ugyanakkor de Man fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy mindez nem azt jelenti, hogy a világ megismerhetetlen: „Nem 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.” (De Man: Meggyőzés: 147) A „nyelvi szorongatottság” nem ontológiai vagy hermeneutikai, hanem retorikai ügy, a két retorikai dimenzió összeférhetetlenségének következménye. Azért nem ismerhetünk meg biztosan, mert egy olyan tapasztalatban állunk, mely maga is a performatívum metaforikus olvasata.²⁵⁹

A fentiekben azt próbáltam bemutatni, hogy forgatódik be de Man saját elméletébe az austini beszédaktuselmélet értelmezése. Az alapján, ahogy a mentegetőzés egyedi esete a performatívum általános rendszerévé növi ki magát, azt mondhatjuk, hogy az austini performatívum de Man-i „sorsa” az, hogy először – némileg Derridához hasonlóan – sikertelenként váljon általánossá (az austini értelemben sikertelenként: olyan performatívumként, melyben intenció és megnyilatkozás szétválik), majd, hogy, mint ilyen, szintén lehetetlenként tűnjön fel, azt a – dekonstrukció szemszögéből – paradox következményt eredményezve, hogy csak „sikeres performatívumok” vannak (megint csak az austini értelemben véve: megfelelő, ellenőrizhető intencióval ellátott performatívumok). Ez azonban nem jelent egyszerű visszatérést az austini hierarchiához, ugyanis a performativitás eseményének elemzése során de Man felmutatja az austini értelemben vett sikeres performatívum aberráns, önromboló jellegét, melyben a sikertelen performatívum mint „alap” egy megragadhatatlan, új értelemben vett hatékonysággal ássa alá a sikeres performatívum ideáját. A kognitivitás-performativitás összeférhetetlenségének felmutatása során a sikeresség-sikertelenség (hatékonyság-hatékonyság hiánya) jelzők egy teljes fordulattal az austini sikertelen, illetve sikeres performatívumhoz fognak kapcsolódni. Vagyis a „performativitás rendszerében” az értelmezett, kognitívan alátámasztott tettet jelentő sikeres performatívum lesz a sikertelen performatívum, minthogy az értelmezés minduntalan eltéríti, eltorzítja a kognitivitással logikájában ellentétes performatívumot; illetve az austini sikertelen performatívum válik sikeres performatívummá, mivel a félreolvasást megelőzve az intenciótól független jelölőgép itt szabadon kibontakozhat. Ez utóbbi azonban így tiszta formában csak hipotetikusán képzelhető el, mivel az értelmezés elkerülhetetlensége miatt sosem teljesezhet ki teljes hatékonyságában. Viszont, mint az

(austini értelemben vett) sikeres/értelmezett performatívumot dekonstruáló erő, megmarad ironikussá/értelmezhetőségét tekintve bizonytalanná téve minden szöveget (és tapasztalatot).

Hogy még világosabban lássuk a beszédaktuselmélet és a de Man-i retorikaelmélet közti viszonyt, illetve a de Man-i performatívum-fogalom sajátosságait, szükség van *Mentegetőzések* olvasatunk austin felőli újrafogalmazására. Abból, ahogy a szöveg elején de Man a vallomást a mentegetőzéssel összehasonlította, illetve, ahogy a múltbéli beszédaktus kijavítását értelmezte, látható, hogy de Man az austini sikeres performatívum meghatározásából indul ki. A referenciális vonatkozási alap megléte vagy hiánya úgy teszi sikeressé illetve sikertelenné a vallomást, illetve a mentegetőzést, mint Austin konstatív implikációi, melyek referenciálisan ellenőrizhető tényekként támasztják (vagy nem támasztják) alá a performatívumot. (Úgy igaz vagy hamis, hogy elloptam a szalagot, mint ahogy igaz vagy hamis, hogy az anyakönyvvezető hiteles személy, hogy a résztvevők nem élnek bigámiában stb., de nem eldönthetően igaz vagy hamis, hogy közben mit éreztem.) A megelőző beszédaktus kijavítása pedig a megnyilatkozás mögötti megfelelő intenció felfejtésével történik, ami azt implikálja, hogy minden sikeres beszédaktus esetében egyetlen egy helyes hozzákapcsolódó intenció létezik. Ezt az is bizonyítja, hogy helytelen intencióval összekapcsolva a megnyilatkozás hatástalan, eredménye visszafordítható (mentegethető), vagyis sikertelen performatívumként működik. Mivel a rosszindulat tévesen lett a tethoz társítva, Rousseau tisztázhatja magát a rágalmozás büne alól, mentesülhet a bűnösség bélyegétől. A helyes intenció (a szerelmi vagy a kitárulkozási vágy) és a megnyilatkozás összhangjának felfejtésével a visszafordíthatóság megszűnik, és a beszédaktus eseménye kibontakozhat. Vagyis sikeres performatívum az, amit megelőz a tudat, mivel csak így tudjuk irányítottan, szándék szerint használni a kívánt hatás elérésére, s mint ilyen, eredménye felől ellenőrizhető, a tethoz a szándék kikövetkeztethető.

Azonban a mentegetőzés bonyolult példája ellenáll annak, hogy a sikeres performatívum fentiekben vázolt szerkezete szerint működtessék, illetve miközben megpróbál sikeres performatívumként működni, teljesen összeomlasztja a beszéd, a jelenlét ideológiájának, a jelentést szállító kommunikációnak alárendelt eszközként felfogott performatívum feltételrendszerét. A sikertelen és sikeres performatívumok egymásra épülése a mentegetőzés esetében egy olyan ördögi körbe íródik bele, ahol minduntalan egy sikertelen performatívum áll a sikeres performatívum mögött, alapjaiban kérdőjelezve meg az intenció, a tudat tettet megelőző helyét. A mentegetőzés sikeressége ui. egy olyan múltbéli performatívum sikerességétől függ, melyet magának kell – mint sikertelen performatívum – bizonyítania. A mentegetőzés kiindulási állapotában nem csak a beszédaktus referenciális bizonytalansága miatt sikertelen, hanem, mert mögötte sikeres performatívum helyett egy sikertelen performatívum áll. Az austini leírás szerint minden

²⁵⁹ Ld. de Man fejtegetését a „belső világ fenomenalizmusáról” Nietzsche-elemzésében: de Man: Trópusok: 128-129.

performatívum mögött áll egy másik performatívum (a házasságkötés előtt az anyakönyvvezető felavatása), ami hitelesíti a performatívumot. Ennek a megelőző performatívumnak a mentegetőzés esetében sikertelennek kell lennie (az intencionak és a tettnek különbözőnek, ami Austin kizárt performatívumainak jellemzője), hogy a mentegetőzés egyáltalán létrejöhessen, legyen mit mentegetni. Amint helyreáll a múltbéli beszédaktus sikeressége (a mentegetőzés munkája következtében), a mentegetőzésnek is esélye van sikeres performatívummá szentelődni. Vagyis a megelőző beszédaktusra vonatkozó értelmezések, bizonyítható okok gyártása nemcsak a múltbéli beszédaktust minősítik át sikeresként, de a mentegetőzés sikerességéhez szükséges hiányt (a bizonyítható referenciális alapot és a megelőző sikeres performatívumot, ami ugyanaz) is pótolják. Ez a kétszeres sikeresség viszont, akárhogy forgatjuk is, mindig egy sikertelen performatívumra vezetődik vissza: a szerelmi/kitárulkozási tett mögött a rágalmozás sikertelen performatívumma, a mentegetőzés sikeres performatívuma mögött a megalapozatlan mentegetőzés sikertelen performatívuma áll. A sikertelenség-sikeresség láncolatában a mentegetőzés olyan önmagát legitimáló performatívumnak mutatkozik, melynek retrospektív struktúrájában saját sikeressége és a mentegetett performatívum sikeressége mögött a sikertelen mentegetőzés áll kiindulópontként, vagyis olyan performatívumnak, melybe a sikertelenség alapvetően be van vésődve.

De Man elemzésében a mentegetőzés nem csak mint egy kielégítetlen, befejezetlen, sikertelen beszédaktus tűnik fel, hanem mint ami működése során folyamatosan sikeres performatívumokat termel (melyeket saját sokaságuk – ugyanannak a tettnek a különböző megjelenései, értelmezései – és sikertelen megalapozottságuk ideaként leplezi le), ami megváltoztatja a sikeres performatívum megítélést. Azzal, hogy de Man az első és a második értelmezéssel megmutatja, hogy a korábbi tett sikeres performatívumkénti stabilizálása (ami egyet jelent a megértésével) a mentegetőzés sikertelenséggel való beoltottsága ellenére mégis megtörténhet, a sikeres performatívum illuzórikus jellegére mutat rá. Felfedi, hogy a sikeres performatívum valódi eredete merő önkény, esetlegesség. Mivel a szükséges összetevők hozzáadásával, a referencia-, illetve intenciópótlással a sikertelen performatívum talaján is előállítható sikeres performatívum, tarthatatlanná válnak a sikeres performatívum differencia specifikái: az empirikus megalapozottság, a konstatív ellenőrizhetőség. Az a performatív működés, ami referenciálisan igazolható alappal rendelkezett, egy megelőző tudás irányítása alatt állt, most úgy tűnik fel, mint a sikertelen performatív működés puszta következménye, mutációja. A sikertelen performatívum ugyanis – derül ki a mentegetőzés vizsgálatából – nem véletlen hibaként áll a sikeres performatívum mögött, hanem mint annak szükséges feltétele (a megnyilatkozás-intenció különbsége teszi lehetővé a mentegetőzést). A sikeres performatívum nem egyszerűen előállítható a sikertelen performatívum talaján, (ami már önmagában elég lenne ahhoz, hogy összeomlassza a sikeres performatívum feltételrendszerét), hanem egyenesen a sikertelen

performatívum teszi lehetővé a sikeres performatívum létrejöttét (hogy azt sikertelen megalapozottságával egyben el is hiteltelenítse). Ezzel viszont a sikertelen performatívum rácsfol arra, hogy ne lenne eseményjellege, hiszen ő a kiváltó oka a megértés működésének. Ez az esemény azonban már máshogy mérhető, mint a sikeres performatívum ellenőrizhetőségtől, igazság/hamisság kritériumtól függő eseménye. Velejárója – s nem kioltója – például a magyarázkodás lezárulhatatlansága, ami a megértés rendszerében elgondolt sikeres performatívum szempontjából az esemény kioltását jelentette. A performativitás rendszerében viszont épp a magyarázkodás lezárulása jelenti a performatív erő kioltását. Vagyis megfordul a hatékonyság, a megnyilatkozás-intenció különbsége lesz hatékony, a megértett tett pedig „kilúgozott” (vagy de Man-ian: arcrongált).

Ennek a megfordításnak a tétje a nyelvi tételező erő megismerést megelőző szerepének hangsúlyozása, ahol a sikertelen performatívum kerül a tételezés, a sikeres performatívum a megismerés oldalára. A sikertelen performatívum talaján megképződő sikeres performatívum ideája annyiban tűnik fel alaptalanként, gyökértelenként, amennyiben a megismerés alaptalannak, gyökértelennek mutatkozik. Az, hogy a sikeres performatívumhoz szükséges kognitív működést megelőzi a megnyilatkozás-intenció/tudat különbségén alapuló sikertelen performatívum, a megértést pusztán logikai működésként, értelemhálóként, s nem mint a referenciális valósággal sikeresen közvetítő kapcsolatot tünteti fel. Vagyis a mentegetőzés vizsgálata felfedi, hogy az austini sikeres performatívum elképzelésén ugyanúgy a nyelv megismerő ideája uralkodik, mint a világ dolgait leírhatónak, közvetíthetőnek beállító konstatívumokén. Így paradox módon, mint értelmezett performatívum, épp a performativitással kerül szembe, minek fényében a megértést és performativitást magában összebékítő sikeres performatívum elképzelése durván önellentmondásosnak tűnik.²⁶⁰ Már a *TÉSZ* legelején megfogalmazott performatívum-fogalomból – tisztán verbális, referencia híján se nem igaz, se nem hamis nyelvi aktus – is következtethető lenne, hogy az értelmezett performatívum a tételező erő azonnali kitörlődését vonja maga után. Az, hogy valami nem ítéhető meg igazként vagy hazugként, kizárja a megértés lehetőségét. Azzal viszont, ha meghatározhatónak tartjuk az aktus eredetét és végpontját (a szándék forrását és célbaérését), megragadhatónak a hatást, a következményt, a jelentést, ha lehetségesnek tartjuk a vége felől megítélni, azonnal referenciálissá tesszük, visszaírjuk a konstatívumok rendszerébe, ezzel pedig felszámolódik a kezdeti különbség, ami a valóságmegismerés radikális értelmezését vonta volna maga után.

Egy performatívumnak az eredeti meghatározás szerint nem lehetnek konstatív implikációi. Ha a tételezést a maga tisztaságában képzeljük el, egy teljesen új, egyedi dolog létrehozásaként,

²⁶⁰ Austin a *TÉSZ* közepétől békésen össze tudja egyeztetni a két működést mint minden megnyilatkozást egyszerre jellemző tulajdonságokat. Ennek az összebékítésnek az ideologikusságát fedi fel de Man, amikor a performatív és a

katakrézisként, nem előzheti meg semmilyen reprezentációs rendszer. A tételezés nem „tisztá” teremtés, ha megelőzi a megismerés (ami mindig ismétlésen alapuló felismerés), ha feltételezhetően létezik előtte egy jelölőszekvencia. Ha viszont nem létezik előtte ilyen, nem rendelkezhet konstatív implikációkkal, vagyis austini értelemben sikertelen performatívum. Ennek a vak, kezdeti tételező erőnek a példája a de Man és Warminski elemezte Wordsworth-vers a költészet eredetéről. A pszichoanalitikus felhangú történet de Man-i és Warminski-féle elemzése, az „aha”-élmény elemzésén keresztül, a pszichoanalitikus olvasatok kritikáját nyújtja. (Ld. de Man: Wordsworth, Warminski 2000) „...a Gyerme, / ki Anyja karjaiban szopik, a Gyerme, ki anyja mellén / szendereg, s midőn lelke / nyílt rokonságot *követel* [claims] egy földi lélekkel, / szenvedélyt gyűjt Anyja szeméből!” (Wordsworth-t idézi de Man, in. De Man: Wordsworth: 121, a fordító versfordítása, kiemelés: K.V.) A gyerek hirtelen egy pillanat alatt egységgé látja az anya arcát, aminek a (lacani) tükrében saját énje is megképződhet. Az én létrehozásának pillanatát nem előzheti meg az én létezése, tehát a nem-én által tett performatívum (egy figura tételezése) sikertelen, hibás, konstatív feltételekkel nem rendelkező performatívum. Austini értelemben sikertelen, mert nem rendelkezik a performatívum megtételéhez szükséges feltételekkel ((„olyan performatívum[...], amely nem legitim, mivel a sikeres performatívum két szükséges feltétele – az egyezményes eljárások és a megfelelő személyek (itt az anya és a gyerek) – ez esetben nem áll fenn a performatívum »kimondása« előtt”, Warminski 2000: 133)), hatásában mégis sikeres, hiszen e nélkül nem indulhatna el a reprezentációs folyamat. A megismerés mögött egy alaptalan lökés áll, egy „önmagát legitimáló performatívum” (Warminski 2000: 133), amivel aztán a kognitív működés nem tud elszámolni, így kitörli azt. De mivel a trópusok rendszere és a performativitás rendszere nem konvergálnak, a performatívum kitörlése ugyanúgy nem lehet eredményes, mint a megértése. A diskurzus, amiben részt veszünk, egy „se nem egészen természeti, se nem egészen emberi” (De Man: Wordsworth 121) diskurzus. (Nem emberi, azaz mechanikus, véletlenszerű, motiválatlan.) Mivel azonban ez gondolkodásunkkal összeférhetetlen, a trópusok rendszere „emberivé” teszi, humanizálja, antropomorfizálja nyelvünk nem emberi eredetét. Ehhez való eszközei azonban szűkösek, következésképp, munkája kikezdzhető. Abban, ahogy a *Mentegetőzések* első két értelmezése felépül, a vak tételező erőre épülő (s általa teljes kielégülésre sosem jutó) figurális működést láthatjuk. Egy véletlen aktus bedob egy jelölőmintát a diskurzusba (a „marion” hangsort), amit figurális helyettesítéseikkel referenciálissá (Marion nevévé) tesznek a metaforikus olvasatok.

Ezek szerint a tiszta esemény épp a sikertelen performatívumhoz kapcsolódik, a sikertelen performatívum „a” performatívum. Amikor a tételezést nem kíséri megértés, amikor a megnyilatkozás és az intenció, a jel és a jelentés szétválnak, csak akkor nem ítéltető meg a megnyilatkozás igazként/hamisként, akkor mentes minden referenciától. Ez a semmi jelölése, a

referenciától mentes fikció pillanata, a beszédől megfosztott nyelv, a „jelentésétől elszakított jel” (Chase 1997: 135) működése, az írás egyetlen eseménye, minden szövegműködés szükségszerű feltétele. Ezt bizonyította az (arc)olvasásnak a követelés performatívuma általi, a vallomás mentegetőzés általi megelőzöttsége, illetve a „marion” jelölősor véletlen bekerülése is a diskurzusba: hogy legyen mit megmagyarázni, szükség van egy megmagyarázhatatlan pillanatra. A „marion” mentségeként felfogott hazugságát, referencialitás nélküli performatív működését nevezi Rousseau a *Negyedik sétában* fikciónak: „Aki úgy hazudik, hogy se haszna, se hátránya nem származik belőle se magának, se másnak, az nem hazudik: az már nem hazugság, hanem fikció” (De Man idézi Rousseau-t, in: de Man: Mentegetőzések: 338). Austinnál a fikció – a színházi és a költői megszólalás idézésjellege, ahol az intenció az idézett szövegé – azért ítéltetik sikertelen performatívumnak, mert a megnyilatkozáshoz tartozó komoly intenció hiánya kioltja az eseményjellegét, az ilyen performatívum nem játszódik le, visszafordítható. De Man elemzésében viszont épp azért a tiszta esemény példája, mert nem határozható meg oka, illetve eredménye felől, tehát nincs mihez képest igaznak/hamisnak tekinteni, nincs referenciális köteléke, mely felől ellenőrizhető, megítélhető lehetne.

Mivel a de Man-i performativitás rendszerében is egyfajta jelölőműködésről, a jelölő önkényes működéséről van szó, a tiszta esemény itt is egy ismétlési struktúrával együtt jelentkezik. Hogy bekerüljön a diskurzusba, egy hangsornak a felismerhetőség potenciáljával, így az ismételhetőség jellemzőjével kell rendelkeznie. Ez az ismétlés azonban továbbra is mentes mindenféle intencionális, tudati működéstől: még nem jelölő státuszú minták, materiák, nyomok teljesen véletlenszerű, gépszerű ismétlődése, pusztá zaj. A jelölőmintában rejlő felismerhetőség-potenciál ad lehetőséget az értelmezésre, az olvashatóságra. Beindul az érthetőséget adó szemiotika válogató munkája: egyes jelölési mintáknak jelentést ad, másoknak nem, különbséget tesz „kódolt és a valószínűség törvényei által generált elemek között” (Chase 1997: 129). A jelölőgép zakatolása, zaj-ongása azonban eközben sem szűnik meg tovább működni, így lehetséges, hogy a performatívum – miközben lehetővé teszi a szemiotikai munkát – szüntelenül kérdésessé teszi, hogy a szöveg elemei jelentenek-e vagy sem.²⁶¹

Tehát a performatívum amellett, hogy ellehetetleníti a figurális gondolkozást, annak szükséges feltételeként eredete is egyben. Bár a megértéssel való összeférhetlensége okán „nem képes a jelentést tételezni” (Chase idézi de Man-t (de Man, *Rhetoric*, 117-118.) in: Chase 1997: 126), a jelentésről való gondolkodást igen. A megismerés nem mint a performativitás melletti logika működik, a sikertelen performatívum maga az, ami figurát tételez, ami aztán beindítja a

²⁶¹ Ezt értheti Parker és Sedgwick az alatt, hogy „belekezdeni bármely adott iterációba azzal a céllal, hogy még mélyebben írjam újra az előfeltételezett értékrendet, és ezzel megszilárdításam saját, az értékrend uralását biztosító autoritásomat, rögtön azt is jelenti, hogy kockáztatok ennek az értékrendnek, valamint saját autoritásomnak a konszenzuális természetét.” Parker-Sedgwick 2010: 20

referenciagyártást. Ezzel a performatívum egy olyan nyelvi folyamatot indít el, amivel együtt jár a megismerés illúziója, a tudat nyelvet megelőző elképzelése. A megértés rendszerének üzembe léptetése a performativitásra nézve az önrombolással egyenértékű, mivel a jelölttől elvált jelölési pillanat a jelet csak a jelölésben létezőként elgondoló jelfelfogás felől elgondolhatatlan, lehetetlen, a performativitás a „megértés rendszerébe” átkerülve csak intencióval és konstatív feltételekkel felruházódva jelenhet meg, ami viszont kioltja tételező erejét. A performatívum megértése csak megfosztás útján történhet, a tételező erő törlődik a figura tételezése által. Ezért nem hozhat a mentegetőzés soha sem teljes felmentést. Az a teljes hatékonyság, amit de Man a mentegetőzés fikcióként való bemutatásával ígér, elhalasztódik az értelmezési lehetőségek tovább-burjánzásában. A mentegetőző akkor járna sikerrel, ha azt bizonyítaná, hogy beszédette véletlen volt, de ezt nem tudja megtenni, mert minden performatívumot sikeres performatívumként tudunk csak olvasni. Az értelmezett performatívum – mint konstatívum – viszont azt a képzetet kelti, hogy a szubjektum, és nem a nyelv tételez, a tudat, és a tudat fogalmai (tér, idő) fenomenalításának garantálásával a beszéd mostjának illúzióját.

Nem lehet azonban veszteség, vagy, a másik oldalról, többlettermelés nélkül konstatív feltétellel felruházni a performatívumot. Minden értelmező munka közben újabb magyaráznivaló termelődik, nem szabadulhatunk a megértésnek ellenszegülő performatív nyelvi működéstől a trópusok gyártása közben sem. A megismerés biztos rendszere ugyanúgy el van lehetetlenítve, halasztva, torzítva, mint a tételező erő rendszere, az arcrongálás mindkét logikai működést érinti. A performativitás radikális heterogenitásként íródik be az olvasás folyamatába, az értelmezések és azok összeomlásának végtelen szubverzív láncolatát eredményezve. Amint kitermelődik egy metaforikus értelmezés, az értelmezés során működő szöveg-gép összeomlasztja azt. Az értelmezett performatívum, minthogy szüntelen aláássa saját performatív töltete, végtelenül törekszik saját ideája felé, melynek elérése végtelenül elhalasztódik.²⁶² Emiatt a performativitás és megértés közti feszültség miatt nem tud lezárulni a mentegetőzés szövegelése sem, nem pedig a kellő referenciapótlás elégtelensége miatt. Mivel láthattuk, minthogy az értelmezés megállítása egy-egy pillanatra a mentegetőzés mint sikertelen alapú performatívum esetében is megtörténhet, a lezárulhatatlanságot nem lehet a sikertelen performatívumhoz társítani. A mentegetőzés magyarázkodási láncolata épp azáltal fog továbbgördülni, hogy értelmezni (konstativitással és intencióval felruházni) próbálja a múltbéli beszédaktust, vagyis maga az értelmezés teszi lezárulhatatlanná a performatívumot. Maguk a sikeres performatívumok a lezárulhatatlanok, minthogy a jelentésadási próbálkozás kényszere mindig magával húzza a performativitás arcromboló munkáját. A rousseau-i elégedetlenség, a további szöveggyártás oka a sikeres

²⁶² Ez a dialektikus mozgás hasonlít az önreflexió spirálmozgásához a (posztmodern-kanonikus romantikus) ironiában (ld. I.3.3. fejezet), illetve a hermeneutika, a megértés fele törekvő olvasás mozgásához pl. a marionett-esszé medvé

performatívum aberráns szerkezete, ami mindig egy vak performatívum eredetét hordozza magában.

A mentegetőzés mint sikertelen performatívum valóban a sikeres performatívum megvilágítójaként működik, ahogy Austin írja a *Plea...*-ben, csakhogy de Man elemzésében nem a sikeres performatívum ideájának megerősítését szolgálja, hanem a sikeres performatívum egész feltételrendszerének kibillentését. A mentegetőzést sikertelenné tevő elakadás, a gépezet „végrehajtó szintjét” megfertőző véletlen betegsége maga a performatívum által átfűrt kognitívum, minthogy a sikeres performatívum kognitív ügy.²⁶³ A performativitás soha nem értheti meg saját működését, így az értelmezett performatívum soha nem hozható létre biztosan (nem zárulhat le a mentegetőzési láncolat), ugyanakkor, a sikertelen performatívum sikeressége sem bontakozhat ki soha (a fikció sikeressége sem játszódhat le), mert a megértés szüntelenül eltéríti, eltorzítja azt, „maradék logikai feszültséget” (De Man: *OA*: 281), motivációt hagyva a további magyarázkodásgyártáshoz. Egy performatívum sorsa a megértés rendszerében (mely nem iktatható ki a nyelvhasználatból), hogy értelmeződjön („mindenekelőtt [a tett] kirívó indokolatlansága volt megbocsáthatatlan.”, De Man: *Mentegetőzések*: 334), és az értelmezés sorsa, hogy a nyelvhasználat által újabb magyarázni való performatívumokat állítson elő. A kétféle logika szüntelen működik, ugyanakkor összeférhetetlen egymással, mely komplikált kapcsolat a szövegtermelés, a retorika motorja. Ez az aberráns viszony minden szövegműködést, s minthogy „egyetlen cselekvés sem választható el a megértésre irányuló törekvéstől, és az őt szükségszerűen kísérő meghamisító értelmezéstől” (De Man: *Meggyőzés*: 152), minden tapasztalatot önrombolóvá tesz.

Látható volt tehát, hogy az austini performativitás de Man-i újragondolásában nem annyira a sikeres-sikertelen performatívum hierarchiájának cseréjén van a hangsúly, mint Derridánál, hanem a kettő összeolvasztásán egy önromboló, aberráns sikeres performatívumban, mely egyetlen megnyilvánulási formája mind a kognitív, mind a performatív nyelvi működésnek. Az intencionális kommunikáció ideáját Derrida az iterabilitás rendszerén belül mint alesetet helyezi el, de Man viszont ezt mint a performatívum állandó velejáróját elemzi, a megértés ideájának és annak szubverziójának ugyanaz a gyökere.

Amit de Man a tulajdonképpeni performatív erőn ért (melyen aztán az értelmezés elvégzi romboló munkáját), sokban hasonlít Derrida általánossá tett sikertelen performatívumára. A megnyilatkozás és az intenció szétválása a fikcióban arra rímel, amit Derrida az állandó idézettségről, az írás abszolút távollétéről mond, a jelölőminták gépszerű ismétlése pedig a jelölőműködés feltételeként meghatározott ismétlést ismétli. A materiális inskripciók nyomszerű,

példájában (ld. III.2.2. fejezet).

²⁶³ „Inattention, carelessness, errors of judgement, tactlessness, clumsiness, all these and others are ills (with attendant excuses) which affect one specific stage in the machinery of action, the *executive* stage, the stage where we *muff* it.” Austin: *PLAE*: 37. bek. (kiemelés: Austin)

mintaszerű, „bebizonyíthatatlan módon jel”-szerű (Chase 1997: 135) jellege pedig felidézi azt a kódjellegét, amit Derrida először a szerzőtől és címzettől elszakadt írás, majd az írás struktúrája szerint működő jelműködésről mond. Az írás, a performatívum eseményének „itt és most”-ja mindkét esetben kísértetszerűen van jelen a szövegműködésben.

Bár a tételezés elsőbbsége nem jelenti a világ megismerhetetlenségét (egy nyelvi, és nem ontológiai szorongatottságról beszélhetünk), a szövegek funkciója és jelentésének szétválása, a jelentés és a performativitás elidegenedése ellehetetlenít minden befogadáselméletre építő munkát. („A befogadáselmélet a szövegek funkciójának és jelentésének kibékíthetetlen ellentmondásán bukik meg”, Chase 1997: 116) A performatívum az empirikus téren, a fenomenalizálható testi cselekvésen kívül, máshol keresendő, egy másfajta hozzáférést kíván meg. A tiszta performatívum egyszerre szükséges és lehetetlen pillanata mint nyom vésődik be a jelölés elkerülhetetlen folyamatába. A megértést megelőző performatív működés olyan materiális inskripció, nyom, véset formájában „jelenik meg”, íródik be a szövegműködés fenomenális terébe, mely egyszerre határozott anyag és határozatlan árny, melynek a fenomenalitását „csak posztulálni lehet” (Chase 1997: 135). Cynthia Chase alapos de Man-olvasatában rámutat, hogy amikor de Man allegóriáról, iróniáról, prosopopeiáról, parabázisról beszél, azokat mindig a szöveg fantomjaiként kezeli: szövegeseményekként, az esemény hívásaiként, nyomaiként. Ez már nem a költő vagy a színész tudatosan hibásan használt beszédaktusa, hanem a hibás használat, a sikertelen performatívum tudattól, fenomenalitástól teljesen független szüntelen működése, a derridai írás abszolút (áthidalhatatlan, mert nem empirikus) távolléte. Egy performatívum hatása nem ott lokalizálható, ahova az intenció céloz, hanem épp a nyílvevő eltérítésének eseményében, az értelmezés elbizonytalanításának eseményében, az érthetőség lezárulásának elhalasztásában. Az esztétikai beállítódású színházelmélet számára az ezzel a performativitás fogalommal való elszámolás jelenti az igazi kihívást.

II. 3. A performativitás recepcióelméletének paradoxona (Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*)

Látható tehát, hogy bár a beszédaktus-elméletet dekonstruáló diskurzusoknak más-más a tétjük (Derridának a beszéd írás általi, de Mannak a megértés retorika általi megelőzöttsége), hasonló meglátásokat hordoznak a jelentésképződés hatásainak uralhatatlanságáról²⁶⁴. A kontextus

²⁶⁴ „lehetetlen a jelentésképződés hatásait vagy a diskurzus erejét elmélet útján szabályozni, hivatkozson bár a szubjektumok szándékaira vagy kódokra és kontextusokra.” Culler 1997: 180

telítetlenségének, a performativitás megelőző kényszerének, a többértelműség állandó lehetőségének egyik következménye, hogy ellehetetleníti a jelentés dekódolására építő hermeneutika, szemiotika, a befogadás-elméletek munkáját. A kommunikációt vezérlő szemiotikai horizontot kikezdi az írás beavatkozása, a disszemináció, minek következtében nem lehetséges a jelentés hermeneutikai megfejtése, dekódolása. A hermeneutika nem képes elszámolni azokkal a jelölőfolyamatokkal, ami az olvasó figyelmét elkerüli, minthogy azoknak épp a megértésnek való ellenszegülés a jellemzőjük.

A dekonstrukciós jel-/retorikafelfogás másik következménye, hogy nem csak a jelentést teszi hozzáférhetetlenné, de magát a jelölőmunkát is megragadhatatlanná teszi, ami az esztétikai megközelítés alapjait rendíti meg²⁶⁵. Az elkülönöződést az ismétlés, a performativitást a metafora referenciatermelő munkája (a figuráció, az arcadás) eltakarja, illetve fordítva, az előbbieket „beszennyezik” az utóbbiak tiszta megnyilvánulását (diszfiguráció, arcrongálás). A nyelv nem-fenomenológiai felfogása (a nyelv/retorika eseményei, cselekvései, hatásai kiszámíthatatlanok és megragadhatatlanok) ellehetetlenít minden empirikus alapú megfigyelést. A jelölők játékából, az iterabilitásból, a sikeres performatívumok állandó tökéletlenségéből, a trópusok és performatívumok egymást aláasó perverz viszonyából csak az a „tiszta és végtelen félreérthetőség” (Derridát idézi Culler 1998: 188) érzékelhető, „mely nem ad haladékt, pihenőt, hogy folytatódjék a jelképzés, az elkülönöződés” (Uo.).

A beszédaktus-elmélet dekonstrukciója a sikertelen/kizárt performatívumok révén emeli be a performatív/színházi/rituális metaforáját diskurzusába. A marginálissá tett színházi megszólalást alapmeghatározóvá téve minden jel – jelölő önkényéből fakadó – rituális, iterabilis jellegéről beszél. Ennek gyökere magában a *TÉSZ*-ben található, abban az austini logikában, hogy a „tiszta” performatívum nem lehet intencionális, mert amint a vége, eredménye, illetve az eleje, a szándéka felől ítéljük meg, azonnal referenciálissá válik, és semmiben sem különbözik a világ dolgait leíró megnyilatkozásoktól, a konstatívumoktól (annak minden metafizikus vonatkozásával együtt). Vagyis a performatívum csak idézettként, megértésen kívül működve lehet „sikeres” (a sikeresség új, „konstatívától eltérő, tiszta tett” -értelemében). Derrida a *SEC*-ben fejti ki, hogy az idézettség, a ritualitás minden performatívumra érvényes univerzális jelleg, mely a jelölő játékából adódik, nem pedig az állítás pusztá kontextuális környezete. A performatívum a jelölő gépszerű működéséhez kapcsolódó cselekvés, mely függetlenül a beszélő (kognitivitást feltételező) intenciójától a maga útját járja: azaz, a nyelv mindig cselekszik, de sohasem azt, amit szándékoztunk vele tenni. A performativitás minden egyértelmű kommunikáció elbizonytalanítója, ugyanakkor ez az elbizonytalanítás, az állandó félreérthetőség, az ironia az egyetlen megnyilvánulási lehetősége. Pont mivel a kognitív nyelvhasználattal alapvetően ellentétes logikájú – csak mint ilyen képes

megalapozni a megértésen alapuló nyelvhasználatot –, képtelen megnyilvánulni, tisztán átkerülni abba. A jelentésétől elválasztott jelölő, azaz a fikció pillanata, mely minden szövegműködés alapfeltétele, – ahogy Paul de Man-nál olvastuk – olyan megtapasztalhatatlan szövegesemény, materiális inskripció, nyom, véset, melynek a fenomenalitását csak posztulálni lehet, s mely a fenomenalizálható nyelv területén csak a szöveg fantomjaiként (irónia, allegória, prosopopeia) képes megjelenni. A megértett performatívum eltorzított, eltérített performatívum, mivel szükségképp intenció társul hozzá, vagyis „a strukturális parazitizmus rendszerében” (Derrida) éppen az austini „siker performatívum” (ahol a „sikeresség” a szándék ismerete felől ellenőrizhető) tűnik fel aberránsként.

A performansz (a színházi előadás, a színész idézetszerű, komoly intenció nélküli megszólalása) és a performativitás (a sikeres, komoly intencióhoz kötött beszédaktusok) megkülönböztetésének dekonstrukciója eltörli színház és nem-színház között a különbséget, de úgy, hogy a „színházi” mást fog jelenteni, mint korábban. Szemben az avantgárdal, ami a valóságot, a jelenlétet a színpadon a mimézis, a színház utánzó szerepének kiiktatásával kívánja elérni és a posztmodern teóriákkal, miszerint a külvilág is színházi a „reprezentáció börtöne” értelmében, a dekonstrukció színházfelfogásában a valóság mindenkori sikertelen performatív jellege szünteti meg a színház és a valóság elhatárolását. A „nyelvben lét” a dekonstrukció felfogásában azért nem jelenti a reprezentáció börtönét, mert az elkülönбöződés kikezdi a tiszta ismétlést, és teret enged a nyelv esemény jellegének, vagyis a nyelv nem a jelenléttel szemben mint reprezentáció, hanem a jelenlét-reprezentáció fenomenalizálható kategóriáin túl mint cselekvő, erőt, hatást hordozó jelműködés határozódik meg. Épp ebben az eseményjellegben lesz megragadható a jel színházi jellege (a dekonstrukció színházi „érdekeltsége”), immár a „színházi” dekonstruktív értelmében, ahol az esemény nem egyeztethető össze a jelenlét fogalmával, mivel hiányzik belőle az az intenció, ami a jelenlét tudat számára való elérhetőségében, az önazonosság fogalmában húzódik.²⁶⁶

A dekonstrukció tehát úgy emeli be a színháziasságot a retorika működésébe, hogy empirikus jelenségből egy nem-fenomenalizálható retorikai jellemzővé változtatja jelentését. Kérdés, hogy a színházelmélet hogyan képes a színház konkrét terében hasznosítani, visszaforgatni a performativitás dekonstrukciós fogalmát, hajlandó-e egyáltalán számot vetni a „Derrida utáni” performansz-elmélettel?²⁶⁷ Rabkin szerint az olyan fogalmak dekonstrukciós kiruccanása miatt, mint amilyen például a „reprezentáció”²⁶⁸, muszáj a színháznak is foglalkoznia az irodalomelmélet

²⁶⁵ A retorika esztétikát kikezdő működéséről bővebben a következő fejezetben lesz szó.

²⁶⁶ „Hogy megállítsa vagy uralja ezt a folyamatot, mely a beszédaktusok sikeres elméletének lehetőségét fenyegeti, Austin kénytelen újra bevezetni azt a korábban elvetett elgondolást, hogy egy megnyilatkozás *jelentése a jelentésadó szándékának a beszélő tudatában való jelenlététől* függ.” (Culler 1998: 172, kiemelés: K.V.)

²⁶⁷ Mint ahogy *A performance-művészet* 2000-es válogatáskötete nem volt hajlandó. A kötet alapos kritikáját nyújtja: Matók Szilvia: „Performansz-elmélet(ek) »frissiben« - avagy kis bemutató egy művészeti ág kezdeteiről”, *Magyar Műhely* 128-129. 26. 2003/4-5. 113-116

²⁶⁸ „Abban a pillanatban, hogy egy poszt-nietzscheánus értelmező elme (Geoffrey Hartman szavaival élve) elkezd azon

meglátásaival, így például a performativitás dekonstrukciós kiruccanása a beszédaktus-elmélettel való színházelméleti foglalatosságot indokolja. Amikor azonban ez megtörténik, azt tapasztaljuk, hogy jóllehet, némely esetben a beszédaktus-elmélet elővétele kapcsán, de egy olyan performativitás-fogalommal dolgoznak, ami visszatérést jelent az érzékihez, testihez kötött performansz nyelvvel szembeni avantgárd használatához. Ennek fő oka a színházi szemiotika illetve recepcióesztétika hagyományaitól való elszakadás képtelensége, az elmélet tárgyához való alapvető empirikus viszonyulása.

Fischer-Lichte meglátása szerint „az európai színház története bizonyos mértékig felfogható és megírható a két [ti. a performatív és referenciális] funkció közötti kapcsolat átrendeződéseinek és újbóli meghatározásainak történeteként” (Fischer-Lichte 2003: 26). Valójában a színházi szituáció kettős felosztása Arisztotelészig nyúlik vissza, aki fölértékelve a drámai cselekményt a jelen idejű színpadi történéssel szemben megalapozta a logocentrikus, drámaszöveg alapú színházi hagyományt.²⁶⁹ Látszatra úgy tűnik tehát, hogy a színházstudomány ugyanazt a referencialitás-performativitás fogalompárost használja, mint a dekonstrukció, csak hogy míg az előbbi fenomenalizálható elemekhez köti azokat, a dekonstrukció egy jel két, egymással feszültségben levő, nem fenomenalizálható működését érti alatta. A dekonstrukciót applikáló színházelmélet „eltévelyedése” a két fogalompáros összeecsúsztatásából adódik. A dekonstrukciós diskurzusban megforgatott metaforák visszaforgathatatlanok a színház konkrét közegére. Mivel a performativitás, a materialitás, az esemény dekonstrukciós értelmezéseik szerint, éppen hogy a nyelv nem fenomenális jellegéhez kötődnek, a jelölők játéka, a jelölő anyagisége és a performativitás retorikájának uralhatatlan eseményei közel sem feleltethetők meg a színész által végrehajtott cselekvésnek, „happeningnek” vagy performansznak, a színészi és nézői testnek, illetve az „itt és most”-ban történő érzéki részvételnek.

Emellett közben tapasztalható egy színházelméleti igény a kurrens dekonstrukciós gondolatok feldolgozására. De mivel a „kortárs” színházelméletek általában mégis úgy veszik át (de általában inkább csak érintik) a dekonstrukciós meglátásokat, hogy megtartják az említett metaforák lokalizálható, reflektálható színházi elemekkénti kezelését, a „dekonstrukciós” színházelméletek olyan a (dekonstrukció szemszögéből) paradoxonokat eredményez, mint „a performativitás esztétikája”, „a performansz szemiotikája”, „a materialitás reflexiója” vagy „dekonstruktív szemiotika”. Bizonyos szempontból a dekonstrukció színházelméleti feldolgozása a retorika nem-

fáradozni, hogy »felfedje úgy önmagát, mint tárgyát, és hogy olyan mélyre hatoljon [...], ahol a nyelv is önkényesnek és önhatalmúnak tűnik«, felderítik és megostromolják a nyelvi és a művészi reprezentáció fogalmát. Mivel a színház axiómája a reprezentáció, e kihívásoknak és zökkenőknek, mint látni fogjuk, szükségszerűen színházi következményei lesznek.” Rabkin 2004: 33

²⁶⁹ Ezt az arisztotelész olvasatot aztán pl. Weber dekonstruálja. Ld. Samuel Weber: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004.

fenomenális elemeit illető arcrongálás szemléletes példájának tekinthető.²⁷⁰

A performativitással való foglalkozás a színháztudományban egy „szöveg-paradigma” utáni avantgárd lelkesültséghez kötődik. („Míg sokáig a szövegfogalom bírt modellértékkel kultúránk számára, most úgy tűnik, mintha ezt a funkciót a performansz töltene be.”, Fischer-Lichte 2003: 35) A színháztudomány performativitás fele fordulását Fischer-Lichte azzal magyarázza, hogy a happeningekben és művészi performanszokban kihangsúlyozott test és színpadi cselekvés kihívást jelentett a színház „referenciális” funkciójára fókuszáló szemiotika dekódoló, leíró, vagyis alapvetően minden színpadi jelet a verbális jel mintájára olvasó módszerével szemben, és megújulásra, revízióra készítette feltevéseit. (Ld. Fischer-Lichte 2003, Kricsfalusi 2003) Vagyis amikor – Fischer-Lichte megfogalmazásában – a hatvanas évek performanszművészete hatására az (alapvetően szemiotikai beállítottságú) színháztudomány figyelme a színház „referenciális” funkciójától újra a színház „performatív” funkció felé fordulása, az utóbbi alatt „a cselekvések – a szereplők és részben a nézők általi – *véghezvitelére*, valamint azok közvetlen hatására” (Fischer-Lichte 2003: 26, kiemelés: Fischer-Lichte) kell gondolnunk. A szemiotika szövegparadigmáját illető kritika szerint az érzéki hatásokat keltő, színpadon jelenlevő test kiesik a jelként való olvashatóság lehetősége alól.

A performansz új paradigmája – véli Fischer-Lichte – valójában egy régi újrafelfedezése, közvetlenül pedig a történeti avantgárdhoz való visszafordulás hatása. A századforduló nyelvi, kulturális válságára, a nyelv, reprezentáció közvetítő erejében való bizalom megingására adott válasz a színház fizikai nyelvéhez való visszafordulás, a színház „saját nyelvének” artaud-i újrafelfedezése. A test sanyargatásának, a materialitás felmutatásának esztétikáján alapuló hatvanas évekbeli performanszok újra kulcsfogalomként tették a performativitást mint sajátos test- és térérzékelést, a „színrevitel, a korporealitás és az érzékelés aspektusait magában foglaló teatralitás koncepcióját” (Kricsfalusi 2003: 48).²⁷¹ Az előadás befogadásában szerepet játszó érzéki aspektusok, nem-jelek figyelembe vétele vagy a szemiotika kereteinek kitágításához (a kristevai szemiotikus-szimbolikus fogalom pár színházelméleti bevezetése Fischer-Lichte-nél²⁷², a

²⁷⁰ Az elmélet eképpen empirizálódására használtam a *Bevezetőben*, s fogom használni a következő fejezetben a Schiller-Kant párhuzamot: Schiller úgy empirizálja (nem mellékesen színházigazgatói érdekeltségéből) Kant filozófiai gondolatait, mint ahogy a befogadáselméleti alapú színházelmélet a dekonstrukció meglátásait.

²⁷¹ Fischer-Lichte-nél egybeesik a performativitás és a teatralitás, mindkettőt a művészeti ágak tekintett színház vonatkozásában tárgyalja: „A színházról bebizonyosodott, hogy *par excellence* performanszművészet. [...] az esemény a színházat a *performatív* művészet legtisztább megnyilvánulásaként határozta meg. Ezen új színházfogalom alapján lehetett a színházat kulturális modellként felfogni, különös tekintettel a *teatralizálás* folyamataira... A barokk színházi metafora és az életvilág *teatralizálásának* mai koncepciója annyiban azonban mégis hasonlóan egymáshoz, hogy mindkettő az események folyamatszerűségére és mulandóságára, vagyis *performativitására* mutat rá.” (Fischer-Lichte 2003: 32, 34, 35, kiemelés: K.V.)

²⁷² A kristevai terminusok átvételekor – a referencialitás-performativitás használatánál némileg következetesebben – a színháztörténeti szemiotika és a kristevai „szemiotikus” szembekerülnek egymással: a kristevai szemiotikus a nem-szemiotikai folyamatokhoz, a szimbolikus pedig a szemiotikaiakhoz kapcsolható (a nem-szemiotikiai folyamatok indokolják a kristevai szemiotikus „kölcsonvételét”): „az aura akkor és abból jön létre, ahogy a színész a testét jelle változtatja. Ez indokolja, hogy a *Semiotik des Theaters*ben a testszöveg kapcsán Kristeva szövegelméletéhez nyúltam. A

performansz (de)szemiotikája Alternél), vagy egy fenomenológiával kacérkodó színházelmélet kialakulásához (Lehmann posztdramatikus színháza, melyben a performansz-szöveg az esemény, a materialitás, az érzékiség, a valóság dimenziója, de még „szöveg”) vagy a fenomenológiával szembeni teljes elköteleződéshez vezet (David E. Geornál, aki szerint a performativitás speciális érzéki tapasztalata az érzelmi értelmihez vezető kognitív folyamatában „innen” tart).

A verbalitással szemben fölértékelt performativitás egyrészt olyan színházelméleti meglátásokhoz vezet, melyek lehetségesnek tartják a performativitás kizárólagos, referenciális aspektustól független megjelenítését²⁷³, másrészt olyanokhoz, melyek csupán az előbbi hangsúlyosabb jelenlétét támogatják. Jóllehet, ez utóbbi színházzsemiotikusok²⁷⁴ már nem gondolják, hogy akár a referenciális, akár a performatív dimenzió elhagyható volna, tisztában vannak vele, hogy mindkettővel számolni kell; elválaszthatatlanságukat nem a jelműködésen belül tételezik, hanem a színházi előadás fenomenalizálható elemein belül mint a szabályosan dekódolható jelek és a jelen kívüli, nem jelölő érzéki hatások elválaszthatatlan kettősét kezelik. A jelfolyamatokat szemiotikai, hermeneutikai munkához, míg a performatív folyamatokat speciális érzékelésmódhoz kötik: az affektív hatásokat, az energetikai folyamatokat, az atmoszférát a néző testileg érzékeli. Vagyis – szemben a dekonstrukciós felfogással – mind a performativitás, mind a tropológia hozzáférhető, megtapasztalható színházi funkció, sőt, hangsúlyozottan a megtapasztalásban jön létre.

Alter szerint a színház referenciális, reprezentációs aspektusa („a történet tere”²⁷⁵) és a cselekvés jelenlétéből („a színpad tere”, Uo.) fakadó performatív aspektus a néző befogadásában egymást kizárón, egymást folytonosan *felváltva* ingadoznak. A „közvetlenül megtapasztalható” (Alter 1999/2000: 40) performativitás eseménye *megtöri* a jel normális működését, azáltal „dekonstruálja”, „deszemiotizálja” „a jelek szabályos feldolgozását” (Alter 1999/2000: 41), hogy a figyelmet a szerepről mint jelöltről a színészre mint jelölőre irányítja. Ezáltal „hasadék” (Alter 1999/2000: 42) keletkezik jelölő és jelölt között, a színpadi jelenre irányított figyelem a szemiotika „blokkolását” (Uo.) okozza. A tudatos megtöréshez és blokkoláshoz az szükséges, hogy mind a jelölő, mind a jelölt uralható, hozzáférhető elemek legyenek. Ez látszik a színész-szerep viszony felfogásában is, ahol a különböző színészek alakításait (jelölő) összevetve kirajzolódik az adott karakter halmaza (jelölt). „Olivier (mint jelölő) és bizonyos Hamletek (vagy a félelem) halmaza

szemiotikai és a szimbolikus folyamatok játéka lehetővé teszi, hogy a színészi munka tárgyalásakor azokra a nem-szemiotikai faktorokra is reflektáljunk, amelyekkel – és ez tagadhatatlan – akkoriban egész egyszerűen nem foglalkoztam.” „A fantázia edzése. Erika Fischer-Lichtével beszélget Kiss Gabriella” *Theatron* 1999 tél/2000 tavasz, 3-9. 5.

²⁷³ „A kulturális performanszokat a színházi előadás *nem ábrázolta* – mint a dramatikus színházban, az operában vagy a klasszikus balettben –, hanem az előadás egyben a *megtörténésük* volt.” (Fischer-Lichte 2003: 33, kiemelés: Fischer-Lichte) (Minden bizonnyal itt „ábrázolás” alatt megjelenítés, reprezentáció értendő)

²⁷⁴ Főként a „német vonal”: Fischer-Lichte, Marvin Carlson, Hans-Thies Lehmann, Joachim Fiebach, Helmar Schramm.

²⁷⁵ Jean Alter: „Referencia és performansz”, *Theatron* 1999 tél/2000 tavasz, 40-45, 41.

(mint jelölt) közötti asszociáció sokkal helyénvalóbb, mint más színész (mint jelölő) és ugyanazon Hamletek (vagy a félelem) halmaza közötti” (Alter 1999/2000: 43). Csak azáltal lehet olyat mondani, hogy a jobb színész közelebb jutott a jelölthöz, hogy ismerjük, ellenőrzés alatt tartjuk a jelöltet.

A dekonstrukció az alteri gondolatok kontextusában egy sajátos értelmezés szerint a (probléma nélkül tisztán megmutatkozó) textualitásra irányított reflexív figyelmet, a referencia teljes kiiktatását jelenti: „amikor Olivier-t például a férfiasság különleges színpadi megtestesüléseként csodálják, *teljes mértékben szünetel a referencialitás*. ... Jelöltjétől megfosztva Olivier-t már nem lehet jelként felfogni ... Ha ellentmondásos információval találkozunk, a néző *blokkolhatja* emlékezetének azt a részét, amely Olivier *szemiotikai* funkciójával foglalkozik, és összpontosíthat egyéni jelenlétére.” (Alter 1999/2000: 42, kiemelés: K.V.) A „dekonstrukció” leleplező reflexív munkájában feltárul, *érzékelhetővé* válik a „jelölő materialitása”, ami a színész testi sajátosságaival, testi megnyilvánulásainak egyediségével, más színészeketől való különbségével esik egybe. Alter szerint ami az irodalomnál “a nyomtatott betűk pontos formája, típusa, a tinta”, a közlekedési jeleknél “az útjelek mérete, anyaga és színe”, az a színésznél – egy meglepetést kifejező szemöldök felvonáskor pl. – “a szemöldök mozgásának gyorsasága és szöge, mérete vagy színe, más izmokkal való összehatása, egyéni pozíciója”; tehát “a jelölő anyagi része” nála az anyagság fizikai értelmében szerepel. (Alter 1999/2000: 44) Az a gondolat is, hogy a színház performatív működésekor a színész mint „a jel létrehozója” (Alter 1999/2000: 45), s kevésbé mint jel válik fontossá, azt implikálja, hogy elválasztható és megtapasztalható a jel materialitása és jelműködése.

Bár Alter beszél egyfajta véletlenszerűségről a jel kapcsán, ezt a megjósolhatatlanságot a következőképp képzei el: „minden előadó hozzátesz valamilyen egyedi és változó többlettulajdonságot ahhoz a jelhez, amelyet létre kell hoznia. A teljes jel megjósolhatatlansága mutat rá arra a felelősségre, szabadságra és kockázatra, amellyel az előadó jel-alkotói funkciója bír.” (Uo.) A szemöldökfelvonás különböző árnyalatnyi eltérései bizonyos értelemben megjósolhatatlanok, bizonyos értelemben viszont nagyon is az elképzelhetőség határán belül helyezkednek el (nem szaladhat fel pl. egész a tarkóig...). A színészek különböző játékában rejlő szabadsága korántsem fenyeget a megértés szétesésével, hiszen elképzelhető, befogadható színészi alakítások lehetőségei lebegnek előttünk. Alter ki is mondja, hogy nála a performativitás a megértést szolgálja: „A színházi performanssal való foglalkozás, a színház performatív funkciójára történő reflexió és a jelek dekonstruálása terén szerzett gyakorlat a színházi szemiózis teljesebb *megértését* eredményezheti” (Alter 1999/2000: 44, kiemelés: K.V.).

A fizikai materialitás dekódolható jelkénti értelmezésétől nem sokban különbözik ugyanezen színházi elemek (a színész testi jelenlétének közvetlen, érzéki megnyilvánulásai)

nyelven kívüli nem-jelkénti felfogása, ami a dekonstrukciós „szöveg”-fogalom sajátos átértelmezéséhez kötődik. Míg az előző irányzatnál a „dekonstruktív működés” kapott egy olyan sajátos értelmezést, miszerint az az egyszeri megszakítással elért önreflexiót és a referencia teljes felfüggesztését jelenti, a nem-verbális elemekre koncentrááló színháztudomány a szövegfogalmat értelmezi úgy át, amivel a dekonstrukció – a performansz mellé állítva – vagy szembekerül (szemethúnyva Derrida kijelentésétől, hogy „nincs szövegen kívüliség”, és az ehhez kapcsolódó gondolkortól), vagy azért válik ellenféllé, mert egy ilyen leredukált szövegfogalmat képvisel. Lehmann például Derridára való folyamatos hivatkozással beszél a logoszt felváltó opszisz világát jellemző színészi és nézői „jelenlétről”, „színházi pillanatról” és a fikcióval, illúzióval szembeállított (vagyis nem a lacani értelemben vett, hanem sokkal inkább valóságot jelentő) „Valós”-ról.²⁷⁶ Vagyis a szövegparadigma itt a logocentrizmusához kötődik, így kerülhet szembe vele a logocentrizmust dekonstruáló Derrida is Lehmannal. Fischer-Lichte viszont a dekonstrukciót rögzített szöveghez köti, s ezért képtelennek tartja a mulékony színházi előadás megragadására: „az előadás esetében az, amit »olvasunk«, az »olvasás« pillanatában eltűnik. Nincsen értelme az újraolvasásnak, ha pedig nincs újraolvasás, nincs mit dekonstruálnunk.” (Fischer-Lichte 1999/2000: 6) Vagyis újraolvasáson ténylegesen másodszori olvasást ért szembekerülve Barthes elméletével, hogy elsőre is mindig már újraolvasunk. Sue-Allen Case szintén konkrét írást értve a derridai írásfogalom alatt, fellép a „nyomtatott kultúra privilegizálásával” (*a privileging of print culture*) szemben, hogy visszakövetelje a húst a performanszba (Shannon Jackson idézi Case-t (Case 1996: 17), in. Jackson 2003: 205).

A szövegparadigmát „felváltó” performansz-paradigma szószólói²⁷⁷ úgy tartják, hogy az előbbi a modernitásra jellemző stabil ént feltételezi, míg a performansz kultúrája a rögzített jelentést, a stabil identitást tagadja. A szövegfogalom a jelentést alkotó „különálló egységek strukturált összefüggése” (Fischer-Lichte 2003: 35-36) s egy produktumot, míg a performansz „a létrehozás, elállítás és megcsinálás tevékenységét” (Fischer-Lichte 2003: 36) , az alkotás folyamatát jelenti. A „minden jel” elgondolást olyan redukciónak tartják, amely nem képes elszámolni az ebben a folyamatban nagy szerepet játszó test jelként nem vizsgálható hatásaival. „A világon *mindent jellé tehetek* – ez azonban egészen mást jelent, mint hogy *minden jel*. Az utóbbi kijelentés a jelszerűségekre redukálja a dolgokat (...), a színész, és testisége olyan dolgokat vált ki belőlem, amelyeket nem vizsgálhatok jelként.” (Fischer-Lichte 1999/2000: 5) Ilyen értelemben fogja fel a

²⁷⁶ „[ti. Maeterlincket] már nem a fikció és illúzió témái izgatják, hanem mondjuk a Valósak a behatolása a színházba” (Lehmann 2004: 28), míg a lacani vagy még inkább a zizeki értelemben vett „valós” sokszor épp a fantáziával áll szoros (nem pedig ellentmondó) kapcsolatban (ld. pl. Zizek „fantáziabeli valós mag” kifejezését, pl. Slavoj Zizek: „Áldozunk az élvezetnek!”, ford. Orzózy Ágnes, *Orpheus*, 1997. 19. 130-142.)

²⁷⁷ Itt első sorban megint csak a német szemiotikai iskola (Fischer-Lichte, Marvin Carlson, Hans-Thies Lehmann, Joachim Fiebach, Helmar Schramm), valamint a performansz fenomenológiai ágának (pl. David E. George) nézeteit értem.

nyelvet David E. Georg is, aki szerint „a nyelv elmélyíti a metafizika alapvető csalását, a logocentrizmus és az abszolutista metafizika kéz a kézben járnak. (...) A nyelv általánosításokat konstruál a különösből.”²⁷⁸ (George 1996: 20) Ezek szerint a nyelv reprezentációkból álló metafizikus rendszer, mely az érzékből azonnal értelmet, az egyediből általánost csinál. A performansz paradigmája – „a »világ mint szöveg« régi paradigma legjobb lehetséges alternatívája”²⁷⁹ (George 1996: 24) – ezzel szemben hozzáférést nyújt az érzéki aspektusok elemzéséhez, illetve lehetővé teszi ezen elemzési technikák kidolgozását. A szövegparadigmával úgy áll szemben a performansz-paradigma, mint metafizikus rendszerrel szemben a nem jelszerű, materiális működéseket hangsúlyozó „dekonstrukció”. A performativitás ugyanis hangsúlyozottan nem a szövegen belül található működés (mint a beszédaktus-elméletetlen okult dekonstruktoroknál), hanem azzal szemben, azon kívül álló nem-nyelvi cselekvés. A performanszokból „tanult” színháztudomány egy olyan fajta avantgárd gyökerű „dekonstrukciót” képvisel, melyben a performansz „a metafizikáról való *teljes* lemondást”²⁸⁰ (George 1996: 25, kiemelés: K.V.) jelenti – szemben a dekonstrukció Derrida vagy de Man által képviselt ágával, mely szerint a metafizikától sosem szabadulhatunk. A megértést és az érzékiséget egymástól elválasztva posztstrukturalizmus olvasatuk szerint minden dolog konstrukciójellegének lelepleződése a tapasztalat felé fordította a figyelmet.²⁸¹

A performansz esztétikáját kidolgozó technikák a test fizikai megnyilvánulásai, a színész energetikus testének veszély, sérülés, erőszak általi fenyegetése mentén lokalizálódnak. Az „új brutalitás” színháza Artaud örököseként (de már Derrida olvasatára hivatkozva, ld. pl. Kricsfalusi 2003) a színház térköltészetét kívánja visszaállítani. Derrida Kegyetlenség Színháza-olvasatából a jelenlét propagálását olvassák ki nem számolva a szöveg artaud-i metafizikakritikáját követő kritikájával, s a végső konklúzióval, hogy nem lehetséges artaud-i színház. (Ld. I.1.4.) „Artaud [...] a logocentrikus hierarchia radikális eltörlésére törekedett. – írja például Lehmann – Nála ebben az értelemben megy keresztül a nyelv a jelentéstől való megfosztás folyamatán, a színház többi alkotóeleméhez (gesztus, világítás, díszlet, kellékek) hasonlóan. A test, a ritmus, a légzés: a felfoghatatlan testi jelenlét itt és most-ja, erotikája aláássa a logoszt.” (Lehmann 2004: 27) A posztdramatikus színház artaud-i térköltészetből levezetett textuális tájképét Lehmann Derrida *éspacement* (térbelivé válás/tétel) fogalmára vezeti vissza, mint ahogy „a logosz folyamatosságát strukturálisan megszakító csendet” jelentő John Cage-i „teátrális eseményt” is Derridára (annak

²⁷⁸ „Language compounds the primary deception of metaphysics; logocentrism and absolutist metaphysics go hand in hand...”

²⁷⁹ „Performance stands today as the best potential alternative to the old paradigm of the world as text.”

²⁸⁰ „the wholesale jettisoning of the metaphysics”

²⁸¹ „Performance today has liberated itself from that sterile ambition (ti. realism), exposing meanings as interpretations, facts as fictions and truths as constructs, returning its spectators to the primacy of experience in its first sense of experimenting with other ways worlds might be thought of and made and acted in.” George 1996: 23

építészetéről szóló szövegeire) hivatkozva használja. (Uo.) Ebben az artaud-i/„derridai” színházban a nyelv is anyagként van jelen (pl. a hang által, mely a nyelv materialitását azáltal mutatja fel, hogy fizikai rezgésként a test és a szó között válik megtapasztalhatóvá).

Nemcsak a színésze, de a néző jelenléte is fontossá válik a performatív folyamatában: fizikailag bevonódik az alkotás folyamatába. De amellett (azzal együtt), hogy fizikailag jelen van, érzékszervei által hozzáfér a nem-jelszerű dolgokhoz, a tudata is jelen van, amennyiben tisztán reflektál a performansz folyamatára: miközben befogadása testileg szituált, maga a befogadás „performatív folyamatként tudatosul” (Fischer-Lichte 2003: 31), figyelme is a materialitásra irányul és az akcióra anyagként tekint, „észlelés[e] feltételeire [...] reflektál (Fischer-Lichte 2003: 32). Aktívan részt vesz az előadás létrehozásában, ő is performál. A nézőt aktivizáló performansz „a nézőt mindenképpen olyan cselekvésre kényszerít[i], amelyről maga dönthet” (Fischer-Lichte 2003: 28). A performansz felől érkező interpelláció „tudatosít[ja] benne azt, hogy tőle, a nézőtől egy cselekvést várnak el.” (Uo.) A performatív aktus tehát ebben a (színházi/performanszbeli) esetben teljesen a szubjektum uralma alatt áll: szabadon dönthet felőle, és tisztán reflektálhat rá. Ez Judith Butler beszédaktus-olvasatával áll a legnagyobb ellentétben, aki szerint a társadalmi nemet megelőzi a diskurzus, a performativitást a szubjektum akarátának illúziója, ami miatt komoly elméleti problémákat okoz egy előadás színrevitele, ami csak tudatos, intenció által megelőzött lehet. Vagyis az érzékelés alapú, befogadás központú performansz-/színházelmélet azzal az önellentmondással nem számol, hogy a performativitást egyszerre köti a szubjektum decentralizálásához és a tudat magas fokát feltételező reflexióhoz.

Annak a felfogásnak az égisze alatt, mely szerint a nyelv a „reprezentáció börtöne”, a performativitás pedig egy nyelven kívüli dimenzió, a beszédaktuselmélet direkt hivatkozásaiban szenved el a leglátványosabb torzulást. Fischer-Lichte úgy utal Austin elméletére, mint ami a performativitást valóságalkotó tiszta tettként állítja be²⁸². Ehhez hasonlítja a színház jelen idejű történéseit: „nem fiktív figurák, [...] hanem valós személyek beszéd- vagy más aktusai[] valóságos térben” (Fischer-Lichte 2003: 27). Vagyis elvégzi a valóság-színház különbségének dekonstrukcióját, de az avantgárd és nem a dekonstrukciós értelemben. Még Austin színházi utalását is megemlíti, azonban – a mélyebb analízis híján – azzal a súlyos következménnyel, hogy a színházi tett a sikeres performatívum ideájával kerül párhuzamba. Megfeleltetve a jevreinovi „teatralitás” fogalmat az austini „performativitással” azt írja, hogy a „performativitás” (mely „lényegi vonatkozásait illetően egybeesik a teatralitás fogalmával”) a „világ teremtő átalakítás[a] [...] Vagyis Jevreinov teatralitásfogalma pont azt célozza meg, amit elsősorban Austin performativitásfogalma megragadni igyekszik, habár ez utóbbi *kétségtelenül eltekint* a színrevitel és az előadás aspektusaitól” (Fischer-Lichte 2003: 39, kiemelés: K.V.). Elmulasztva megemlíteni,

hogy a színházi megnyilatkozás Austinnál a kizárt parazita performatívumok közé tartozik, melyek épp idézett, ismételt jellegük miatt nem képesek (ellenőrizhetően) eljutni a referenciához, a beszédaktus-elmélet nála a színház valóságjellegének igazolására szolgál.²⁸³

Fischer-Lichte beszédaktuselméletet torzító olvasata még szembetűnőbb lesz, amikor megírja *A performativitás esztétikája* című vaskos kötetét.²⁸⁴ Nemcsak a vizsgált korpusz – Abramović, Schechner, Schleef, Wilson és Nitsch előadásai, Grotowski és Barba színháza és elmélete – és a hivatkozott évszám, de a performanszok jellegzetességeként meghatározott „véletlen”, „jelenlét”, „aura”, „energia” stb. fogalmai is határozottan a történeti avantgárd koncepcióját továbbvivő 60-as évek avantgárdjához sorolják a könyv világát. Fischer-Lichte azoknak a színházi formáknak az esztétikáját igyekszik megragadni, melyekben „a »valós test« és a »valós tér« [...] speciális anyagiséga [...], és nem az általuk alkotott fiktív alakok és terek hozzák létre az előadást” (Fischer-Lichte 2009: 42), amelyek „az észlelés és a tapasztalás új és szokatlan lehetőségeire ébreszte[nek] rá” (Fischer-Lichte 2009: 42). Fischer-Lichte meghatározásában performansz az, ami a nézők és szereplők testi jelenlétén alapulva energetikus közösséget teremt a jelenlevők között, ami múltékony, egyszeri, mediatizálatlanul közvetlen, ami a testi (s nem értelmi) érzékelésen alapul, ami az alkotás során jön létre (vagyis amelyben a műalkotás folyamata és terméke egybeesik), ami a nézőt aktivizálva, provokálva cselekvésre kényszeríti, hogy színpadi és nézői cselekvés – a „feedback-szalag” mentén – egy közös eseményben kulminálódjon. A performansz esztétikája pedig (előállításának technikája, azok az eszközök, melyekkel performanszt lehet csinálni): a nézőtér-színpad frontális elhelyezésétől (s általában a realista térkezelés normáitól) eltérő, különös tér kialakítása; a testi sértés, az erőszak megjelenítései; a néző-színész, közelség-távolság, valóság-fikció oppozícióinak – a provokáció, az érintés, a „valódi” tettek révén való – reflexiója (nem pedig felszámolása!); a hangzó (s nem jelentő) hanggal való játék.

Ha Fischer-Lichte *A performansz esztétikája* címet adta volna kötetének, a legnagyobb kifogás csak az lehetne vele szembe, hogy mennyire megkésett a performanszról naiv avantgárd lelkesedéssel beszélni „Derrida után” (a 90-es évek „performatív fordulata” után, mely a Fischer-Lichte által folyton hivatkozott, főként az irodalmi szöveg dominanciájának visszaszorítását jelentő, 60-as évekbeli „performatív fordulat” mellett/után szintén létezett). Hogy a jelenlét metafizikája (a „valós” test, a „valós” tér, a reprezentáció „teljes kiiktatása”, a „testi jelenlét”, a „múltékony és elhaló hang” komolyan vétele) nemcsak elméleti síkon vált korrumpálhatóvá, de a konkrét

²⁸² „az austini értelemben, tehát valóságalkotóként fölfogott performativitás”, Fischer-Lichte 2003: 36

²⁸³ A beszédaktus-elmélet dekonstrukciós olvasatának figyelmen kívül hagyását (s ezzel Austin színházi utalásának félreértését) indokolhatják Fischer-Lichte egy másik szövegében elejtett következő szavai: „a dekonstrukció mégcsak közelébe sem került a performativitás kapcsán felmerülő problémáknak.” Fischer-Lichte 1999/2000: 6

²⁸⁴ *A performativitás esztétikáját* érintő szövegrész alapját a jócskán módosított recenzióm képezi, mely a következő helyen jelent meg: Kérchy Vera: SZ/V: A „performanSZ esztétikájának” performatív „mellélővése, *Alföld* 2010/6

(színházi) performanszok is egyre inkább ironikussá válnak például a test megsértésével előállítható hatás tekintetében.

A performativitás esztétikája viszont nem csak címében, de bevezetésében, s folyamatosan itt-ott elejtett utalásában is jelzi, hogy vállalkozásával nem csak az – artaud-i, brooki, grotowski-i, schechneri alapokon nyugvó – *performansz*-elmélet antropológiai, szociológiai ágához, de a *performativitás* diskurzusának – Austin beszédaktus-elméletének továbbgondolására épülő – dekonstrukciós oldalához is csatlakozni kíván. A performativitás a *Tetten ért szavakból* való levezetése, illetve az anyagiság és az esemény fogalmainak, az oppozicionális gondolkodás felszámolásának, valamint Derrida, Butler és Auslander nevének emlegetése arra utal, hogy a beszédaktus-elmélet dekonstrukciós diskurzusával akarja alátámasztani empirikus megfigyeléseken alapuló esztétikáját. Hogy az ebben rejlő ellentmondás felvetette problémákat elkerülhesse, a dekonstrukciós hivatkozásoknak látszólagosnak kell maradniuk. Fischer-Lichte csak „úgy tesz, mintha” a performativitás elméletek felől is beszélne, s ezzel valóban egy mindent átfogó, a performativitással, illetve performansszal foglalkozó diskurzusok sokaságát felölelő tanulmányt írna. A bevezető értékű első fejezetet követő „Fogalomértelmezés” első alfejezetében („A performativitás fogalma”), tehát az első érdemi, így a könyvet megalapozó fejezetben probléma nélkül egymás mellé sorjázza Austin és Butler performativitás-, illetve a kultúrakritikusok (Carlson, Hymes) performanszkutatásait anélkül, hogy az esetleges feszültségekre rávilágítana. Ez az összebékítés nyilván csak súlyos elhallgatások árán történhet meg. Amikor Fischer-Lichte ír a *Tetten ért szavakról*, de annak híres Derrida-olvasatáról (*Signature, Event, Context*) már nem, amikor említi Butlert egy korai munka kapcsán, későbbi munkáit viszont egy lábjegyzetben – mint a performativitást túlbonyolító írásokat – elhárítja, illetve amikor azt állítja, hogy Austin és Butler nem elemzik a színházat a performativitás kapcsán, Fischer-Lichte az eltorzító elhallgatásnak (arcrongálásnak) egy olyan sajátos beszédaktusát valósítja meg, amelyben felidézi az elméletét potenciálisan leromboló területet, mégsem hagyja szóhoz jutni. Amikor Fischer-Lichte performativitást mond, és performanszot ért alatta, éppen a performativitásnak azt az uralhatatlanságát, szándék és jelentés állandó elcsúszását demonstrálja, ami ellehetetlenít bármiféle, a performativitást megragadni, megérteni, annak esztétikai jegyeit lokalizálni akaró törekvést. Így az a fejezet, ami a könyvet megalapozni lett volna hivatott, a dekonstruktív performativitás kísértetének megidézésével végigrepeszti a nagy mű alatt a talajt, miáltal állításainak egyike sem menekülhet a gyilkos irónia fényétől.

Fischer-Lichte, miután kiemelte a *Tetten ért szavakból* a „valóságteremtést”²⁸⁵ és az

²⁸⁵ A világteremtés Fischer-Lichténél mindig intencionált. Ezzel szemben az austini/de Man-i tételezést paradoxszá, az eseményt aporetikussá teszi az, hogy a performativitás nem intencionális: ha én hozok létre valamit, ez a „valamit” mindig kérdéses, nem tudjuk, hogy mi lesz az, ezért az „én hozok létre”-elképzelés (minthogy az „én” is nyelvi, nem empirikus fogalom) paradoxon.

„önreferencialitást” (a jel önmagára vonatkozását) mint a performativitás meghatározóit, nekiáll, hogy „pótolja” az austini és butleri „hiányosságot”, miszerint azok nem alkalmazzák a performativitás elméletét a színházi performanszra („az előadás [performansz] Austin és Butler számára még akkor is a performativitás foglalata, ha az előbbi fogalom részletesebb értelmezésével adósaink maradnak”, Fischer-Lichte 2009: 35), és a performansz performativitását a nem-jelölő cselekvésben, a jelként való olvashatóság lehetősége alól kieső test érzéki hatásaiban ragadja meg. A jelölő *helyett* a testtel való foglalkozással Fischer-Lichte azokhoz az „új típusú” színházi formákhoz kíván kapcsolódni, melyekben „a cselekvés anyagisága [...] függetlenedik a jelölő funkciótól, és önálló életre tart igényt” (Fischer-Lichte 2009: 25), melyekben „a színész [...] kiszabadul az irodalom rabságából” (Fischer-Lichte 2009: 111). A jelölőben húzódó szemioticitás és anyagiság, a jel és a test kettéválasztása azonban elveszi a *Tetten ért szavak* minden radikalitását, és az avantgárd metafizikus gondolkodásába igyekszik visszapréseli azt.

Austin könyve – mint láttuk – azért nem lehet Fischer-Lichte könyvének „komoly” alapja, mert 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 beszédaktusok elmélete a *beszéd* aktusairól, a *nyelvben* rejlő cselekvési potenciálról, a *jelölő* anyagi természetéről szól, vagyis a mozgás testi metaforáját viszi át a nyelvi működések területére. Ezek után furcsának tűnik az a gesztus, ami a nyelvészetből próbálja visszahúzni a testet, a cselekvést, az anyagiságot stb. a fizikai test térfelére – egyáltalán nem számolva az említett fogalmak megváltozásainak implikációval: „Bár Austin kizárólag nyelvi cselekvésekkel összefüggésben használja a performativitás fogalmát, a definíció nem zárja ki, hogy [...] testi cselekvésekre alkalmazzuk” (Fischer-Lichte 2009: 29). Hát, amit a *Tetten ért szavak* dekonstrukciós értelmezéseiben láthattunk, az éppenséggel pontosan ezt zárja ki, vagyis a fizikai színházból kölcsönzött, dekonstrukciós elméletben megmártózott metaforáknak – a cselekvésnek, a játéknak, a performálásnak – a fenomenális valóság területére való veszteség nélküli visszaforgathatóságát.

Ahhoz, hogy Fischer-Lichte elkerülje a test jelszerűségének és a jel testszerűségének felismerését (már a materialitásnak a nem-fenomenális, kísérteties anyagszerűség értelmében), megint, mint előző cikkében, ignorálnia kell Austin színházi vonatkozású sorait (azokat, melyekre Derrida értelmezése is épül: „egy performatív megnyilatkozás sajátos módon lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy *színész mondja ki a színpadon*, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. [...] Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton [...]”, Austin 1990: 45, az első kiemelés: K.V., a második: Austin), s vele együtt azt a meglátást, hogy az intencionális

kapcsot nélkülöző idézettség, a konvencionalitás, a ritualitás épp a „kizártak” fő jellegzetessége. Hogy a színházi megszólalással az a sikertelenség fonódik össze, hogy a jelentés nem oda érkezik, ahová a megnyilatkozás tartalma szerint kellene, hogy a performatívum (ellenőrizhető) eseményjellegét „kilúgozza” az intenció „komolytalansága”. A színházi beszéd és a kizárt, idézett performatívumok austini párhuzamát a számításból kihagyva Fischer-Lichte figyelmen kívül hagyja az austini elmélet sikertelen performatívumok rendszerekénti egész átrendezését.

A beszédaktus-elmélet dekonstruktív értelmezései felől nézve amikor Fischer-Lichte a testi cselekvés szemiotikai dekódoláson kívül eső különleges (impresszionista jelzőkkel leírható) hatásáról beszél („a performansz csodálkozást, rémületet, borzadást, iszonyatot, undort, szédülést, lelkesedést, kíváncsiságot, részvétet, szenvedést vált ki”, Fischer-Lichte 2009: 16), a „tisztá”, jelentés nélküli, pusztán önmagára vonatkozó performatívum megnyilvánulási lehetőségét állítja – az ember testi cselekvésében formalizálódva. De mivel mint láttuk ez teljes ellentétben áll a kognitivitással, vagyis a performatívum épp a befogadás miatt nem jelenhet meg „tisztán”, egy befogadáselmélet-alapú performativitás-elmélet meglehetősen paradox gondolatnak tűnik. A megragadhatatlan megragadásának ellentmondásosságát legjobban Fischer-Lichte előadáselemzései példázzák, melyekben minduntalan a szerzői intenció és a nézői reakció, vagyis az intenció célbaérkezése felől ítéli meg a performanszokat. Mert hiába „kiszámíthatatlanok” a performer öncsonkító akcióinak nézőre tett hatásai, ha a sokféle reakciót aztán megfigyelés alapján kategóriákba lehet sorolni (a nézők vagy felkelnek, hogy félbeszakítsák az akciót, vagy felháborodottan kivonulnak, vagy átengedik magukat az esztétikai élvezetnek, stb.). Vagyis az eredmények lehetőségeinek (nem mellesleg, határozott intencióhoz kötött) nyitottsága, a kiszámított avantgárd véletlen esetében a variációs lehetőség a „feszültségkeltés”, a „provokáció”, az „esztétikai élmény” stb. „sikeres performatívumai” között húzódik – mint többféleképpen értelmezhető, de mindenképp (a vége, a hatása felől) értelmezett cselekvések között.

Nem tűnik kevésbé „értelmezett performatívumnak” az a performansz sem, amelyiknek az intenció szerinti célja a fikció-valóság dichotómia felszámolása lett volna. A *Dionysus in 69*-et, mely során a nézők „figyelmen kívül hagyták a performerek által implicit módon rögzített szabályokat” (Fischer-Lichte 2009: 85) és a meztelenül, de még kulturáltan simogató színészeket elkezdtek kevésbé kulturáltan visszasimogatni, Fischer-Lichte azért ítéli kudarcba fulladottnak, mert a nézők nem értve a „rendezés által felállított játékszabályokat” (Fischer-Lichte 2009: 55) épp azon „dichotómiák rendje szerint viselkedtek” (Fischer-Lichte 2009: 86), melyeknek a destabilizálása a színészek *célja* volt. A kísérlet a „valóság betörésével” „kudarcot vallott” és „kihúzták a jelenetet” (Fischer-Lichte 2009: 85-86). Ezek szerint akkor lett volna sikerült a kísérlet, ha az alkotók koncepciója *szándék* szerint *célba* ér, ami a performansz „sikeres”/értelmezett/a vége felől megítélhető performatívumkénti elgondolásáról árulkodik. Nem kevésbé árulkodó (s a

Fischer-Lichte-i koncepció *mise en abyme* ismétlésének tekinthető), hogy épp egy, a dichotómiák felszámolását *szándékoló* előadás fullad kudarcba. Az pedig, hogy éppen a „referencia betörése” hiúsítja meg a performansz sikerét, akaratlanul is az austini/dekonstrukciós, valóság-fikció oppozíción túllépő „sikertelen performatívum” „sikeres” példájává avatja a jelenetet.

Azzal, hogy Fischer-Lichte a performanszt alapvetően „sikeres performatívumként” kezeli, épp az austini elmélet színházat érintő legérdekesebb kihívását kerüli el. Épp az általa elhallgatott, a színház és a „sikertelen performatívum” párhuzamát tárgyaló ponton (melyből aztán minden jelölő színházi/„sikertelen” működése levezethető) fordul át a színházi (idézés alapú) beszédmód fizikai színházra visszafordíthatatlan metaforává: többé már nem a színész tudatos idézése értendő alatta, hanem egy állandó idézésben állás. Butler a Fischer-Lichte által túl problémásnak tartott könyvében (*A problémás nemben*) ír arról, hogy az identitást meghatározó performatívum nem tekinthető felölthető-levehető ruhának, a performatívumok ismétlése mindig megelőzi a szubjektumot. Az pedig, hogy a „tisztá” performativitást nem előzheti meg a megértés, nem lehet intencionális, vagyis nem lehet tudatosan csinálni, alapvetően tesz be a performansz műfajának: a performansz mint megrendezett, szándékosan színrevitt performativitás, az értelmezett, a „sikeres performatívum” aberráns jellegét hordozza. Nem kevésbé tesz be a jelentéshatás uralhatatlansága és szabályozhatatlansága a performativitás befogadáselvű „esztétikájának”. A cselekvés és a jelentés mint ugyanannak a jelölőmunkának a két egymást kizáró aspektusa, olyan alapvető feszültséget teremt, ami ellenáll a megtapasztalható fenomenális jelenségekénti kezelésnek. Minthogy a performativitás a dekonstrukciós diskurzusban egy nem-fenomenalizálható jelenség, (megfigyelés alapú, jelenségeket leíró, struktúrákat felállító) esztétikája sem képzelhető el. Azzal, hogy Fischer-Lichte mégis határozottan az avantgárd ihletettséggű performanszok leíró jellegű vizsgálatában igyekszik megragadni vizsgált tárgyát, az következik, hogy 2009-es (eredeti megjelenésében 2004-es) kötetének címe olyan austini értelemben vett mellélövésnek bizonyul, mely minden ízében „ellenszegül az elméletnek”.

Alter, aki számol a parazita-ideális kategóriával szintén nem jut túl mélyre a beszédaktus-elmélet színházi applikációjában, az ideális-parazita jelölő nála ugyanis a színészi játék általános illetve különös részeit jelenti, ahol az utóbbi egyáltalán nem hat felforgatólag az előbbire. Az ideális jelölő alatt a kódolt tulajdonságokat, az adott érzelmeket, Hamlet jelölőjét érti (pl. a bosszúságot jelző felvont szemöldököt), míg parazita jelölő alatt – melyet a jelölő anyagi részének nevez – azokat a többlettulajdonságokat, melyek a színészt a többitől megkülönböztetik: az egyedi gesztust, arckifejezést (a remegve/erősen/hirtelen/kicsit-nagyon felvont szemöldököt). Vagyis a parazita nála sem az ismételt, idézett megnyilatkozás jellemzőit hordozza (mint Austinnál), hanem Fischer-Lichte-hez hasonlóan az egyedi, egyszeri, különös megnyilvánulása (ami a beszédaktus-elmélet dekonstrukciójában elérhetetlen ideaként aposztrofálódik, de Austinnál is legalábbis a

sikeres performatívum hozadéka – gondoljunk pl. az intenciót, jelenlétet pótolni hivatott aláírás egyediségére.)

Összegezve a „Derrida utáni” színházelmélet performativitás/performansz-fogalmával kapcsolatos, a dekonstrukciós színházi fogalmakat látszólag visszaforgató színházzemiotika illetve fenomenológia meglátásait, annak fő ellentmondásai abból fakadnak, hogy egy nem dekonstruktív jelfelfogás mentén (ahol a jel egyszerű kód, ismétlés a differencia áthatoltsága nélkül) felvállaltan visszatérnek bizonyos (a test, jelenlét, tett, valóság, aura, energia, atmoszféra fogalmaihoz kötődő) avantgárd meglátásokhoz, miközben igyekeznek a dekonstrukciós elméletekre is reagálni. A tropológia és performativitás színházi előadáson belüli elválaszthatatlansága közel sem retorikán belüli elválaszthatatlanságát ismétli, hiszen azokat külön-külön a befogadásban hozzáférhetőnek tartja. A performativitást és referencialitást különböző lokalizálható, esztétikai analízisnek alávethető, hangsúlyozottan befogadáshoz kötött színházi funkciókhoz, elemekhez kötése visszavezeti az olyan bináris opozíciók használatát, mint jelenlét-reprezentáció, test-nyelv, érzéki-értelmi, és a performativitást reflektálhatónak, a referencialitást megismerhetőnek állítja be.

Egy, a performativitást tiszta textualitásként vagy a szövegparadigma teljes ellentétéként, illetve a befogadás által észlelt, illetve általa végzett (döntéshez, reflexióhoz kötött) cselekvésként; a nyelvet reprezentáció börtöneként; a materialitást fizikai testként felfogó „dekonstrukció” nincs összhangban a dekonstrukció azon gondolataival, mely a performativitást és a materialitást a szövegen, a jelműködésen belül mint nem közvetlenül megtapasztalható jelfunkciót (s ezáltal a szöveget mint cselekvő, eseményeket hordozó működést) fogja fel. A tiszta jelölő, a tiszta alakzat nem jelenhet meg tiszta formában, nem mondhatjuk, hogy „teljes mértékben szünetel a referencialitás” (Alter 1999/2000: 42), nem valósulhat meg a jelölők tiszta játéka, mivel nem képzelhető el egy értelmezés nélkül olvasó tekintet. Vagyis a performativitás a dekonstrukciós diskurzusban épp a befogadás miatt nem jelenhet meg tisztán. A performativitás aktív befogadói munkához kötése nemcsak önmagában ellentmondás (az érzékiség előtérbe-kerülése mégis az értelem legmagasabb fokát jelentő önreflexióhoz kötött), de ellentétben áll azzal a dekonstrukciós meglátással, hogy a performativitás olyan nyelvi működés, mely nem uralható a nyelvhasználó tudata által.

A performativitás se nem a jelölők felszabadult játéka, se nem fizikai cselekvés. A materialitás testként (az izzadtság, a fizikalitás érzékeléseként való) értelmezése nem fér össze a materialitás azon felfogásával, mely szerint „anyag nélküli anyagságot” (Derrida, idézi: Fogarasi az *OA* utószavában: *OA* 360), és a jelen belüli tulajdonságot kell értsünk alatta.²⁸⁶ Az, hogy ez nem

²⁸⁶ „A véset materialitását meg kell különböztetni az egyes írások fenomenális, érzékelhető lététől. *Véset* alatt olyan jelzések és nyomok értendők, melyek ténylegesen léteznek és előfordulnak, nem egy érzékelhető térben, hanem az érzékelő számára az olvasás, a szétszórt jelzések vagy nyomok értelmessé rendezésének folyamatában. E jelzésekről nem mondható el, hogy *jelölnek*, és nem állíthatjuk, hogy *felfogtuk* őket, mivel formájuk, alakjuk, fenomenális jellegük

jelenti azt, hogy ne tartozna egyben a testhez is, abból a szövegfelfogásból adódik, mely szerint épp a minden nyelvi megnyilatkozást átjáró retorika (s benne a performativitás) működése miatt nem jelentheti az a reprezentáció börtönét. Amikor de Man az olyan – fenomenológiai megközelítés szerint legérzékibb – dolgokról is, mint az erotika vagy a csecsemő-anya tekintetváltása, bemutatja, hogy a retorikai működés következményei (nem pedig okai), az uralhatatlan performatív erő mindent megelőző jelenlétét példázza. A nyelv tehát nem a reprezentáció börtöne, mely az érzéki felé hajt, mivel az érzékiség a jelműködés következménye, a performativitás nem a nyelven kívül, azon belül keresendő.

A test mint jelölésen kívüli közvetlen kommunikáció elméletét ássa alá Derrida magyarázata is a test szervek általi széttagoltságáról, a testet is átjáró differenciáról. Ez nála sem jelenti a jelenlét reprezentáció általi felváltását, hiszen a mindent átható ősrás – az intenció kiiktatása által felszámolva a jelenlét-távollét oppozíciópárt – nem a beszéd jelenlétének írás (mint konkrét textus) távolléte általi felváltását jelenti.

A színházi kifejezések dekonstrukciós elméleti közegben egy nem-fenomenalizálható nyelvműködéshez kötődnek, így nem fordíthatók vissza a színház befogadáshoz kötött funkcióiba. A színházat a retorika analízisére alkalmas „laboratóriumként” beállítása (ld. Jákfalvi 1998, Kékesi 1998, Schuller 2006) éppen azt feltételezi, hogy van a világnak olyan szegmense, mely kívül áll a retorika működésén, így a posztmodern színházelmélet abba a metafizikai csapdába esik, melyet elkerülni igyekezett. A performativitást és tropológiát nem lehet olyan metaforákként felfogni, melyek referense a színház konkrét terében megtalálható, mert ezzel nem számolunk a metafora figuráló hatását szubvertáló retorikai működéssel (a defigurációval). A dekonstrukció performativitás, figuralitás, materialitás vizsgálata során nem tüntethetjük ki a színházat mint e fogalmak „eredeti” lelőhelyét, egy színházi *mise en scène* dekonstruktív működései során ugyanúgy nem feltételezhetjük, hogy a performativitás vagy a figuralitás kézzelfoghatóan megnyilvánul, mint bármely más médium esetében sem.

Hogy képzelhető el akkor a fenomenalizálhatatlan nyelvi működés színrevitele a színház esetében? Véleményem szerint a performativitás elméletének színházelméletet érintő legfőbb kihívása, hogy a színház aspektusait színpadi cselekvésre és szemiotikai dimenzióra, jelenlétre és referencialításra osztó színházi hagyományt hátrahagyva megpróbálja a dekonstruktív eseményt *máshol* keresni. Minthogy a jelölőműködésben húzódó színháziasságról a fizikai színházban ugyanúgy nem feltételezhetjük, hogy kézzelfoghatóan megnyilvánul, mint bármely más médium esetében sem, a performativitás a színház esetében is a megértés elbizonytalanodásában, az ironiában kellene keresnünk, mint minden más szövegben.

olyan intencionalitás vagy szemiotikai státusz függvénye, amit számukra csak posztulálni lehet, nem pedig érzékelni, leírni vagy tudni.” Chase 1997: 135, kiemelés: C.C.

Judith Butler a társadalmi nemek performativitásának vizsgálata során a normatív társadalmi „szerepek” szubverziójaként – akárcsak de Man az írott szövegek vizsgálata során – az allegóriát javasolja. Az identitást megelőző performativitás kapcsán Butler – a sikertelen performatívum dekonstrukciós diskurzushoz hasonlóan – arra jut, hogy „a performativitás azt a viszonyt írja le: amikor valaki benne foglaltatik abban, ami ellen dolgozik” (Butler 2003: 96). Mivel a performatív idézés megelőzi az identitást, „benne állunk” a „hatalom *diskurzus[ában]*” (Butler 2003: 85, kiemelés: Butler), nem reflektálhatjuk „ki” belőle magunkat. (Az austini elmélet derridai és sedwick-i olvasatának ismeretében lévő) Butler ezért van nagyon résen amikor a performativitást a színházi performanszok kapcsán vizsgálja. „[A]z előadást mint behatárolt »cselekvést« meg kell különböztetni a performativitástól, hiszen az utóbbi a normáknak az előadót megelőző, kényszerítő és meghaladó megismékléséből áll, s ebben az értelemben nem lehet rá az előadó »akarátának« vagy »választásának« eredményeként tekinteni; s ráadásul az »előadott« el akarja leplezni, sőt megtagadni azt, ami átlátszatlan, tudattalan, előadhatatlan marad. Hiba volna tehát a performativitást az előadásra [performansz] redukálni.” (Butler 2003: 92) Egy performansz nem feltétlen performatív, sőt, mivel a színrevitel tudatos megtervezését feltételezi, nehezen tud performatív lenni. Egy *drag show* szubverziója a butleri érvelés szerint nem abban áll, hogy (a posztmodern önreflexív színház stratégiáinak megfelelően) „megmutatja”, „felmutatja”, „leleplezi” a társadalmi nemek szerep jellegét, a heteroszexuális normarendszer ideológiáit; sőt a paródiák (a „heteroszexuális rezsím” paródiái) sokszor csak „újraidealizálják a heteroszexuális normákat *anélkül, hogy megkérdőjeleznék őket*” (Butler 2003: 90, kiemelés: J.B.). Mint fentebb, a kognitív, torzított „sikeres” performatívum hátulütői kapcsán láthattuk, tudatosan színrevitt performatívum nem létezik, „aki a kijelentést teszi vagy írja, nem uralhatja jelölőképességének teljes mezőjét – nem birtokolja azt, amit kimond. A performatív aktus folytatja jelölőmunkáját a szerzőtől függetlenül, s néha a szerző szándéka ellenére is.” (Butler 2003: 97)

Butler szerint a performanszok szubverzív ereje abban áll, hogy képesek lehetnek kiaknázni a performativitásban húzódó állandó hiba lehetőségét, a folyamatos „sikertelenséget”, azt, hogy a kulturális imperatívuszokat „folyamatosan kísérti saját eredménytelenségük lehetősége” (Butler 2003: 94). A társadalmi nem ugyanis tökéletesen sikerült performatívuma el nem érhető idea, mely ideát a hetero rezsím képtelen maradéktalanul tartalmazni (Butler 2003: 94), „a társadalmi nem [...] olyan feladat, amelyet soha nem lehet tökéletesen az elvárások szerint végrehajtani” (Butler 2003: 90). Az egész hetero mátrix egy olyan „*imaginárius* logikán” (Butler 2003: 95, kiemelés: J.B.) alapszik, mely folyton felfeslik, állandóan megmutatja saját kezelhetetlenségét.²⁸⁷

Vagyis a performativitást megközelítő performansz nem a sikeres performatívumok

²⁸⁷ Itt Butler Derridához hasonlóan a kizárás önmaga ellen forduló logikáját követi, mely során a marginális, parazita performatívumok állandó fertőzéssel való fenyegetése (az, hogy a performatívumokat folyton kísérti

leleplezését, kinevetését, reflexióját célozzák, hanem a sikertelen performatívum működni hagyását. Butler fő példái, a *drag show*-k a társadalmi nemeket stabilizáló korporatív fantáziák allegóriái, a (lacani) Másik elutasítói és megtestesítői. A heteroszexuális melankóliát allegorikusan színrevívó *drag show* során a *drag* (nőt játszó férfi) előadásában a hatalom diskurzusának imaginárius töltete, vagyis a heteroszexuális szubjektum meggyászolatlan vesztesége – egy sikerületlen, marginális, parazita performatívum keretében (a biológia nemhez nem a szokott társadalmi nem kapcsolódik) – a feminitás figurájára irányul.²⁸⁸ Egyszerre elutasítva és megtestesítve a Másikat (a nőt, a feminitás figuráját), a *drag* megismétli a társadalmi nemi idealizációt és az ideál radikális megközelíthetlenségét. Minthogy a performativitás nem „teátrális önmegmutatás” (Butler 2003: 90), „meghatározatlansága éppen a psziché és a megjelenés közötti játékban rejlik” (Butler 2003: 92, kiemelés: J.B.), a performatívumot tevő teret enged saját idegenségének, Másikságának („a beszéd mindig valamilyen módon egy idegen beszéde magunkon át és önmagunkként”, Butler 2003: 97). A *drag* allegória teret enged azoknak a hatásoknak, melyek a performatívum kiszámíthatatlan részeit alkotják („a cselekvés kiszámíthatatlan hatásai éppúgy részei ígéretes felforgató működésének, mint azok is, amiket megtervezünk”, Butler 2003: 97), ez a performativitás erejének a maga kiszámíthatatlanságában való kiteljesedése.²⁸⁹

Herbert Blau a színpad kísértetének (*ghosting*) eredve nyomába hasonló ösvényen jár.²⁹⁰ Gerald Rabkin a „yale-i négyek” (H. Bloom, G. Hartmann, P. de Man, J. H. Miller) szövegolvasási stratégiáiból a „demisztifikációt”, az „intertextualitást” („technikai korunkban oly gyakori módon épp egy másik média intertextualitása által”, Rabkin 2004: 40, vagyis mint „intermedialitást”) és a „félreolvasást” tartja alkalmazhatónak a színház vonatkozásában. Úgy vélem, mindhárom említett (a butleri, a Blau-féle és a rabkini) dekonstrukciós elmélethez hasonló nyomon járok, s ezzel a vagy csak a reprezentációt hangsúlyozó formalista színházelmélethez (ld. a szöveg/színház mint gép), vagy csak a test közvetlenségét kiemelő, színházelméletről levált performansz-elméletekhez (ld. a szöveg/színház mint test) képest egy újfajta színházszemlélet vonalán indulok tovább, amennyiben az alábbiakban – mindenek előtt a továbbiakban is a de Man-i retorikaelméletet követve – a színészi

eredménytelenségük lehetősége) felforgatja a rendszert.

²⁸⁸ A diszkurzív hagyomány fenntartásának érdeke, hogy a normatív identitás „természetesként” állítódjon be, vagyis, hogy elhitesse, hogy az identitás megelőzi a performatívumot, hogy esszenciálisan adott a diskurzus előtt. A beszédaktus-elmélet fogalmaival: a hetero rezsim úgy állítja be magát, mint ami pusztán leírja a társadalmi nem, a biológiai nem és a vágy összefüggéseit (ahol igaz leírásnak az számít, hogy a biológiai és a társadalmi nemi férfi ugyanaz és a nőre vágyik, illetve, hogy a biológiai nő és társadalmi nő ugyanaz és a férfira vágyik) vagyis performatív jellegét konstatívként tünteti fel.

²⁸⁹ A *drag* performansz szubverzív jellegének Butler általi hangsúlyozása miatt tartom sarkítottnak Shannon Jackson olvasatát, aki szerint Butler a performanszot általában köti az intencionáltsághoz, és szembeállítja vele a performativitást, ahol az ismétlés kényszere általi megelőzöttség ellehetetleníti a gender szándékos eljátszását. Ld. Jackson 2003. Butler csak a performansz bizonyos eseteiről beszél, arról, hogy egy ideológiákat felmutató performansz „nem feltétlen szubverzív”, de ez nem jelenti azt, hogy egyáltalán ne lehessen az, hogy nem működhessen performatívan.

²⁹⁰ Herbert Blau: „Virtually Yours: Presence, Liveness, Lessness”, in: *Critical Theory and Performance*, eds. Janelle Reinelt and Joseph Roach, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2007: 532-46.

testet és a színpadi eseményt szövegműködések allegóriáinak tekintem, már egy olyan szöveg/jelfelfogás értelmében, ami nem zárja ki a materialitás lehetőségét, más szóval, ami magában hordja a materialitás aspektusát.

II. 4. A teatralitás „sikertelensége” Erdély Miklós *Verziójában*²⁹¹

„A »dokumentum«: fikció [...] a fikció viszont: dokumentum”²⁹²

Az avantgárd performanszméleteket felváltó neoavantgárd érdeklődést, hazai kontextusban Jeles András, Bódy Gábor és Erdély Miklós elméleti munkái és művészeti alkotásai alapján, a jelenlét központú performansz felől a dekonstruktív performativitás felé való elmozdulásként lehetne leírni. Ez az elmozdulás a három (film- és! színház-/performansz-) rendező teoretikus írásaiban (a jelműködés vizsgálata során előkerülő) „dokumentum” és a „fikció” viszonyának sajátos felfogásához kapcsolható, mely fogalmakat – a filmes kategóriákon túllépve, mint a jelölő mechanizmus két elválaszthatatlan komponensét – hasonlóan közelítenek meg, mint de Man a retorika performatív és kognitív funkcióit.

Hagyományos értelemben a dokumentum a filmes médium valóság rögzítő képességét, a fikció pedig történetmesélő, narrativizáló képességét aknázza ki. A realista filmelmélet – főként Bazin nyomán²⁹³ – a valóság filmszalagba való beégését tartja a film legnagyobb lehetőségének, aminek szemiotikai, a film mediális sajátosságait illető következménye, hogy a film anyaga, formája egyfajta materiális jelként, önmagát jelentő jelölőként, azaz tiszta performatívumként emelkedik a többi (közvetetten közvetítő) médium (üzenetben önmagát eltüntető) „vivőanyaga” fölé. Amikor elméleti írásaiban első sorban Bódy és Jeles, de filmes munkáin keresztül Erdély is dokumentum és fikció elválaszthatatlanságáról, a kettő szüntelen együtt-megjelenéséről beszél, (többek között) a jelölő materialitásának efféle „tiszta” megjelenését vonják kétségbe. Török Ervin a Bódy-féle „nyomvétel”/ „túldetermináció” és „determináció” fogalmainak – mint a filmes médium kettős irányú működésének – bemutatásához a következő sorokra hívja fel a figyelmet a *Filmiskolából*:

A hagyományos kép kivitelezője – az emberi kéz – és a kép modellje között leválaszthatatlanul ott áll az emberi felfogás, amely a kép minden egyes elemét *közvetlenül*

²⁹¹ A fejezet alapjául jelentősen átdolgozott publikációm szolgált: Kérchy Vera: „A *midőn*-effektus mint a teatralitás jelenléte Erdély Miklós filmjeiben”, *Metropolis* 2007/4.

²⁹² Jeles András: „Teória és akció”, in: *Töredékek Jeles András Naplójából*, szerk.: Fodor László, Hegedűs László, 8 és fél Bt., Budapest, 1993, 39-44. (A továbbiakban: Jeles 1993), 40.

²⁹³ Pl. Bazin: „A fénykép ontológiája”, ford. Baróti Dezső, in: Bazin: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 16-23.

meghatározza. Világos: csak azt tudjuk lerajzolni, amit valamilyen értelemben tudunk, s a képre elvileg semmi nem kerülhet, ami szándékunkban nem áll. Ebben az értelemben a hagyományos kép egy-az-egybe a vizuális bázis kifejeződése, vagyis semmi olyat nem jeleníthet meg, ami a bázissal nem állna vonatkozásban. A felfogás, készség és szándék, vagyis az emberi közvetítő médium által egyértelműen meghatározott: *determinált* képpel állunk szemben.

[...]

De ez a kép mindig fog tartalmazni szándékunkon felüli mozzanatokot, olyan megnyilvánulásokat, amelyek helye a vizuális bázisban meghatározatlan, vagy esetleg nem is értelmezhető. A reprodukív kép a filmkészítő szándékán túlmenően meghatározott viszonylatokat rögzít a valóságból: *túldeterminált*.²⁹⁴

Vagyis a képek (a valóság és a film képeinek) értésétől, kognitív befogadásától („fikcionalizálásától”) nem szabadíthatjuk meg a film anyagát („dokumentumát”), ugyanakkor ez soha nem lehet teljesen kielégítő a nyom-természetű jelölő, a materiális bevéssődés (a „beégett valóság”, a „dokumentum”) megértését illetően; ugyanúgy nem „fedheti le” azt teljesen, mint de Man kognitív retorikai dimenziója a performatívát. A nem intencionált anyag bevéssődése mindig már megelőzi az intencionális anyagformálást (ennek köszönhető az a „sérülés» [...], hogy aki a felvevőgép mögött áll, annak nem áll módjában teljes mértékben uralni azt, amit bemutatni szándékozik”, Török 2008). Az csak a filmes konvenciók, a „manipulációs kultúra” (Jeles 1993: 42) következménye, hogy úgy tűnik, a filmi jel két aspektusa, a dokumentum és a fikció (vagy Bódynál a nyomvétel/túldetermináció és a determináció) képesek „ugyanarról a dologról beszélni”, mintha képesek lennének egymást erősítve, kiegészítve funkciójukban harmonizálni.

Ebben a diskurzusban dokumentum és fikció nem stiláris jellegzetességek, hanem a film jelölőmechanizmusának állandó együttjárói.

[A]z audovizuális rendszer kinematográfiai meghatározottság[a] [...] számára teljesen értelmetlen az említett dualizmus [ti. a dokumentum és fikció „filmtörténeti” elválasztása], mert számára a „játék” emberibb, mélyebb, élettelibb és szabadabb kategória annál, mint ahogy ez eddig a „játékfilmekben” megmutatkozott, és – ugyanígy – a „dokumentum” szubjektívebb, aspektusokban, fantáziában gazdagabb, dimenzionáltabb, komplexebb és komponáltabb a történetileg létrejött műfaj által csinált termékeknél. (Jeles 1993: 42, kiemelés: Jeles)

Jeles rámutatva „a kívülről kialakított mű-műfajok” (Jeles 1993: 41) ideológiáira, a két jelölőfunkció állandó együttjárásáról beszél, mely viszonyt az együttálláson kívül a kölcsönös funkció-kibillentés jellemez: a dokumentum „megfertőzi” a „tisztá” fikciót („a mindennapi élet közvetlen teljessége valódi tendenciáival – *megszüntette* és *kitaszítva* – ott kísért a hazugság-konstrukciók szolgálatába állított [...] színész előregyártott szituációiban, patent mozdulataiban”,

²⁹⁴ Bódy Gábor: „Filmiskola”, in Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vincze, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 336-337. A szöveghelyeket elemzi Török Ervin: Török Ervin: „Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái”, *Apertura* 2008/tél

Jeles 1993: 43, kiemelés: K.V.) és a fikció „beszennyezi” a „tiszta” dokumentumot („[a] dokumentumfilm – ahogy azt eddig elképzelték – nincs meg fikció nélkül, de a dolog pikantériáját az adja, hogy »vele« még nehezebben van meg”, Jeles 1993: 43, kiemelés: K.V.). A dokumentum és a fikció szemiotikai kategóriáit Jeles ráadásul függetleníti a film médiumától, és „az élet kinematográfiájáról” (Jeles 1993: 43) beszélve, azokat a jel mindenkori működésének velejáróiként írja le (a filmet így hasonlóan egy általánosabb mechanizmus jelzőjévé emeli, mint ahogy bizonyos elméletek emelik a teatralitást a jelölőműködés rituális jellegét leíró jelzővé). A dokumentum és a fikció egymásba játszatása ebben az értelemben a de Man-i performativitás-kognitivitás szükségképpen együttálló, ugyanakkor egymást romboló viszonyára látszik rímelni. A film történetében pedig a műfaji elkülönítés, a filmi nyelv kettéválasztása dokumentumra és fikcióra, ugyanúgy a retorika elemeinek érthetőségét, hozzáférhetőségét, s ezzel empirikus megtapasztalhatóságát feltételezi, mint a színházelmélet területén a performansz- és a jelentő rétegek elkülönítése. A (film) jel dokumentum-funkciója, „a film materialitása” (Török 2008) nem mutatkozhat meg olyan közvetlenül, mint ahogy azt a dokumentum műfajkénti felfogása sugallja, ahhoz azonban, hogy fikción áthágó, eltérített „nyomszerűségében” megmutatkozhasson, jól jöhetnek a dokumentum és a fikció empirizált kategóriái, melyek „sikertelen” működtetésén keresztül felsejlik valami abból a „valódi dokumentum[ból]” (Jeles 1993: 41), ami „lelőki magáról a fikciót” (Jeles 1993: 43).

Bódyék a fikció és a dokumentum mint a nyelv két aspektusának elválaszthatatlanságát filmjeikben úgy demonstrálják, hogy a műfaji értelemben felfogott fikció és dokumentum sablonjait, hatáseffektusait összekeverve, egymásra csúsztatva kibillentik a szemiotikai értelemben vett „dokumentatív” és „fiktív” működések (mesterségesen, filmes konvenciókkal megteremtett) harmonizálását (amikor a fikció „úgy tesz, mintha” a dokumentumot magyarázná, lásd a „sikeres performatívum” hipotézisét, ahol a megnyilatkozás konstatív feltételei a performatív hatást látszanak támogatni elfedve a konstatívum és performatívum közti kizáró logikai különbséget). Már nem gondolva, hogy a „dokumentum” önmagában megmutatkozhat (kognitivitástól radikálisan eltérő logikája miatt), annak meglétét egy anamorfikus félretekintéssel, „allegorikus pillantással”, „perifériális látással” (Török 2008), a kognitív működés kibillenésén, kifejezés és nyelv, „látvány” és „jelentés” (Török 2008) szétcsúszásán keresztül, nyom-formájában sejtetik meg. A szétcsúsztatás nem a performatív („dokumentum”) és a kognitív („fikció”) szétválasztását jelenti (hiszen épp ennek lehetőségét, az intencionális, tudat felőli hozzáférést tagadják), hanem a jelentés eltérítését, ahol a performatív mindig jelenteni fog, csak nem feltétlen azt a jelentést, amit a kognitív dimenzió mutat. A dokumentum és a fikció hatáseffektusainak keveredésével elért jelentésetlenség a más-jelentés gyanúját keltő dekonstruktív ironia működéséhez hasonlítható.

A dokumentum és fikció egymásra csúsztatásával elért jelentés-szétcsúsztatásnak érdekes

megnyilvánulását láthatjuk például azokban a filmekben, amelyek egy-egy színházi próbafolyamatot ábrázolnak. A kimozdított hatáseffektus itt a színpadi perszonázst színész-szerep kettősre szétválasztó, ezek bináris oppozíciójára építő brechti *Verfremdungseffekt*. Vagyis a dokumentum-fikció kérdését itt a civil színész-fiktív szerep viszony variálja. A kiszólás önreflexív, fikciót leleplező, azt kritikai megvilágításba tevő aspektusáról a „tropológiai modell” fejezetében volt szó, itt – a performatív modell tárgyalásakor – a kiszólásnak az a velejárója kap fontos szerepet, hogy a fikció (a „bent”) reprezentált jellegének leleplezése mellett ez egyben a „kinti” forma, a textualitás jelenlétét feltételezi. Vagyis a kognitív dimenzió reflexiója mindig a performatív dimenzió, a jelölő materialitásának „tisztá” feltárulását foglalja magában.²⁹⁵ Ez lenne a fikció megtörésében a felvétel jelenének dokumentuma, illetve a szerep törésvonalában megjelenő, karaktert formáló színész civil teste.

Jeles, Bódy és Erdély „próbafilmjei” a színházi kiszólás kint-bent oppozícióját felszámolva mutatják fel a dokumentum és a fikció elválaszthatatlanságát. Ezekben a filmekben ugyanis hiába látunk be az apparátusba, a színpad mögé, a valóság-fikció szétválasztásán alapuló kiszólásos önreflexió nem ér célba. Azzal, hogy a *Revizor* (1997) vagy az *Álombrigád* (1989) sminktelen, jelmeztelen, professzionális szövegmondási technikával nem rendelkező amatőrjeinek próbajeleneteiben „magára az előadásra” (vagyis magára a filmre) ismerhetünk, hogy helyreáll bennük valamiféle (tipikusan jelesi) „szépség”²⁹⁶, ellehetetleníti a kint-bent, a valóság-fikció kétpólusosságán szerveződő elemzést, s épp a „másik oldalon” lepi meg a nézőt a materiális nyom kísértetével, mint ahol várná (az eltávolított szerepben, fikcióban; vagy a másik oldalról nézve: a kitakart civil színész, a beszédhibás munkásember jelenik meg a fikció esztétizáló szépségével áthatottan). Ugyanígy nem színházi próbafolyamatot rögzítő dokumentumfilmet láthatunk Bódy *A harmadikjában* (1971) vagy Erdély *Verziójának* (1981) werkfilmjében, melyek mind a színház (a szerepbe tanulás) kérdése mentén variálják tovább a dokumentum és a fikció kapcsolatáról mondottakat.

Úgy gondolom, hogy ezekben a példákban a neoavantgárd triász jelemmélete az e dolgozatban tárgyalt teátrális metaforikával leírható, hogy az említett „próbafilmekben” az önreflexív színházi mechanizmust egy olyan dekonstruktív teatralitás írja felül, mint amilyenről – az austini performatívum dekonstrukciós olvasata nyomán – Derridánál az állandó idézettségben állás, a nem intencionális beszédaktus, de Mannál a nem színész-szerep kettősére épülő maszkviselés (prosopopeia) vagy a permanens parabázisként definiált ironia kapcsán beszéltünk. Vagy a megfeleltetést megfordítva, „a »dokumentum«: fikció [...] a fikció viszont: dokumentum”

²⁹⁵ Vö. a bevezető fejezet („Bevezetés: A színházelmélet »ellenszegülése«”) azon gondolataival, hogy a performatív és a tropológiai modell ugyanazon dolog (ideológia) két arca.

²⁹⁶ Ennek a jelesi szépségnek a vizsgált színházi tematikán kívüli, sokat emlegetett példája az égő kuka a *Kis Valentinoban* (1979).

kijelentés az itt terítéken levő színházelmélet szempontjából azt jelentheti, hogy azt a valóságot, jelenlétet, amit a színházi kiszólással vélünk elérni (az előadás performatív dimenziójára, formájára, jelölőjére fordítva a figyelmet), mindig már beszennyezi a nem (színházi) műfajhoz kötött teatralitás kognitív (konstatív) aspektusa, míg másfelől a színházi előadás fiktív terébe íródik be az előadás anyaga, a jelölő materialitása. Ez a jelműködéshez kötött dekonstruktív teatralitás az, ami nehezen forgatható vissza az empirikus színház terébe, s talán ezért is jelenik meg itt (még) egy más médium, a film keretei között. (A dekonstruktív teatralitás színházi térbe való „visszavezetése” majd a harmadik fejezet célkitűzése lesz.)

Az Erdély-féle montázselmélet kettős kódoltsága

Azt a problematikát, ami a dokumentum-fikció fogalompár egyfelől műfaji, másfelől filmnyelvi megközelítése, vagy a színpadi figura egyfelől *Verfremdungseffekt* általi szétválasztása, másfelől a színész-szerep prosopopoetikus szétválaszthatatlanságát feltételező megközelítése, vagy a performatív-kognitív kettős egyfelől bináris, másfelől szubverzív-összekötött elgondolása (vagy az „elsődleges” és a „másodlagos” dekonstrukció²⁹⁷) közötti feszültségként írható le, Erdély kétféle montázselméletének viszonya variálja tovább, ami szintén megközelíthető a színház kérdése felől. Az Erdély elméletében olyan nagy szerepet játszó montázs a teoretikus szövegek (és a lopva színházi utalást tartalmazó filmek) retorikus olvasása mentén hozható kapcsolatba a színházzal, illetve ennek kétféle formájával, a posztmodern metaszínházzal és a dekonstruktív teatralitással (valamint azok ismeretelméleti implikációival). Úgy tűnik, hogy Erdélyt a színházhoz egy vállalt és egy látens viszonyulás fűzte, melyek mentén kétféle montázselmélet látszik kirajzolódni. Amikor Erdély nyíltan beszél a színházról, filmen megvalósuló montázselméletét azzal szemben, mint hazug, avítt formával szemben határozza meg. De eközben felfedezhetők olyan szöveghelyek is, melyek elméleti meglátásait épp ez a kárhoztatott teatralitás fűti át. Az előbbi köré egy színházzal szemben megfogalmazott (mégis) brechtianus önreflexív, „lokalizálható” („elsődleges”) montázselmélet, az utóbbi köré egy, az előbbit szubvertáló, teátrális, dekonstruktív, („másodlagos”) „lokalizálhatatlan” montázselmélet állítható fel.²⁹⁸

Explicit megnyilvánulásaiban Erdély egy történeti fejlődési vonalon helyezi el az „ásatag

²⁹⁷ A tropológiai nyelvi modellt implikáló, a nyelvet mint „reprezentáció börtönét” reflektáló „elsődleges dekonstrukcióról” és az ennek ideologikusságát feltáró, a nyelv kiismerhetőségét ellehetetlenítő performativitás dimenziójával (is) számoló (materiális modellt implikáló) „másodlagos dekonstrukcióról” *Az olvasás allegóriáinak* fejezeteit elemző dolgozatrészekben, az I.3.2. fejezetben volt szó.

²⁹⁸ Az „elsődleges” és „másodlagos” jelzőkkel a de Man-i „elsődleges” és „másodlagos” dekonstrukcióval igyekszem áthallást teremteni feltételezve, hogy az erdélyi két montázselmélet között hasonló viszony van, mint a de Mannál említett két dekonstruktív olvasási mód között.

lehető”, „modoros” színházat, amelyben annak valóságimitáló eszköztára zavaróan hiteltelenné, „mesterkelté” vált a valóságot közvetlenebbül megjeleníteni képes kifejezési formákhoz képest.²⁹⁹ Mind a kitalált cselekmény mind a mesterkelt színészi játék hamis világokat közvetítenek: „A mesterségesen létrehozott történés iszonyú, mint ahogy visszataszító a lombikbébi.” (Erdély: A happeningről: 17. bek.) „A színház és a színészkedés már egyenesen arcpirító gyalázatnak tűnhet fel olyan ember előtt, aki elszakadt a megszokástól, felfoghatatlan számára, hogy adhatja fel magát valaki órákra, miért törekszik arra, hogy egy elképzelt személy[t] imitáljon, hogy akad arra ideje vagy szemérme.” (Erdély: A happeningről: 8. bek.) A színházzal kapcsolatban nem az az egyetlen probléma, hogy elkerüli az „igazi” valóságot. Legalább ilyen fontos, hogy hamisságában elringat, „mentől jobban hasonlít a valóságra, annál inkább szolgálja a kikapcsolódást” (Uo.), kényelmes élvezeti módjával elfeledteti a nézővel, hogy illúzióról van szó.³⁰⁰ Ezekben a sorokban Erdélyt hasonló hevület fűti a színházzal szemben, mint a mimézis alapú Nyugati polgári realista színház illúziókeltő zárt világa ellen a Jelenlét zászlaja alatt kiszálló Artaud-t.³⁰¹

Ez mégsem jelenti azt, hogy Erdély számára az elsődleges cél a valóság közvetlen ábrázolása lett volna, hogy a film mint a jelenlét megőrzője érdekelte volna a mindig hamisító, reprezentáló színházzal szemben. A valóság, a jelenlét, az esemény feltételezése pusztán szükséges velejárója elsődleges montázselméletének, melynek célja épp a nyelvi belevetettségre való ráébresztés, az önreflexió. A reprezentáció-kritikát végrehajtó montázs kétféle elemből tevődik ugyanis össze. Egyfelől a kontextusukból kiszakított valóságelemekből áll, amelyek alapvető céljuktól elválasztva, önmagukban mutatkoznak meg: „nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát [...]” (Erdély: Montázs-éhség: 103) „Egy filmszalagra vett élethelyzet nem jelent semmi egyebet, mint önmagát.” (Uo.) A dekontextualizálás mozzanata tehát feltételezi egy autentikus valóság, „látszat mögött megbújó lényeg” megragadhatóságát, amelyet a véletlenszerű, elfogulatlan válogatás, a fotós „vaktában tüzel[ése]” emel ki a

²⁹⁹ „Megfejtendő mindeneke előtt, hogy korunk legambiciózusabb művészeti energiája világszerte miért éppen a színházban gyűlik fel; miért a színpadon, ami különben oly ásatag lehető. *Nem esik-e vissza még néhány századot*, ha az utcán produkál, nem kelt-e visszas, mesterkelt hatást a benzinkutak tövében ágáló vásáros játék, nem válik-e elkerülhetetlenül modorra, és nem oltja-e ki a prófécia a rendszerint túlzó, önironikusba átcsapó hangvétel? Meggyőződéssel kijelenthető: kelt, válik és kioltja.” Erdély Miklós: „Mit keres Einstein a tengerparton?” In: Erdély Miklós: *Művészeti írárok*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. (A továbbiakban: Erdély 1991) 47-55 (A továbbiakban: Erdély: Einstein): 50. (Kiemelés: K.V.), „operaházak, színházak, koncerttermek és egyebek – a *történelem előtti vadembernek* ezek a különös, túlfejlődött összefüggéseiről már levált faramuci képződményei – magától értetődő *jelenlét(e) szűnőben (van)*, amint a cirkusz a primitívizmus *barbár* bájával egzisztál napjainkban.” Erdély Miklós: „A happeningről. Istentisztelet a valósághoz”, http://filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=3980 (letöltve: 2006. május 25.) (A továbbiakban: Erdély: A happeningről) 9. bek. (Kiemelés: K.V.)

³⁰⁰ A válságba került – mert montázst nélkülöző –, elfilmetlenedő filmek esetében „*panoptikum*-hatás”-nak nevezi ezt az effektust, a „realitás illúziój[ának] fokozód[ását]”: „kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást [...]” Erdély Miklós: „Montázs-éhség”, in: Erdély Miklós: *A filmről*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995. (A továbbiakban: Erdély 1995) 95-14. (A továbbiakban: Erdély: Montázs-éhség) 95.

³⁰¹ Ezt támasztják alá Erdély Artaud-ra tett, vele szimpatizáló utalásai is: ld. Erdély: A happeningről; Erdély: Montázs-éhség; Erdély Miklós: „A filmezés késői fiatalsága”, in: Erdély 1995: 167-185.

valóságból.³⁰² A montázs másik eleme a medialitásra való reflexió, mely kritikai mozzanat olyan effektusokkal érhető el, mint az elemek szokatlan egymás mellé kerüléseinek feszültsége (mint a varrógép és az esernyő boncasztalon való szürrealista találkozása, a dadaista fotómontázsok és a pop-art tárgymontázsai (ld. Erdély: Montázs-éhség: 99)), vagy a film anyagiságának kihangsúlyozása (pl. az *Álommásolatok* (1977) gyorsított, lassított, roncsolt képei, visszafele játszott jelenetei és hangtorzításai, a *Vonatút* (1988) ritmikus ismétlései, vagy a *Tavaszi kivégzés* (1985) elidegenítő hangalámondása). A montázs önreflexiós gesztusa, a referencia helyett a textualitásra forduló figyelem öniróniába hajolva saját gondolkodásunkat teszi láthatóvá, önismerethez vezet: „[A montázs] nem ritkán az elme szerkezetének öniróniájaként mutatkozik meg.”³⁰³ „A művészet a montázs által láthatóvá teheti a gondolkodást működés közben [...]” (Erdély: Montázsgesztus: 148).³⁰⁴

Vagyis a de- és rekontextualizálás egymást követő mozzanataiban az előbbi fázisban feltárul a dolgok önmagáért való jelenléte.³⁰⁵ A performansz során a cselekvés egyszerűsége, a képzőművészetben a ceruzavonás „visszavonhatatlan tette”³⁰⁶ biztosítja az ontológiai bázist, a film esetében a valóságdarabokat a kamera gyűjti be. Azért nem szabad beállított jelenetekkel dolgozni, hogy a kiszakított kép megőrizze a valóság közvetlenségét. A *Vonatút* montázsainak részeit pl. az INDIGO csoport tagjai által produkált spontán helyzetek képezik. A rángatózó kamera mögül Erdély hangját halljuk: „Ne színészkedj!”. A valóságosságot látszik garantálni a színészek saját néven való szerepeltetése is a filmekben. Dokumentum-felvételek és amatőr színészek biztosíthatják a film „nyers” anyagát, amelyek alapján megkezdődhet a lényegi munka, a vágás.

A színházban a montázs második kritikai-önreflexív (rekontextualizáló) mozzanatát a színpadi illúzió megszakításához, parabázisokhoz, lokális törésekhez szokták kötni. Erdély szemében azonban a montázselmélet szempontjából a színház áthidalhatatlan problémáját jelenti, hogy a valóság színpadra emelésével alapvetően képtelen az első mozzanat, az autentikus valóságanyag szolgáltatására. A színházi játékból nem lehet egyetlen önazonos pillanatot sem kiemelni, hiszen a színjátszás esetében a stilizáció permanensen átjárja a valóságot. „Minden színészi játék, a legkiválóbb is, tendenciózus stilizáció, s mint ilyen, egy gesztus csak saját

³⁰² Erdély Miklós: „Két Budapest”, in: Erdély 1991: 190-111: 110; Bálint Endre alkotói módszeréről írja: „a motívumok után olyan elfogulatlansággal nyúl, mintha semmiről se tudná, mi az [...]”, Erdély Miklós: „Jó és rossz pásztorok”, in: Erdély 1991: 93-98: 97; ld. még: Erdély Miklós: „Birkás Ákos fotókiállításáról”, in: Erdély 1991: 112.

³⁰³ Erdély Miklós: „Montázsgesztus és effektus”, in: Erdély: 1995: 139-160 (A továbbiakban: Erdély: Montázsgesztus): 147

³⁰⁴ Erdély elsődleges montázsa a posztmodern színház önreflexiós effektusaihoz hasonlítható (ld. I.2.), és a montázműködés ebben az értelemben került elő Gaál színházának tropológiai modellt implikáló elemzésében is (ld. az I.4. fejezet első, „A *Danton* mint a »reprezentáció játékaik« önreflexív színháza” című részét.)

³⁰⁵ Ezzel Erdély „elsődleges” montázselmélete – a fischer-lichtei életmű kétarcúságához hasonlóan – szépen példázza a tropológiai modell és a performatív modell összefüggését, azt, hogy az önreflexió és a jelenlét elmélete ugyanannak az érmének (a nyelv fenomenológiai felfogásának) két oldalát alkotják.

³⁰⁶ Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a Verzióról, <http://www.c3.hu/~bbsa/catalog/erdely/text/verzio.htm> (letöltve: 2006. május 25.) 24. bek.

stilizációs rendszerében jelent valamit, abból kiszakítva mindig mint egyszerű színészkedést ismerjük föl.” (Erdély: Montázs-éhség: 102) A filmes vágás sem tudja elég apró részekre szétszedni a színészi alakítás képeit ahhoz, hogy újraragasztható valóságelemeket nyerhessen belőle. „[E]gy megjátszott mozdulat képtelen sokértelműen és organikusan kapcsolódni a következő vágáshoz.” (Uo.) Szemben a filmes amatőrrel, akinek színészkedésen kívüli állapotához ez az elmélet egyfajta önazonosságot, jelenlétet, közvetlenséget tulajdonít, a maszkírozott színházi színész kijelentéseinek „hamis csengésé[vel] mondat közben idézőjelesíti mondanivalóját” (Erdély: Einstein: 51), elhíthetetleníti beszédével való azonosságát. Vagyis a színházi színész azért jelenthet zavaró hibát Erdély számára, mert képtelen a valóság, az önazonosság alapanyagát nyújtani a vágó számára, hiszen már maga egy olyan montázssal, a színész és a szerep közti ragasztással terhelt, amelyet lehetetlen vágással szétválasztani; a színész testi jelenléte szereppel fertőzött. A montázst a vágószobában létrehozni kívánó filmes számára a színházi kép rendelkezik egy már megelőző, számára kontrollálhatatlan montázseffektussal. A montázskészítő számára, aki az idézőjeleket maga akarja kirakni, az öniróniát az újraragasztás által tudatosan véghezvinni, a színészet láthatatlan, uralhatatlan holt-montázs³⁰⁷ kibonthatatlan, permanens imitációjában a valóság eredeti pillanata felfejthetetlen, színész és maszkja elválaszthatatlan.

Vagyis úgy tűnik, ezen a diszkurzív szinten Erdély a (hagyományosan Brechthez kötött) önreflexió működését inkább a filmben látja megvalósulni, míg a színházban egy olyan médiumot feltételez, melyben az önreflexiót megzavarja az, hogy a „kint” és a „bent” (a civil színészlét és a fiktív szerep, a valóság és a fikció) „olvasótól” (legyen az a rendező vagy a néző) függetlenül keveredik össze.³⁰⁸ Vagyis Erdély nem azért marasztalja el a Nyugati illúzió-realista színházat, mert az nem képes a jelenlétre (ld. „reprezentációk láncolata”), hanem, mert a jelenlét abból tudatos szerzői munkával kiaknázhatatlan, a (jelenlétet garantáló) civil színész maszkjáról lefejtethetetlen. Amit az elsődleges önreflexív montázson való munkálkodása közben a polgári-realista színházzal kapcsolatban feltár, az éppen a mimézis performatív gyökere, átjártsága, a benne működő dekonstruktív teatralitás. Ezzel a meglátással Erdély a színházi működést a szándéktól leválasztva Erdély elemeli empirikus teréből (hiszen ott muszáj lenne a rendezői intencióval számolnia), és a derridai értelemben jelműködésként fogja fel azzal a különbséggel, hogy kárhóztatja azt, s lehetségesnek tartja a jelműködés alternatív formáit. A filmes önreflexió és a színházi dekonstrukció konfliktusában két olyan jelelmélet ütközik össze, melyek közül Erdély csak az utóbbi hullámán hajózhat be Jeles és Bódy kikötőjébe. Vagyis ennek a színházzal, teatralitással

³⁰⁷ Nietzsche „holt-metaforája” után, ld. Nietzsche 1992

³⁰⁸ Ezzel Erdély szembekerül mindazon filmelméletekkel, melyek a színház és a film médiumát összehasonlítva sokszor inkább azért marasztalja el a színházat, mert a színházi szitáció állandó szem előtt lévősége miatt nem szabadulhat az önreflexiótól, az „intellektuális távolságtól”, míg a film érzelmileg beszippantja, „tetem-tárgyához” vonzza a nézőt. Ld. pl. Bazin: „Színház és film”, in: Bazin 2002: 101-145, Glenn Willmott: „Egy sartré-i radikális médium vonzatai: a színházról a filmig”, *Metropolis* 2004/3.

szembeni undornak abjekt kötődéssel kell telítődnie, és a száműzetés területéről visszakúsza „megfertőzni” Erdély elsődleges (valóságot, jelenlétet, illetve reflexiót, öniróniát feltételező) montázselméletét. Ennek az elvont dekonstruktív teatralitásnak a visszakúszását láthatjuk Erdély bizonyos elméleti szöveghelyeinek retorikájában, illetve tematikusan-allegorikusan művészeti munkáiban.

A dekonstruktív teatralitás jelemélete köszön vissza például Erdély időparadoxont megfogalmazó elméleti írásaiban. Az az időparadoxon, ami itt megjelenik, egy teljesen más jelenléthez való viszonyulást fejez ki, mint a dekontextualizálás mozzanata, ami a jelenlét közvetlen hozzáférhetőségét sugallta. A jelenlétre (valóságelemre) való várakozás fejeződik ki a „jelentéskioltás” Marly tézisek-beli megfogalmazásában: „hely: a még-meg-nem-valósult számára”³⁰⁹ azt a derridai retorikát visszhangozva, mely szerint a jelenlét a jelenlét utáni vágyban, „lehetetlennek, de szükségszerű”-állapotában mutatkozik meg. Az „igazság órája”³¹⁰-nak vég nélküli elhalasztódását metaforizálja a kafei vád ismételt előkerülése is Erdély művészetében. Az *Álommásolatok* azon jelenete, amelyben egy megvádoltsági álomszituáció rendeződik újra; a *Tavaszi kivégzés* halálos ítéletet tartalmazó üzenete és a *Verzió* koncepció pere mind mintha a Törvény Kapuja előtt haldokló jelenetét idézné, amelyet Zizek úgy elemez, mint az én és a Másik (ami mindig az én kivetített másikja) viszonyának felismerését: „A bejárat mögött nincs más, mint amit a vágyad vetített oda”³¹¹, mondja az őr a haldoklónak. De ide kapcsolhatók a *Verzió*végi képsorok is, amelyek kísértetiességüket (többek között) abból nyerik, hogy a mutatott alakok mind feszült figyelemmel, kíváncsian néznek egy irányba, a nézés tárgya azonban (még ha ki is található: a forgatott jelenetek felé fordulnak) nem látható. Velazquez *Udvarhölgyei*hez hasonlóan a tekintet tárgya hiányzik. A vágy tárgya (Erdély esetében a tiszta jelenlét, az autentikus valóság, a konkrét példára vonatkoztatva pedig a filmes vágás alapeleméül szolgáló valóságelem: az épp felvett, színészkedés nélküli jelenet) hozzáférhetetlen.

Ahogy a tiszta jelenlét jövőbeli, úgy kezdeti pillanata sem lokalizálható. „A jelenlét (...) már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát” – írja Derrida (Derrida 1994: 15). Az állandó utólagosságot fejezi ki Erdély „másnaposság” gondolata is, amely alatt a „sűrű események”, „szelíd dolgok”, „a legnagyobb élet” utáni nosztalgiát érti, ez alapján tekinti az avantgárd művészi mozgalmakat „másnapos állapotban lévőeknek” vagy a *Prédikátorok könyvét* „másnapos állapotban keletkezett[nek]”.³¹²

A jelentéskioltás soha el nem érhető jövőre, illetve múltra vonatkoztatása (a „hely: a még-

³⁰⁹ Erdély Miklós: „Marly tézisek”, in: Erdély 1991: 125-128 (A továbbiakban: Erdély: Marly): 128

³¹⁰ Az igazság órájának elhalasztódásáról hasonló kontextusban ír Jacques Lacan a *Hamlet* kapcsán, ld. J. L.: „Részletek a Hamlet-szemináriumból”, in: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc, Filum, Budapest, 1998.

³¹¹ Slavoj Zizek: „A szimptomától a sinthome-ig”, ford. Szabari Antónia, in: *Helikon* 1995/1-2. 94-114. 103.

³¹² Ld. Erdély Miklós: „Apokrif előadás”, in: Erdély 1991: 154-166: 156, 157, 156, Uo.

meg-nem-valósult számára” megfogalmazásmód, illetve az állandó „másnaposság” állapota) a jelen szempontjából azt jelenti, hogy a jelentéskioltást, a művészeti hatás csúcspontját nem lehet totális kiáradásként érteni (ez volna az a pillanat, ami *még*, illetve *már* nem történik meg *soha*), pusztán a felfüggesztettség állapotaként, a gátat nem átszakító, csupán a felemelt zsilip alatt átfutó folyó képének megfelelően.³¹³ Egy helyen „fékezőmotívumról” ír, aminek „az ellobbanó energiát ritmizáló, formáló szerepe van”³¹⁴. A reflexió a legnagyobb extázis pillanatában is ott lebeg a fejünk fölött („a belső vízió már túlságosan is festékszerű”³¹⁵), ugyanakkor a tiszta reprezentáció, élmény nélküli tudat sem képzelhető el: ezért fordul át horrorba a film medialitását lehangsúlyosabban kiemelő pillanat az *Álommásolatokban*: a vásznonról lelépő nő a drakulává váló „mozinéző” karmai közé kerül. Akkor kerülünk a filmbeli filmen kívülre, a textualitás szintjére, amikor a „külső” film a rettenet által a leginkább beszippantja a nézőt.

A szintén az önmagaságot garantáló saját néven való szerepeltetés koncepcióját érdekesen kezdi ki Rajk László neve a *Verzió* stáblistáján. Az, hogy Erdély Rajkot nem felvett nevén – Kovács István – tünteti föl, látszólag azt a célt szolgálná, hogy színészének „igazi” identitását jelölje meg vele. Ugyanakkor a történet (az apa nevével annak tetteit nem vállaló fiú története) és a metatörténet (mennyire nem a „sajátunk” már a nevünk sem³¹⁶), amit a név magával hoz, pont az ellenkező hatást éri el, hiszen megmutatja, hogy minden név, az álnév mögötti is, álnév, mert történetet mesél el, mellyel ráadásul – lásd Rajk esetét – sohasem tudunk tökéletesen azonosulni.

Az intencióhoz kötött montázs koncepcióját ássa alá az organikus-mechanikus metaforák keveredése, ami során az derül ki, hogy már a(z emberi tudatot megelőző) természet is montázsokat produkál. A hangyászsünről és a struccról azt írja, hogy „nevetségesen erőltetett figurációk”³¹⁷, felvetődik Isten avantgárd beállítottsága, aki sárból embert alkotott³¹⁸, ír a férfivágyról a nő automatává válására vonatkozóan, valamint a Kempelen Farkas sakk-automatájában megbújó élő törpéről³¹⁹. Az organikus és a mechanikus ilyen keveredése felrúgja azt az oppozíciót, amit máshol a természet és az emberi tudat között állított fel, amely szerint az előbbi valóságelemeket szolgáltat az antropomorf tekintet, az emberi beavatkozás összerakó mozzanata számára³²⁰. A természet is

³¹³ „A kétsoros mondókában is kimutatható minden formálás egyik alapvető elve, a feszítőerő és a gát komplementer működése [...]” Erdély Miklós: „Babona mint népművészet”, in: Erdély 1991: 99-103 (A továbbiakban: Erdély: Babona): 102. A megfogalmazás Kant fenségesről szóló írásának egyik alapvető metaforájára rimel, amely a felduzzasztott, majd kiáradó folyóhoz hasonlítja a felséges érzését: „az életerők pillanatnyi gátoltságának és ezt nyomban követő, annál erősebb kiáradásának érzése hozza létre [...]”, Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Kis János, Szeged, Ictus, 1997. 163.

³¹⁴ „A főknek itt is, ott is beosztó, az ellobbanó energiát ritmizáló, formáló szerepe van. Így a szöveg ritmusában ugyanaz a formaérzék működik, mint az életformálásban.” Erdély: Babona: 102

³¹⁵ Erdély Miklós: „Böröcz-Roskó”, in: Erdély 1991: 115-116: 116.

³¹⁶ Mint a SEC-ben olvashattuk, egy aláírásnak az azonosítása végett legalábbis hamisíthatónak, ismételhetőnek, vagyis jelenléttől elszakítottak kell lennie. Ld. a II.2.2. fejezetet.

³¹⁷ Erdély Miklós: „Miért nem szép Iposteguy agyveleje?”, in: Erdély 1991: 60-66: 65

³¹⁸ Ld. Erdély Miklós: „Optimista előadás”, in: Erdély 1991: 133-147: 146

³¹⁹ Ld. Erdély Miklós: „Önlehallgatás”, in: Erdély 1991: 5-13 (A továbbiakban: Erdély: Önlehallgatás): 10

³²⁰ Ennek a felfogásnak legkifejezőbb példái a piramisok és a szfinx, amelyekről azt írja Erdély, hogy „építés[ük] úgy

mindig már magán visel egy – a színészéhez hasonló – maszkot.³²¹

Erdély filmes alkotásaiban a dekonstruktív jeleméletről árulkodik az, hogy a színházat, a színészkedést máshol olyannyira kárhóztató rendező néha egész konkrétan a színészkedés témáját állítja fókuszba. Ezekben az esetekben nem az artaud-i és nem a brechti, hanem kifejezetten az utánzáson alapuló, ósdiságában zavaróan művi színház jelenlétébe ütközünk, pontosan abba a deffektusba, ami miatt a színház reprezentációs struktúrája – a benne megnyilvánuló dekonstruktív teatralitás, mindenkori idézetben állás miatt – elhibázza a montázs első mozzanatát, a valóságélem magragadhatóságát.

Az álomjelenetek színrevitelei az *Álommásolatok*ban azt a színházi mozzanatot jelenítik meg, amely során a színész utasításokat kap, milyen maszkot öltson magára. Mivel a rendezés legalább olyan fontos elem a színházban, mint a filmben a vágás, ezért az említett jelenetek nem annyira metafilmes gesztusokként, sokkal inkább színház-a-filmben jelenetekként értelmezhetők.³²² Csakúgy, mint a *Verzió*beli hamis tanúzásra való betanítás, ami a színházi rendezés (a szöveg hiteles elmondására való trenírozás) fromáját ölti. Az amatőr játék tisztasága is többször „sérülést” szenved Erdély filmjeiben: az *Álommásolatok* rendezési jelenetei szükségszerűen színészkedést kívánnak; a *Vonatút*ban az INDIGO csoport egy tagja az utasítás ellenére mégiscsak játszani kezd (az egyik fiú lassított mozdulatokkal, hangsúlyosan a – ki tudja, éppen kinek a kezében lévő – kamerának játszva, patetikusán két ülés közé esik, mely „alakítás” teatralitását fokozza a képsor alá vágott komolyzene ünnepélyessége); és stilizált játékot láthatunk a *Verzió*ban is egy pillanatra, amikor a Solymosi Esztert alakító Horváth Ágnes a koldus zsidótól megijedve a félelem közhelyes gesztusával a kezébe temeti az arcát. Azzal, hogy az amatőr lét „sérüléseinek” ezen képei bentfelejtődtek a filmekben, hogy Erdély azt mondja, „ne színészkedj!”, aztán nem vágja ki, a „primitív”, „gyalázatos” színház visszakúszik Erdély művészetébe felforgatva határozottan színházellenes montázs-elméletét.

Már említettük, hogy a „lokalizálható montázselmélet” szempontjából a színész mint „holt-montázs” azért lehet fenyegető, mert ellenáll a „valóság”, az „eredet” visszavezethetőségének. A maszkjától elválaszthatatlan színész (a táncából „ki nem tudható” táncos³²³) traumatikus visszavisszatértét az Erdély-filmekben az a szorongató érzés mozgathatja, hogy a színészkedés mégsem

fogható fel, mint az első valóságmontázsok, melyek által a valóság képébe a „tudat alakú” piramisokat mintegy belemontírozta.” Erdély: Montázsgesztus: 146

³²¹ A természet-ember mint nem emberi-emberi oppozíció felrúgását végzi el de Man a prosopopeia, az arcadás és arcrongálás alakzatának kifejtésében. A „természet könyve” wordsworthi metaforát boncolgatva kifejti, hogy a természet mindig már csak trópusokon keresztül hozzáférhető (ld. de Man: Önéletrajz), a természet „beszélő arcá”-nak tételezésére pedig azért van szükség, hogy annak antropomorf tükrében létrejöhessen saját emberi mivoltunk (kölcsonösséget feltételező) beszélő pozíciója. Ez a tételező aktus (a természet arccal való felruházása) „áthidalja a tudat és a világ különbségét” (Chase 1997: 109), a természet tekintetét kap, az embernek pedig „csak azáltal lehet arca, hogy részt vállal egy diszkurzusból, mely nem teljesen természetes, de nem is egészen emberi” (De Mant idézi Chase, in: Chase 1997: 110).

³²² Ezzel az *Álommásolatok* a *Revizor* és az *Álombrigád* kapcsán emlegetett „próbafilmek” problematikáját veti fel.

„hiba”, szabályt erősítő kivétel (mint ahogy annak tűnik az expliciten képviselt montázselmélet szempontjából), hanem éppen, hogy demonstratív kifejező, látványos modell, csak épp egy másik, látens montázselmélet vonatkozásában. A színész valóságelemekre szét nem szálazható holt-montázsának „kivétele” a háttérben általános elméletté válik, és felforgatja az expliciten képviselt teóriát. E szerint a montázs valóságeleme sohasem tapasztalható meg „önmagában”, nem létezik az összerakás előtt, a de- és rekontextualizálás mozzanatai nem végezhetők el lineáris sorrendben (még hipotetikusán sem). Ahogy a jelenlét – Derridával szólva – mindig már áthatolt³²⁴, a valóságelem is mindig már a reflexív mozzanaton keresztül hozzáférhető csak.

Ha pedig van olyan montázs, amiről nem állapítható meg, hol a törés a valóság és a színlelés, a szószerinti jelentés és a metaforikus között, akkor bizonytalanná válik, hogy bármikor is kívül kerülhetünk a montázs működésén.³²⁵ Így aztán senki nem mondhatja el magáról, hogy ő az, aki megalkotja a ragasztás kritikai mozzanatát, aki „belerakja” az ironikus mozzanatot a nyelvbe. Vagyis az irónia, a nyelvi törés (Paul de Man-ian) lokalizálhatatlan, az egész nyelvet átjárja, melynek így minden pontján ki vagyunk szolgáltatva a többértelműségnek. Vagyis: bármikor montázssal lehet dolgunk anélkül, hogy észrevennénk. Egy helyen Erdély még a De Man által hivatkozott Schlegel-sorokat is visszhangozni látszik: „a szavak jobban megértik egymást, mint akik használják őket” (Schlegel 1981: 80). Amikor Erdély Mallarmé hivatkozva megjegyzi, hogy „a kifejezés és a nyelv küzdelmében a nyelv javára a kifejezésnek kell engedni”³²⁶ hasonló nyelvfelfogást látszik képviselni (amennyiben „kifejezés” alatt az intencionált közlést, „nyelv” alatt pedig annak beláthatatlan működését értjük).

A két montázselmélet viszonyának talán legérdekesebb vonzata Erdély művészetében a performanszok kapcsán vetődik fel, amire most csak egy akción keresztül, érintőleg térek ki. Az Austin nyomán színházhoz kötődő dekonstruktív („sikertelen”) performativitás performanszba való visszaíródását látjuk a *Demokratikus festmény* című akcióban. Az avantgárd jelenlétet felmutató, egyszerűsége és véletlenül alapuló, cselekvésközpontú performanszokhoz képest ebben az akcióban már egy másik performativitás-felfogás tükröződik. Erdély magára és alkotótársaira egy fátylat terít, a festmény létrehozásának eseményét vékony lepel takarja. Mintha a lacani fátyolt látnánk, ami a falloszt, a központi jelölőt fedi, és amely minden vágytárgy előtt ott húzódik, hogy betöltse funkcióját: leplezzen egy üres helyet. A fátyol célja elhitetni, hogy van mögötte valami. Erdélyék esetében maga a happening, az egyszeri esemény, a valóságdarab kendőződik el, és kap

³²³ „Táncából a táncost: kitudhatod?” William Butler Yeats: Iskolások között, ford. Tandori Dezső

³²⁴ „A jelenlét, ahhoz, hogy jelenlét és önmagának való jelenlét legyen, már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, mindig is át volt már hatolva.” Derrida 1994: 15

³²⁵ Ez a logika Derrida „pozitív lehetőségéhez” hasonlítható a SEC-ből: ha van olyan eset, amikor a megnyilatkozás idézhető, kijelentésének kontextusából kiragadható (mint az írásnál), akkor ez az eset – mint minden megnyilatkozás esetében fennálló lehetőség – általános normává válik. Ld. a II.2.2. fejezetet!

³²⁶ Erdély Miklós: „Bokros”, in: Erdély 1991: 74-77 (A továbbiakban: Erdély: Bokros): 75

imaginárius töltetet, ami az egész jelenlétközpontú performansz- (és montázs-) elméletet elmozdítja az öndekonstrukció irányába. Erdély a bírák talárját, a mennyasszonyok fátylát, a színészek álarcát hasonlítja saját letakartságukhoz: mindenkinek, aki „kiemelt helyzetben” van, az a feladata, hogy „valami módon jelezz[e] ennek az *idegenségét* és azt a *távolságot*, amit ideiglenesen mag[á]ra vállal[] a többiekkel szemben.”³²⁷ Az amatőr „saját” léttel, „itt és most”-tal szemben a *Demokratikus festmény* a *sajátban* meglévő *idegent* mutatja fel, azt, hogy az én mindig teatralizált, nincsen ezt megelőző valóságosabb, lényegibb állapot.

A *Demokratikus festmény* – mint ahogy az előbbieken említett egyéb Erdély-példák is – már számol azzal, hogy a szerep és a színész közti ragasztás kijelölése a performatívum megértési kísérletéhez, a sikeres performatívum koncepciójához hasonlítható, melyről – Austin-olvasatunkban láttuk – mindig csak sikertelen lehet. A retorika kognitív és performatív dimenziói reflektálhatatlanul bomlasztják egymást. Mindannyian Pygmalionként „az utánzott testtől gyúl[unk] szerelemre” (Erdély: Önhallgatás: 6), a *mimézis* beláthatatlan *performatív* töltetének köszönhetően. A szereplőnek ezt a tettenérhetetelenségét, a lokalizálható montázst átszelő lokalizálhatatlan montázs munkáját, Erdély öndekonstruáló ironiáját az alábbiakban *Verzió* című filmje kapcsán kísérlem meg alaposabban bemutatni.

Rituális „kilúgozások”

A *Verzió* központjában álló hamis tanúzás, hamis vádakra való betanítás bizarr párját alkotja Rousseau mentegetőzéseinek.³²⁸ Bár a múltbéli bűn magyarázatát a mentegetőzés esetében a vallomást tevőnek magának kell, mintegy légből kapva kitalálnia, míg a hamis tanúzásnál határozottan „belé verik”, „kívülről” szolgáltatják az elmondandó szövegrészt, a magyarázat empirikus alapjának hiánya mégis összekapcsolja a két példát – mindkettőt az austini beszédaktus performatív és konstatív/kognitív dimenzióinak konfliktusát színre vivő jelenetté avatva.

Mindkét beszédaktus tétje a múltbéli tett helyes interpretációjának helyreállítása. Nem lehetséges a tett megtörténtének pusztá konstataciója, annak mibenléte szavak általi tálalásán múlik. Amit de Man mond a mentegetőzésről, hogy „a megértés kérdésköre” (de Man: Mentegetőzések: 332), a tanúzásra is áll, ez pedig az austini beszédaktus konstatív töltetére fordítja a figyelmet, arra a kérdéskörre, hogy a performatívum konstatív töltetét Austin kezdetben a „tisztá” performatívum megfertőződésének tartja, később viszont, számot vetve a performatívum konstatív implikációival, sikerességének feltételéhez köti. De Man mentegetőzés-magyarázatával egyrészt Austin első

³²⁷ Erdély Miklós: „Demokratikus festmény”, in: Erdély 1991: 167-182: 169

³²⁸ A *Vallomások*beli szalag-ellopós Rousseau-jelenetet elemző de Man-fejezetet (ld. de Man: Mentegetőzések) a II.2.3.

álláspontjának helyességére mutat rá, arra, hogy a beszédaktusban a konstatív és a performatív aspektusok összeférhetetlenek, nem harmonizálnak („fertőzést” okoznak), ugyanakkor az utóbbi meglátásnak is helyt ad azzal, hogy a két aspektus szüntelen együttlétezéséről beszél. A két meglátásból következik, hogy csak sikertelen performatívumok léteznek, olyanok, melyek sosem a kívánt (megértett) célba érkezek, állandóan „félrelőnek”. A mentegetőzés úgy lesz ennek a működésnek a fő szemléltetője de Man-nál, hogy lévén a „belső érzés” csak szavak által bizonyítható („ilyen-olyan szándékaim vezéreltek, amikor ezt tettem”), a magyarázat minden empirikus bizonyíthatóságot nélkülöz, pusztán fiktíven (mert tisztán diszkurzívan) létezik. A fiktív jelleget erősíti de Man további érvelése a magyarázat véletlenszerű „bezuhanásáról”³²⁹ („mentettem magam az első kínálkozó dologgal”, de Man: Mentegetőzések: 334), a tett interpretációja logikailag megalapozatlan, a magyarázó ötlet a jelölő gépszerű működésének, a jelölők körforgásának következménye.

A hamis tanúzás esete még inkább ironikus színben tünteti fel a „sikeres performatívum” elképzelését, minthogy már elnevezésében egy, a konstatívumokat meghatározó jelzőt hordoz: „igaz” vagy „hamis” (az eredeti „tisztá” performatívum-elképzelés szerint) csak leíró megállapítás lehet (ezzel szemben lesz a performatívum „sikeres” vagy „sikertelen”). Vagyis már nevében felveti a konstatív-performatív jellegzetességének, a megfertőzött performatívumnak a kérdéskörét. Működésében pedig úgy szemlélteti ennek mechanizmusát, hogy egy hangsúlyozottan hiányzó, nem létező interpretációt nyújt a múltbéli tett tálalásában. Vagyis a „belső érzés” fiktív jellegének szempontjából mindegy, hogy véletlenszerűen „beesett” vagy kívülről ráerőszakolt magyarázattal van dolgunk, a vallomást tevő szándékát illetően mindkét interpretáció radikálisan idegen.³³⁰

Erdély filmje rá is erősít a hamis tanúzás hamisságának, az empirikus úr kihangsúlyozására. Először is azzal, hogy magát a próbafolyamatot, a betanítás erőszakosságát mutatja, előttünk történik a sikeres performatívumra való kondicionálás, betekintést nyerünk a koncepció „színház” apparátusába. A vád szövegrészleteinek végtelenül ismétlő bemutatása pedig a bírósági teremben megidézni kívánt hirtelen feltörő igazság egyszerűség-, jelenlétélményétől foszt meg. A betanítás ismétlődő jeleneteiben a betanított szöveg képtelen hitelesként hatni. (Ezért – a megnyilatkozás és a szándék látványos szétválása miatt – hozza példának Austin a színész mindig idézetszerű beszédét a hibás, kizárt performatívumokra.)

fejezetben tárgyalom.

³²⁹ Vö. a gondolatok „beesésével” („einfall”) Kleist „A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben” című esszéjéből, amit a III.2. fejezetben elemzek.

³³⁰ A vallomást megalapozó „belső érzés” bizonytalanságáról Erdély máshol így ír: „[...] ha kínzással vallomásra kényszeríti [ti. a vallató] az elgyötört foglyot, még mindig lehetséges, hogy a kínzás hatására épp akkor hazudik” (Erdély: Bokros: 75). Hogy Erdély gondolatai kapcsán felvethető a hamis tanúzás ábrázoláseztétikára vonatkoztatott allegorikus értelmezése, az is bizonyítja, hogy az idézett sorokat a művész és az anyag vonatkozásában mondta (a mondat első fele: „Bokros tudta, hogy a művész anyagával szemben abban a kilátástalan helyzetben van, mint vallató a foglyával.”).

A pszichikai ráhatással történő tökéletes belsővé tétel továbbá értelmét veszti az erősen írott stílusú megfogalmazás mellett. Minduntalan „midőn”-t kell mondani a Scharf Móric szájára sokkal könnyebben álló „mikor” helyett, ami egyrészt olyan linearitást ad a múlt eseményeinek, ami az emlékképekért kutató zaklatott gondolkodást biztosan nem jellemzi; másrészt az archaikus kifejezések a bonyolult jelzős szerkezetek mellett (pl. „a már ott volt téglási és tarcali metszők”) az élőbeszéd spontaneitását, a fiú elhangzottakkal való azonosulását teszik kétségesse. Mintha a hamis tanúzásnak nem a hamisság elleplezése volna a célja.

A szöveg megírottságára a stílus mellett a memorizálást célzó végtelen elisméltetés is ráerősít. Az egyetlen helyes, írott megoldást – pl. „a lányt a földre terítette” – nem válthatják ki szinonimák – „nyomta”, „taszította” –, a vallató addig ismélteti a szavakat, amíg a tökéletes verzió teljesen nem memorizálódik. A betanulást végignéző („tanusító”) néző nem szabadulhat attól a nyugtalanító érzéstől, hogy a vallomás idejében a szöveg élesben való elmondására nem nyomja-e majd rá a bélyegét a betanítottság érzése, hogy ilyen előzményekkel tud-e majd őszintének hatni a vallomás. Egy olyan bírósági jelenet képe rémlik fel, ahol a performatív erővel rendelkező vallomást (valakit el fognak ítélni a hatására) a derridai írás hasítja át, minek következtében a performatívum leleplezi saját mindenkori sikertelenségét gúnyt űzve az egész igazságszolgáltató apparátusból, és összeomlasztva a koncepciók percek „kegyetlen színházának” legitimációs kristálycsontvázát.

Erdély a hamis tanúzás sajátos beállításában túlhajtja a performatívum austiniai elképzelését, ami annak intencióhoz kötését illeti. A betanítási jelenetben azt látjuk, hogyan próbálja a betanító „beleverni” az intenciót a performatívumba. Arról, hogy ez az erőszakos törekvés (performatívumot illető arcrongálás) hiábavaló, egyrészt a szándék erőszakosságának bemutatása, másrészt a performatívum „elkóborlásai” tanúskodnak. Az isméltelt szövegrészekkel párhuzamba vágott képsorokban ugyanis Scharf Móric belső képzelgéseit („belső érzését”) látjuk megelevenedni. Az intenció performatívumhoz ragasztása, a sikeres performatívum megkonstruálása akkor végződik be, amikor (a „belső érzés” egybeesve a megnyilatkozással) a párhuzamos képsorok a meg-nem-történt múltat mutatják: azt, hogy Scharf leskelődik a templom kulcslyukán, és látja a megvádolt elkövetőket gyilkosság közben. De addig Scharf belső képei ide-oda szálldosnak, a lányról való beszéd ál-analitikus szituációjában előcsalogatva Scharf Eszter iránti szexuális vágyát: látjuk amint Scharf megleszi a lányt a patakban való mosakodás közben, vagy amint a fiú apjának házában a lány elcsábítja Mórict. Ez utóbbi képsorok különbözőképp variálódnak a fiú fantáziálása szerint, melyeket az köt össze, hogy a vallomást betanító hatósági ember szándékától függetlenül (valószínűleg még Scharf szándékától is függetlenül) termelődnek ki a beszéd hatására. Egy

anamorfikus tekintetre (már ami a „belső érzés” filmes kivetülését, „kivetítését”³³¹ illeti; ami a verbális síkot illeti: anamorfikus beszédre, félrebeszélésre) van szükség ahhoz, hogy Scharf találkozzon ezekkel a fikcióval átítatott belső érzésekkel, a sikerek performatívumra való készülése közben lehetőséget teremtsen performatívumainak szabadon való elkalandozására.

A performatívum és konstatívum összeilleszthetlenségének ilyen bemutatásából nem csak a beszédaktus mindenkori sikertelensége következtethető ki (a’ la de Man), de Erdély elsődleges montázselméletének sikertelensége is. Észre kell vennünk, hogy – ami a performatívum intencióhoz kötését illeti – a jól működő koncepció per az elsődleges montázs működését kívánná meg: a „valóságalem” és az önreflexió összerakása úgy áll a montázs-szerző uralma alatt, mint a performatívum és a konstatívum összerakása a koncepció per „rendezőjének” uralma alatt. (Ez a viszony metaforikusan visszafordítható: az elsődleges montázs olyan, mint a jól sikerült koncepció per.) Márpedig egy koncepció per akkor sikeres, ha elfedi koncepció jellegét és legitim konstatív feltételekkel rendelkező beszédaktusként tünteti fel magát, amiből az elsődleges montázselméletre nézve az következik, hogy annak is kell, hogy legyen valami rejtegetni valója, az is „sáros” valamiben, mégpedig intencióhoz kötöttségének, kiterveltségének látszatában. A koncepció per-elsődleges montázselmélet párhuzama az elsődleges montázst olyanként mutatja meg, mint ami rendelkezik egy disszimulációs töltettel, melyben el akarja fedni, hogy nincs, nem lehet mögötte intenció. A Scharf-féle beszédaktus hamisságának, ürességének kihangsúlyozása, vagyis az elleplezés sikertelensége így nem csak a „koncepció színház” vázát omlasztja össze (felmutatva minden magát sikeresként, vagyis a konstatívum és a performatívum harmóniájára épülő beszédaktus koholtságát), hanem azt a montázselméletet is, ami lehetségesnek tartja a nyelv performatív és topológiai dimenzióinak szándék szerinti szétválasztását és összeillesztését. A koncepció per struktúrájának feltárása Erdély elsődleges montázselméletének struktúráját is feltárja, amiből nem következhet más, mint egy ön-megtagadás, Erdély ön-újraolvasása, egy *Verzió* nyújtotta második montázselmélet.³³²

Ahhoz, hogy ez a másodlagos montázselmélet láthatóvá váljon a *Verzió*ban, érdemes visszanyúlnunk ahhoz a színház-metaforikához, amivel a kétféle montázselméletet (Erdély elméleti szövegei és más filmjei alapján) a fentiekben is jellemeztük. A hamis tanúzás beszédaktusát – nem feltétlen Austin vonalán elindulva, de mindenképp hozzá megérkezve – a színházi metaforikához is

³³¹ A *Verzió* betanítási jeleneteiben az elmondottak imaginárius (belső) megjelenítésének, a képzelgésnek a filmes vetítés metaforájakénti elemzéséhez lásd Müllner András írását: „Vérlátomás. Erdély Miklós: *Verzió*”, in: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk.: Kiasantal Tamás és Menyhért Anna, JAK – L’Harmattan Kiadó, 2005, 108-115

³³² Ez az ön-újraolvasás – minthogy egy önreflexiók modell dekonstruktív átgondolásáról van benne szó – talán nem alaptalanul hasonlítható de Mannak *Az ironia fogalmában* megjelenő gesztusához, ahhoz, hogy az ebben újraírt ironiafelfogással *A temporalitás retorikája* című, korábbi szövegének állításait írja felül. (A de Man-i ön-újraolvasásról

könnyen hozzákapcsolhatjuk. A szövegtanulás jeleneteiben egyben egy színházi próbát is láthatunk, mely során az amatőr színész küzd a megtanulandó szöveg hiteles belsővé tételével. A Rajk alakította csendbiztos Sztanyiszlavszkijként jár el, amikor a szöveg intencióját színészébe bele akarja kalapálni. Ha megállnánk itt az értelmezésben, a jelenetet könnyen annak az önreflexiónak a megvalósulásaként interpretálhatnánk, amit Erdély épp az elsődleges montázshoz és (a színházzal szemben!) a film médiumához köt. A színpadi figura két aspektusának, a színésznek és a szerepnek a megmutatása ugyanazt a nyelvi dimenziókhoz való hozzáférést feltételezi, mint azoknak a szándék szerinti (belátható hatást kiváltó) összerakása. Ebben az esetben lehetne úgy elemezni a *Verziót*, mint ami az elsődleges montázselmélet ideológiái szerint működik. Mert, jóllehet, a *Verzió* ellentétes módon működik, mint például a *Vonatút*, mely Erdély azon elméletének megvalósítási kísérleteként, gyakorlati kivitelezéseként fogható fel, hogy a filmes vágás önazonos képek, jelenlétek, valóságelemek összerakásán alapszik (az INDIGO csoport tagjai végig „magukat adják” a vonatozás aktuális eseménye, korántsem fiktív története során); a *Verziót* viszont lehet úgy nézni, mint ami a színész-szerep komponensek különállóságával mutatja meg a civil színész valóságelemét a film segítségével valósítva meg azt, amit a komponenseire szétszálazhatatlan „színház” nem tud elérni.

Csak hogy, mint azt Scharf elkalandozásai esetében láthattuk, a Scharf Móric-perszonázs civil oldala nem jelenik meg mint tiszta, szerep-reprezentációjáról leválasztott, jelentés nélküli jelenlét, mivel (jóllehet „félrelőve”, a szerep jelentéseivel nem harmonizálva), létrehozza a maga jelentéseit. Ezen kívül a próbajelenet – akárcsak Jeles *Revizor*ában vagy *Álombrigád*jában – átesztétizálódik, a vallató-betanító kék égre emelt tekintete romantikus szépséget lop a kibillentés, az önreflexió jelenetébe. Mind a szerepéből kibillentett (mert *bebillenés*re képtelennek mutatkozó) színész, mind az apparátus elemeként megmutatkozó „rendező” olyan jelentéseket szór szét a térben, melyek nem az elhangzó megnyilatkozások, és az önreflexívnek mutatkozó jelenet sejthető szándéka szerint érnek célba. Vagyis a betanítási jelenet sokkal inkább olyan értelemben teatralizált, mint az a színház, amitől Erdély fél, mert a zavaró színészkedés színész-szerep komponenseivel, illetve ezek viszonyával nem tud elszámolni, kapcsolatukat nem tudja kontrollálni. Emiatt a kontrollálhatatlanság miatt nem tartja a szerepjátszást a montázshoz, vágáshoz szükséges lehetséges valóságelemnek, s veti el elsődleges montázselméletében. Vagyis az a fajta színházi beszéd jelenik itt meg a tanúskodás kérdésébe oltva, amit Austin sikertelennek (mert egyértelmű intencióhoz nem köthetőnek) nevez, és amelyről Derrida azt mondja, hogy minden megszólalást átjár a jelölő mindenkori rituális jellege okán. Erdély öniróniájának (vagy inkább öndekonstrukciójának) tekinthető, hogy ez a dekonstruktív teatralitás, másodlagos montázselmélet az elsődleges montázselmélet (a színész-szerep szétválasztásával megvalósulni látszó önreflexió) megidézésével,

s ennek áthatolásával történik; hogy az az elsődleges montázselmélet koncepciójához jellemezőnek (kiagyaltságának, ideologikusságának) felmutatása árán mutakozzon meg.

Ahhoz, hogy ebben tényleg Erdély ön-újraolvasását láthassuk, meg kell néznünk, hogy a betanítás jelenetében feltáruló sikertelen performatívum, lokalizálhatatlan teatralitás és montázs hogyan illeszkedik a film többi részei közé, milyen felhangot kapnak az itt megjelenített dolgok a film tágabb kontextusában. Megfelelő kontextusban a tárgyalt jelenet (az elsődleges montázs elméleti szövegeinek modalitásához hasonlóan) a hazug színházat, a valóságélemre épülő montázselméletet felforgató teatralitás elleni dühöt, egy erre való reflexiót vihetne színre. Az autentikus valóságot megjeleníteni képes filmes közegben felfokozottan művinek tűnő szerepjátszás a panoptikum-hatás és a „beszennyezett” valóságélemek egyéb lehetséges eseteinek kritikájaként tűnhetne fel.

Ehhez azonban arra volna szükség, hogy legyen olyan pont a filmben, ami ellensúlyozza a hamisságot, az elfátyolozottságot, a lokalizálhatatlan színészlétet, ami helyre állítja a színész-szerep, performatívum-konstatívum, valóság-fikció, jelölő-jelölt biztos elhatárolhatóságát. Ilyen ellenpontul szolgálhatnának – a fikcióból való kiszólásként – például az elbeszélő filmes részt keretező dokumentumjelenetek. A nyitó képsorok (amelyben a tisztaeszlári vérvád résztvevőinek idős leszármazottai nyilatkoznak a kamerának) dokumentumértékét azonban jelentősen csökkentik a mondatok állítmányi részét kihagyó vágások, de az információáramlást nem csak akusztikailag, hanem vizuálisan is akadályozza a szobában lévő homály, a néhány mondat erejéig tartó teljes sötétség (az egyik nyilatkozattevő nem vállalja arcának megjelenítését), illetve a film anyagán tett utólagos roncsolás.³³³ A nyelvi csonkítással a mondottak értelméről a nyelvezetre, a sajátos régies stílusra (pl. „jónak látván”) irányított figyelem viszont kapcsolatot teremt az elbeszélő filmes rész jeleneteiben helyt kapó betanított vallomásszöveg hangulatával, amivel a dokumentum átfolyik a fikcióba. Ugyanez történik a filmvégi werkfilmmel, amelyben a jeleneteken kívüli civil színészeket, az illúziót teremtő díszletekkel kontrasztot alkotó valódi tárgyakat (autó, technikai felszerelés), összemossolgyásokat, bakikat – mint a valóságba való kibillenés „dokumentumait” – kellene látnunk, ehelyett az egész egy olyan költői atmoszféra fogja össze, ami miatt ezek a képek pont hogy nem a fikció ellentételezéseként, hanem a film „összegzéseképpen”³³⁴ foghatók fel, amelyek ugyanazt az atmoszférát közvetítik³³⁵, mint a fikciós rész. Bár az összemossolgyások, bakik

³³³ Hasonlóan hitelteleníti az interjú dokumentumértékét Bódy *A harmadikjában* a kérdések kivágása, s így a válaszok érthetlenné tétele.

³³⁴ Kornis Mihály: Fragmentumok Erdély Miklósról. „Mindenből Egy, Egyből Minden”, http://filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=5740 (letöltve: 2006. május 25.) 16. bek.

³³⁵ „Igen gyakori, inkább a kommersz filmekhez kapcsolódó eljárást forgat ki Erdély akkor, amikor filmje végén bemutatja a stáb tagjait. Ezeknek a képeknek és a történet képeinek *atmoszferikus rokonsága*, a dekomponáltság, az esetlegesség egyfelől összemossa a »fikciót« a fikciót létrehozó »valósággal«, másfelől mintha a »werkek« természetes lomposága visszafelé indokolná az egész film hasonló karakterét.” Gelencsér Gábor: „Filmverzió (Erdély Miklós: *Verzió* 1979.)”, in: *Néma?* Ráció, 2004. Szerk. Derék Pál, Müllner András, 14. fejezet/6. (kiemelés: K.V.)

megvannak, mégis mindenkit mintha valamiféle meghatottság járna át, az egy testben két lélek furcsa érzése, ahogy például Solymosi Eszter arcából Horváth Ágnes kivillantja saját szempárját.³³⁶ A szereptől való eltávolodást fékezi a képekkel harmóniába vágott zene is: a jeleneten kívüli (de még jelmezben!) kerítés mellett sétálgató Vikár László-Scharf Móricot Prokofjev zord dallamai, Horváth Ágnes-Solymosi Eszter „civil” képeit viszont a szelíd, magas zenei részek festik alá, míg a corpus delicti (a Solymosi Esztert meggyilkoló kés) kellékének megjelenését izgatott ütemek kísérik.

A *Verzió* – a bevezetőben ismertetett neoavantgárd törekvést, a dokumentum és a fikció műfaji keverését elvégezve – csak „úgy tesz, mintha” kétféle filmes műfajjal (dokumentum és elbeszélő film) dolgozna, illetve, mintha három részre, a riport, az elbeszélő film és a werkfilm részeire osztaná a filmet. Valójában a határok elmosódnak, a dokumentumrészek a fikciós szál hangulatával telítődnek, a fikciós részek illúziórealizmusát viszont – mint már megállapítottuk – a túljátszás, a szorongató mesterkéeltség megzavarja. Mintha a dokumentum performatív töltete a fikcióban érne célba, a fikció esztétikája pedig „megfertőzné” a dokumentumrészeket. A dokumentum (a performatívum) „kintje” jelentéssel telítődik, a fikció (a kognitív dimenzió) „bentje” gyanússá válik, kibillen egyértelmű jelentéséből. Egyik reprezentációs szint sem tisztán az, aminek lennie kéne, mind a dokumentum, mind a fikció műfaja „kilúgozódik”. Mintha maga a film is rosszul (irányíthatatlanul, beláthatatlanul) színészkedne. A fikció és a dokumentum látszólagos kontrasztjának megteremtése a betanítás kiszólásos, önreflexív jelenetének megidézését ismétli, hogy aztán ugyanaz a dekonstruktív („beszennyezett”) teatralitás lehetetlenítse el a költői atmoszférával telített werkfilm kint-bent alapú funkcionálását (az önazonosként ábrázolt színészek is már szerepek), mint a szerepjátszás metaműködését.

Az önreflexiót tápláló műfaji határok eltűnnek a színész-szerep oppozíció felszámolódásával. Mivel nem köthető biztosan sem a civil színész valósága a dokumentum, sem a virtuális szereplés a fikciós részekhez, megsemmisülnek az önreflexiók parabázisnak, a színész maszk mögül való kitekintésének a feltételei: a színész és a maszk lokalizálhatósága, kétpólusossága. A Scharf Móricot alakító Vikár László ugyanazzal az irritáló félmosollyal, révedező tekintettel járkal a werkfilmbe, mint a fikció jeleneteiben, és Horváth Ágnes sem tűnik kevésbé kiszolgáltatottnak, törekenynek a szerepen kívüli feketeteruhás, műpajeszos „zsidók” között, mint az erőszak képeiben. A két rész közti elvárt ellentét szubverzív feloldódása a másik oldalról is

<http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b157/ch14s06.html> (letöltve: 2006. május 25.)

³³⁶ A megilletődöttség ráadásul összhangot teremt a Krúdy-féle narratív szállal is, amelyből egy idézetet feliratként láthatunk a werkfilm képei előtt, mintegy felvezetésként („[...] Elgondolkozva, lehorgasztott fejjel hallgatott a közönség is, amely a termet megtöltötte. Maguk elé meredtek mélyen elgondolkozva a felmentett vádlottak, a bírák, az ügyvédek, az emberek... [...] Az egykori vádlottak magukbamerülve, örömtelenül várakoztak, holott már többé nem volt semmi várnivaló.”) újabb átjárást teremtve a valóság (a werk) és a fikció (Krúdy regénye: *Tiszaeszlári Solymosi Eszter*) között. A kapcsolatot az is bonyolítja, hogy a regény valóságon alapszik.

megközelíthető: az utolsó képsorokból arra jöhetünk rá, hogy a *Verzió*-beli történet szereplői nem a werfilmen látott figurák hatványai, duplikátumai a színész-szerep megkettőződés értelmében, hiszen a szerepen kívüli alakok és a korábban látott fiktív szereplők gesztusai között nincsen különbség.

A werkfilm és az elbeszélőfilm figurái közti különbség felszámolódása messze nem azt jelenti, hogy a szerepről kiderül, hogy nem szerep, vagy a werkről, hogy még mindig játék. Az, hogy a Vikár Lászlót megsimogató Rajk László gesztusa kicsit sem megnyugtatóbb, mint csendbiztosként adott pofonjai, sokkal kísértetesebb annál, minthogy pusztán a szerep továbbjátszásaként értékeljük. Rajk László atyai gesztusában úgy kísért a vallató Recsky erőszakossága, ahogy korábban a csendbiztos mozdulatai közé lopózik furcsán apai szelídség.³³⁷ A megmetszett nyakkal a kamerába pislogó, vagy sárosan a folyóból föltápászkodó Solymosi Eszter képei nem garantálják Horváth Ágnes, a szerepen kívüli színésznő tiszta jelenlétét, a szerep megfertőzi a színésznőt. A másik oldalon pedig a fikció koherenciáját, érthetőségét billenti ki a kézbe borulás stilizáltra sikerült játéka, az amatőr színész rosszul (nem természetesen) sikerült mozdulata.

A dokumentum és a fikció közti átjárás, egymás imitálása (idézése) egyik esetben sem tökéletes. A műfaji határsértésekkel a film anélkül billent ki mind a szerep, mind az autentikus jelenlét illúziójából, hogy teljesen elhagyná az idegen hanggal megsértett terepet. Miközben elbizonytalanít a látottak (a fikció illetve a werk) önazonosságával kapcsolatban, nem veti fel a szerepből való kibújás, illetve a „tisztá” szereplét lehetőségét. Az elbeszélő filmben a látott figura egysége, a werkfilm pedig a szerepen kívüli színész önazonossága kérdőjeleződik meg. A dekonstruktív teatralitás egyaránt törešként járja át az elbeszélő film figuráit és a költői atmoszférával telített werkfilmes alakok valóságosságát. Ez a törés azonban lokalizálhatatlan, következésképp reparálhatatlan. Nincs a filmben egyetlen lokalizálható parabázis, ami megtörné a szorongást keltő illúziófestés masszáját teret engedve a tiszta jelenlétnek, ehelyett a hiteltelenség, a mesterkéeltség, a színháziasság permanens parabázisában (a valóság, az igazság, a hitelesség konstans kikezdettségében) részesülünk. Egy-egy alakba sűrített, valóságelemekre szét nem szálazható montázsokat láthatunk, a jelölők tolakodását a filmes alakban, a színész ironikus testébe foglalt uralhatatlan többértelműséget.

A színész szereppel és a szerep színésszel(!) – mint a jelölő jelentéssel és a jelentésnek a jelölő materialításával – való áthatoltsága ellehetetleníti a nyelven kívülre kerülést, hogy metapozícióból rálátást nyerhessünk a nyelvműködésre, a fogalmi rendre. Se nem a maszkra való pusztá reflektálásról, se nem a maszk alatti „valós” felmutatásáról, hanem a maszk félrecsúszásáról

³³⁷ A befogadói zavart csak fokozza a már említett név-ügy Rajk kapcsán. Az, hogy a színész neve egy újabb történetet nyit meg, szintén azt erősíti (és bizonytalanít el a valóság-fikció oppozíción alapuló megértés terén), hogy a fikció után

van szó, anélkül, hogy a félrecsúszás felfedne egy igazi arcot.³³⁸ Vikár László és Scharf Móric *félmosolya* a túl hosszú vagy túl rövid, de semmiképpen nem illeszkedő színészi jelmezhez hasonlatos, amelynek köszönhetően a színész csak félig merül el a fikcióban, fél lábbal kint marad³³⁹, minek következtében folyamatosan elbizonytalanít mind a valóságot, mind a fikciót kereső befogadói munkát illetően.

A dekonstruktív teatralitás, a mindig megelőző, megfertőző színészkedés, a levehetetlen prosopopoetikus maszk másik allegorikus képe a sáros „Solymosi Eszter” „feléledése” a werkben. Miután a fikciós részben láthattuk a hínáros Tiszán föl-le bukkanó, sodródva úszó holttest képét, majd a folyó menti ágasbogas parton való megrekedését, a werkfilm megmutatja a színésznő (Horváth Ágnes) jelenet utáni feltápázkodását. A lány köré és fölé gyűlt filmes stábtagnak képében (ahol többen beöltözve, jelmezben nyújtják segítőn immár civil kezüket) a templombeli megmetszés hasonló beállítású rímpárjára ismerhetünk. Az, hogy a fikció gyilkosságára a valóság segítő keze rimel, kísértetiessé teszi a kép hangulatát. Azon túl, hogy a már említett fikciós esztétika dokumentumra való rányomakodását láthatjuk a jelenetben, a Solymosi Eszter sármaszkja mögül kipislogó Horváth Ágnes képében a maszkjától elválaszthatatlan színész allegóriájával is szembesülhetünk. A kép allegorikus jelentéstartamát tovább árnyalja az az önkéntelen védekező mozdulat, amellyel Horváth Ágnes elhárítja az arcáról egy sárdarabot eltávolítani, a színésznőt megtisztítani akaró segítő kezét. A segítő kéz mozdulatában azt a gesztust látjuk megismétlődni, amit az egész werkfilm fikció utáni berakása szolgálna: a valóság, a színészi jelenlét, a tiszta jelölő szerep mögötti feltárásának szándékát. Abból, hogy a Solymosi/Horváth-alak elhárítja a maszkot levenni szándékozó kezét, a maszk levehetetlensége melletti érvet olvashatjuk ki. Ugyanakkor ez az elhárító mozdulat a legsajátabbként hasítja át az átesztétizált werk-sorokat, melyet valóban hirtelennek, őszintének, reflex-szerűnek érzékelünk. Az, hogy a tiszta jelölő, a valódi önazonosság megjelenése egyben az a gesztus, ami meg akarja óvni a színészi arcot a maszkfosztástól, egyrészt a zizeki valóssá, a fantáziabeli „valós mag” megnyilvánulásává mélyíti a jelet (a színésznő saját maga számára nem vállalható a mozdulat: nem ragaszkodhat a halott szerep megtartásához)³⁴⁰, másrészt annak kifejeződése, hogy a tiszta performatívum csak a maszk által, a maszk megőrzése árán, a maszkviselésen keresztül mutatkozhat meg.

A hivatkozott jelenetben a dokumentum-fikció, a színész-szerep oppozíció fölszámolásához

jövő valóság után jövő valóság (...) is csupán szimulákrum, sosem léphetünk túl a szimulákrumok hagymarétegein.

³³⁸ A beszéd helyét kijelölő arc mint trópus (vagyis maszk) ember(i)től való elválaszthatatlansága (egy „előtti”, „lényegibb” állapot lehetetlensége) megintcsak de Man prosopopeia-elméletét implikálja, ld. de Man: *Önéletrajz*, Wordsworth; Warminski 2000.

³³⁹ A metafora szemléletes megjelenítője még Jeles *Álombrigád*-jában a szekéren utazó félig lovag-, félig munkásruhába bújó alak.

³⁴⁰ Ld. pl. Slavoj Žižek: „A Valós melyik szubjektuma?”, ford. Csontos Szabolcs, in: *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor sk., Odorics Ferenc, Szeged: Ictus-Jate, 1996., 203; Slavoj Žižek: „Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem!”, *Apertura* 2006/ősz; vagy Žižek 1995.

kötött másodlagos montázs-, illetve sikertelen performatívum-elmélet egy újabb allegóriájával is szembesülhetünk, az élő halott, a kísértet élet-halál oppozíciót áthágó alakjával. A halott Solymosi Eszter sármaskja mögül Horváth Ágnes szeme úgy villan elő, mint holttest mögül a lélek. De a fiú, a zsidójelmezből még ki nem bújt Scharf/Vikár alak is bolygó hollandiként ténfereg a kísértetiesre hangolt, díszletelemeket és apparátus-eszközöket közös térben felvonultató forgatási helyszínen, a vallatás jelenetéből ismert kínos mosolyfélével az arcán. De Scharf/Vikárnak nemcsak a werkbeli alakjáról lehet elmondani, hogy olyan, mint egy kísértet. Ha a vallatásra készítés jelenetéből újra kiemeljük a hamis tanúzás beszédaktusának a megnyilatkozó intenciójáról való leváltságát, egy tudattól megfosztott beszélőgépet látunk, aki automataként darálja, ismétli a kívülről belévert sorokat. Úgy tűnik, hogy a dokumentum és a fikció, a színész és a szereplő összefonódása, a dekonstruktív teatralitás mindkét oldalon (a fikció és a dokumentum területén) zombikat produkál. Az élőhalott de Mannál is a jelölő materialitásának allegóriája, gondoljunk csak a sok megcsonkított, elnémított furcsa alakra Wordsworth költeményeiben. (Ld. pl. de Man: Wordsworth, Önéletrajz) Az önreflexiótól, az öntudattól, a zavartalan kognitív (metaforikus, antropomorfizáló) működéstől megfosztó dekonstrukció de-animálja az útjába kerülő alakokat, akik/amik így mindig a jelölő materialitásának allegóriái egyben (és akikről a harmadik, a „materiális modell”-fejezetben bővebben lesz szó).

Összegezve a *Verzió*t illető meglátásokat, a dekonstruktív teatralitás – ami Austin színházak példája nyomán a sikertelen performatívum dekonstrukciós diskurzushoz kötődik – a következő szinteken jelenik meg a filmben: a koncepció per sikertelen beszédaktusának megidézésével, melynek ideologikusságát Erdély beállítása (az intenció-beleverés erőszakosságának és az ismétlések kiemelése) még inkább kihangsúlyozza; a film befogadóra tett hatását tekintve a dokumentum és a fikció műfajának stiláris keverésével; az impliciten megjelenő montázselméletek egymáson való áthágásával (igazolva, hogy a dokumentum és a fikció keveredésének sosem pusztán stiláris, de a jelműködés felfogását érintő tétje is van) és a kísértet allegória de Man-iánus megjelenítésével. Ezzel Erdély a *Verzió*ban egy olyan öndekonstruktíót hajt végre, ami az elsődleges montázselmélet kettős feltételét, a valóságalelem mint tiszta, jelentés nélküli jelölő hozzáférhetőségét és a de- és rekontextualizálás kritikai mozzanatával elért önreflexió lehetőségét egyaránt megghiúsítja. Ezáltal a *Verzió* ahhoz a nyelvelmélethez sorol, ami nem tartja lehetségesnek a tiszta performatívum megnyilvánulását annak konstatívum általi mindig-már beszennyezettsége miatt, ugyanakkor elképzelhetőnek tartja a performativitás nyom formájában való megmutatkozását, miszerint a performatív erő elfojthatatlanul, a kognitív dimenzióba beíródva, annak egyértelműségét kibillentve (ld. a sáros Solymosi/Horváth „önkéntelen” mozdulatát) „jelenik meg”.

Ahhoz, hogy a jel dekonstruktív működése láthatóvá váljon, szükség van Erdély elsődleges

montázselméletére, hogy annak ideológiáit lerombolva működésbe léphessen a másodlagos montázselmélet mintegy helyet készítve a harapásnak³⁴¹. Ebből következően a „performatív modell” ideologikusságának bemutatása nem különbözik a „tropológiai modell” ideologikusságának bemutatásától. Mind az önreflexió munkáját, mind a tiszta jelenlét, jelentés nélküli, önazonos jelölő megjelenését a (mindig beszennyezett) performativitás lehetetleníti el. Erdély kettős beszéde a de Man-i iróniáról mondottakat idézi, ahol a lokalizálhatatlan irónia, a permanens parabázis a dialektikus irónián, a lokalizálható parabázison áthágva tudott érvényre jutni. Ezt a kettőséget írja le Deleuze „minor” és „major” nyelvhasználata is. „Egy és ugyanazon a nyelven” kétnyelvűnek, „saját” nyelvünkön „idegen”-nek lenni (gondoljunk a Móricba vert ómódi szavak különös csengésére) azt a „minor” nyelvhasználatot jelenti Deleuze szerint, amellyel „végigfuttatunk egy jelentést minden variáción, melyek a legrövidebb idő alatt módosítják azt. A kijelentés (...) [így] elmenekül minden hatalmi apparátus elől, mely rögzíthetné, és minden állandósítást megghiúsít.” (Gondoljunk a verziókra, kis eltérésekkel való ismétlődésekre Erdély *Verzió*n kívüli egyéb filmjeiben is.) Ez a – Deleuze kifejezéseivel élve – „menekülési vonal”, „variációs vonal”³⁴² teszi lehetővé Erdély beszédében az olyan *verziók* egymás mellett élését, mint a lokalizálható és a lokalizálhatatlan montázselméletek, hogy Erdély „saját” nyelvén „idegenül” szóló elméleti/művészeti alkotásaiban a dekonstruktív irónia működésére és a „materiális modell” működtetésére ismerhessünk.

³⁴¹ Erdély így ír a *Marly-téziseket* kiegészítő írásában a tézisek tervezett vitapartnerének távolmaradásával kapcsolatban: „a tézisek a vitapartner figyelembevételével készültek, ismerve a harapását, mintegy ravaszul fogai számára helyet hagytam” (Erdély Miklós: „A tézisek mellé...”, in: Erdély: 1991: 129-132: 129. Jelen kontextusban, minthogy kétféle montázselmélete mentén maga képezi saját vitapartnerét, a harapás aktív és passzív fele egyaránt Erdély).

³⁴² Ld. Deleuze: Egy kiáltvánnyal kevesebb, *Gondolat-Jel* 1994/1-2. 73-87.)

<http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/deleuze.html> (letöltve: 2006. november 6.) 11. bek., Uo., 10. bek., Uo.

III. A „MATERIÁLIS MODELL”: AZ „ÉLŐ MARIONETTEK” ALLEGORIKUS SZÍNHÁZA

Az előzőekben láthattuk, hogy a jelölő színháziasságának elmélete felől nézve az önreflexiós posztmodern színház ideája és a performansz önreferenciális cselekvése egy-egy olyan szövegmodell allegóriáinak tekinthetők, melyek egyrészt a szövegműködések reflektálhatóságáról, másrészt a szöveg performatív dimenziójának hozzáférhetőségéről, a referencia kiiktathatóságáról beszélnek, és az episztemológiai bizonyosság illúzióját hordozzák. Ebben a fejezetben arra a kérdésre keresünk választ, hogy elképzelhető-e egy olyan színházi teória, egy esetleges materiális színházi modell, ami a de Man-i retorika-felfogással telítetten a performativitás és a tropológia egymást kizárva összefonódó viszonyát allegorizálja?

Láthattuk, hogy az első fejezet tropológiai modellje csak a nyelv egyik dimenziójával, a jelentést termelő tropológiával számolt nem véve tudomást a nyelv performatív töltetéről. Sem a hivatkozott irodalomelmélet, sem a posztmodern színházelmélet nem foglalkozott a performativitással, ami mindkét esetben a reprezentációba zárttság helyzetének reflexióját eredményezte esztétikájukban. A második fejezetben a performativitásról egyrészt úgy volt szó, mint amit – Austin félreolvasva – a színházban csak sikeressé torzítva, intencióhoz kötve tartanak megközelíthetőnek a színházteoretikusok, másrészt – a performativitás dekonstrukciós olvasatában – úgy, mint ami a színháztól, annak empirikus-esztétikai területétől teljesen elszakadva, a jelölő teatralitásában található meg. (Ezt a dekonstruktív teatralitást vizsgáltuk a film médiumában.) A harmadik fejezet azt vizsgálja, hogy ez a dekonstruktív teatralitás, a jelölő színháziassága hogyan „jelenhet meg” a színház terében; a dekonstruktív performativitás-fogalom a fizikai cselekvéshez, testi tethöz képest jócskán áthelyeződve, elcsúszva hol keresendő egy *mise en scene* olvasata során.

Ehhez Kleist marionett-esszéjét hívom segítségül, melyben – de Man elemzésére hagyatkozva – az esztétikai formalizálás gondolatán keresztül a sikertelen, dekonstruktív performatívum, önmagát jelölő, referencia nélküli jelölő gondolatára ismerhetünk – hangsúlyozottan színházi helyzetek közé rakva. Vagyis – olvasatunkban – ami itt megmérettetik, az épp a dekonstruktív teatralitás színházban való sorsa (még ha ez a színházi tér Kleist esszéjében jócskán allegorikus töltetet hordoz). De Man olvasatában Kleist ironikus hangvételében egy schilleri és egy kanti/kleisti megközelítés zörren össze a tiszta performatívum színházban való megjelenésének tekintetében. Míg az előbbi elképzelhetőnek tartja az önmagát jelölő jelölő megjelenését a színház empirikus terében (ez volna az esztétikai formalizmus, melynek központi allegóriája a gráciás marionett-mozgás), addig az utóbbiak annak kísérteties, nyom/árnyék-természetű, anamorfikus megjelenését tartják csak elképzelhetőnek (a marionett-ideát erőszak-

feltételével együtt leleplezve – annak megvalósulhatatlan hipotézisét az élő halott, illetve a nyomorék báb allegóriáját felváltva).

A következőkben tehát Kleist *A marionettszínházról*³⁴³ című dolgozatában és de Man róla írt tanulmányában (*Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje*³⁴⁴) azt fogom nyomon követni, hogy az esztétikai formalizálás ironizálásával, a kleisti „maszkjátékkal” előálló (a dekonstruktív teatralitáshoz hasonló) szövegmodell erős (fizikai) színházi átmetaforizáltságán keresztül utat mutathat-e egy materiális színházi modell kidolgozásához?

III. 1. Schiller esztétikai formalizálása vs. de Man grammatikai formalizálása

De Man Kleist-olvasatának de Man „esztétikát felszámoló” szövegeivel³⁴⁵ közös gondolatmenete egy romantika-újraolvasás mentén tapogatható le, mely során de Man bizonyos romantikus közhelyeket más romantikus gondolatokkal aknáz alá. Így kerül kritikus fénybe Schiller, akit de Man Kant súlyos félreolvasásával vádol. Azáltal, hogy a Kleist-szöveg de Man olvasatában a schilleri gondolatok burkolt kritikáját adja, Kleist – az *Esztétikai ideológia* „Kant és Schiller”³⁴⁶ fejezetének megfogalmazása szerint – azon re-kantiánusok, Kant-visszaszerzők közé sorolható, akik „kézen fogva” jelennek meg a „megszelídítőkkel”, valahányszor egy „veszélyes tan” felüti a fejét (de Man példáiban Kleist Schiller, Derrida Heidegger, Nietzsche Schopenhauer megszeliő olvasataival szemben adja vissza a közösen tárgyalt „tan” kritikai élet)³⁴⁷. A már önmagában is rendkívül sok keretezésbe ágyazódó Kleist-esszé így de Man olvasatában egy újabb Schiller-Kant (vagy Schiller-de Man) -vita is áthatja.

Schillerhez a Kleist-szöveg konklúziója és fő tézise utalja a Kleist-szöveg olvasóját: „a tapasztalat túlfelén és a tapasztalat által visszanyert ártatlanság ideája” (de Man: *Enigma*: 83) a *Levelek az ember esztétikai neveléséről*³⁴⁸ című elméleti munkának – „Schiller legfőbb elméleti szövegének” (de Man: *Enigma*: 80) – is a központi kérdése. Erre az összefüggésre hívja fel a figyelmet de Man azzal, hogy a kleisti marionett-táncról szóló elemzését egy schilleri levélből vett

³⁴³ Heinrich von Kleist: „A marionettszínházról”, in: uő: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. 186-192. (A továbbiakban: Kleist: Mszh.)

³⁴⁴ Paul de Man: „Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheaterje*”, ford. Beck András, *Enigma* 11-12. sz. 80-98. (A továbbiakban: *Enigma*) / „Aesthetic Formalization: Kleist's *Über das Marionettentheater*”, in: Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 263-290 (A továbbiakban: *Rhetoric*)

³⁴⁵ Az *Esztétikai ideológia* amerikai kiadásának előszavában Andrzej Warminski alaposan körüljárja a hasonlóságokat és különbségeket az „esztétikai” kategóriájának felszámolásával foglalkozó kötetek (*Resistance to Theory, The Rhetoric of Romanticism, Aesthetic Ideology*) között. Ld. Andrzej Warminski: „Allegories of Reference”, in: *AI*: 1-33.

³⁴⁶ Paul de Man: Kant és Schiller, in: *EI*: 131-174. (A továbbiakban: de Man: KS)

³⁴⁷ Ld. de Man: KS: 132-133.

³⁴⁸ Friedrich Schiller: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, in: uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*,

részlettel, az angol tánc szabályosságáról, tökéletességéről szóló schilleri passzussal kezdi felvetve a kétféle tánc és a mögöttük húzódó ideológia összevethetőségét. Annak, hogy de Man egy eredetileg magánlevél formájú, s csak később könyvvé alakított művet idéz³⁴⁹, később, a Kleist-szöveg medve-történetét elemző fejtegetések szemszögéből lehet jelentősége, ahol az irodalmi szövegek tisztán fikcionális jellegét kérdőjelezi meg de Man a referencialitás gyanújának teljes kizárásának lehetetlenségéről értekezve.

A referencialitás és a fikció, a valóság és a művészet elválaszthatóságának kérdését említve pedig már épp annak a „linknek”³⁵⁰ a gyökerénél vagyunk, ami miatt Schiller (és Kant) érdekes lehet de Man számára. A Kleist-elemzés nem túl burkolt utalásaiból kiderül, hogy (a többi esszé fényében nem meglepő módon) Schiller művészetről való gondolkodását, esztétikai ideológiáját de Man meglehetősen problematikusnak gondolja. De Man felől Schillert mindenek előtt azért lehet kritizálni, mert félreolvasva Kantot összebékíti az egyedit az általánossal, az empirikusat a racionálissal; és az „érzéki ösztön” (a meghatározatás utáni vágy)³⁵¹ kielégülése (a megjelenítés) és a „formaösztön” (a törvényalkotás utáni vágy)³⁵² kielégülése (az ész, az abszolútum szabadságának térnyerése) közti konfliktus harmonikus feloldódásáról beszél a művészetben. Schillernél a befogadó és alakító erőt egyesítő esztétikai állapot, a szellem „tevénye” (a tényközlés és a cselekvés keverékszava)³⁵³ lehetővé teheti a teljes megismerést, az ember önmagában való kiteljesedését. Csak egy ilyen, az empíria és a ráció közti átmenet teszi lehetővé a művészet és a valóság, referencialis és fiktív megkülönböztetését, a kettő közti döntést, minthogy az átmenet egy

Atlantisz, 2005. 155-260.

³⁴⁹ A *Levelek...* magyar kiadásának végjegyzetében olvasható, hogy „Schiller 1791 végén [...] három évre szóló, évi ezer talléros juttatást kapott két dán főúrtól [...], amivel egycsapásra megoldódtak anyagi gondjai. 1793 februárjában megkéri Augustenburg herceget, hogy hálája kifejezéséekppen hadd számoljon be neki levélsorozatban a szépről alkotott eszméiről. [...] Schillernek már 1793 decemberében szándékába állt a következő húsvéti vásárra könyvként kiadatni az addig elkészült leveleket [...] átdolgozta és jelentősen kibővítette az egész koncepciót [...]” Schiller 2005, 495. Az első kiadott változathoz Schiller a következő lábjegyzetet fűzte elárulva párhuzamos igényét a szöveg referencialitásának hangsúlyozására (mellyel talán a szöveg meggyőző erejét próbálta növelni) és a szerzői kontroll birtoklására, mellyel a dokumentumból képes volt publikálható művet formálni: „Ezek a levelek valóban megíródtak; hogy *kihez*, az itt egyáltalán nem számít, s a maga idején az olvasó talán értesülni fog róla. Mivel szükségesnek találtam elhagyni belőlük mindent, aminek lokális vonatkozása volt, ám azt nem lett volna helyénvaló valami mással pótolni, így a levélformából szinte csak a külső tagolás maradt meg; ez az ügyetlen megoldás könnyen elkerülhető lett volna, ha kevésbé fontos, hogy a levelek valóságát szigorúan lehessen venni.” (kiemelés: Schiller) Schiller 2005, 496. A helyzetet bonyolítja, hogy de Man nem a támogatókhoz, hanem Schillernek egy személyes barátjához, Körnernek írt levélből idéz, ami a *Levelek...* angol kiadásában megjelent, de a magyar kiadásban például nem szerepel – tovább tolva a Schiller-mű fikció és dokumentum között billegő státuszát a referencialitás irányába.

³⁵⁰ A de Man-tanulmány későbbi részében, az önéletrajz és a fikció megkülönböztethetőségének fejtegetéseiben nagy hangsúlyt kap a Kleist-önéletrajz eseményeinek (az eljegyzés fölbontása és a „Kant-válság”) összekapcsolhatóságának, „linkelhetőségének” kérdése. („To uncover this *link* would be the ground of any autobiographical project”, kiemelés K.V., de Man: Rhetoric: 284.)

³⁵¹ „Az [...] érzéki ösztön [...] az ember fizikai létezéséből avagy érzéki természetéből ered, s arra törekszik, hogy őt az idő korlátai közé szorítsa és anyaggá tegye [...]” Schiller 2005: 190

³⁵² „A [...] formaösztön [...] az ember abszolút létezéséből avagy eszes természetéből ered, s arra törekszik, hogy szabaddá tegye őt [...] megszünteti az időt [...] a formaösztön *törvényeket* ad [...]” (kiemelés F.S.) Schiller 2005: 192-193

³⁵³ A fordító lábjegyzete szerint: „A >>tevény<< a Fichte alkotta *Tathandlung* magyarítása, a német kifejezés a *Tatsache* (tény) és a *Handlung* (cselekvés) kombinációja.” Schiller 2005: 54. lábjegyzet

episztemológiailag megbízható „nyelvhez”, kifejezési formához (a tökéletes műalkotás) vezet. (Csak akkor lehetséges különbséget tenni valóság és művészet között, ha világosan látszik, felismerhető hogy empiria és ráció hol, miként van összhangban, és hol, miként nincs.) A művészet schilleri felértékelésében láthatóvá válik a tökéletes műalkotás eszményének (Kant „kimagyarázásának”, de Man: KS: 132) tétje: minthogy a művészet az, ami képes a kifejezést az abszolút szabadsághoz közelíteni, áthidalni az abszolút észképességek és a megnyilvánulási vágy között (ez az észképességeket és képzelőerőbeli képességeket áthidalni hivatott kanti ítélőerő schilleri változata), „a művészet az, ami embervoltunkat a legtágabb értelemben meghatározza”³⁵⁴, a legteljesebb megismerésre képes.

A „formaösztönt” és az „érzéki ösztönt” összebékítő „játékösztön”³⁵⁵ lehetővé teszi, hogy „úgy fogadjon be, ahogy maga létrehozott volna” (Schiller 2005: 201), vagyis, hogy a kifejezés módja a lehető legközelebb jusson a kifejezni való dologhoz. Itt nem egyszerűen a médium átlátszóságának ideájáról van szó, egy olyan közegről, ami szennyezés nélkül átveszi a tartalmat³⁵⁶, hanem arról, hogy az „anyag” törvényei közelítsék meg a „forma” törvényeit. A meghatározottság minél inkább győzze le korlátait, melyek abból adódnak, hogy a kifejezés valamire irányul – legyenek ezek a szenvedélyek, a tanítás vagy a jobbítás kifejezésére való irányultságai –, hogy célja, eredménye van.³⁵⁷ Az összebékítés annál tökéletesebb, ha „a művészetek [...] az elmére gyakorolt hatásukban egyre hasonlóbba válnak egymáshoz” (Schiller 2005: 228), „minél általánosabb [...] a hangoltság, és minél kevésbé korlátozott az irány, amelyet egy bizonyos művészeti ág és annak egy bizonyos alkotása ad elménknek, annál nemesebb ez a művészeti ág, s annál kiválóbb az alkotás.” (Schiller 2005: 227) Ez az, ami a Körnerhez írt levél kapcsán a „művészet tautológiájának” neveztetik: „a művészet inherens hajlandóság[a] arra, hogy

³⁵⁴ De Man, Enigma 81. Már ebben a megfogalmazásban is tetten érhető a schilleri gondolkodás ideologikussága, az, ahogy önkényesen megfordítja az ok-okozati összefüggéseket: a művészet gondolata *igazolja* a megismerhetőséget, vagyis az ember-, a gondolkodásközpontúságot, ami ezért *méltó* az „embervolt” kifejezésére. Vagyis az embervolt mindenképp apriori adott, ez az apriori feltételezés mozgatja már a művészet schilleri funkciójának kigondolását is.

³⁵⁵ „Az az ösztön tehát, amelyben a kettő [ti. a forma- és az érzéki ösztön] összekapcsoltan működik – legyen szabad *játékösztönnek* neveznem addig is, amíg nem igazolom ezt az elnevezést –, tehát a játékösztön arra irányulna, hogy az időt *az időben* szüntesse meg, hogy a keletkezést az abszolút léttel, a változást az azonossággal egyesítse.” (kiemelés: Schiller) Schiller 2005: 201

³⁵⁶ ...a romantikus toposznak megfelelően, ld. pl. Schlegel aranyedény-hasonlatát, ami a „reális nyelv” gondolatát hivatott kifejezni *Az érthetlenségről* című szövegében. Schlegel Girtanner prognózisát idézi, miszerint a 19. században még a konyhai edények is aranyból lesznek, és „ezentúl nem kell majd közönséges, nemtelen, aláváló fémek – ólom, réz, vas stb. – undorító savait nyelnesnünk. [...] az arany érthető dolog.” (Friedrich Schlegel: *Az érthetlenségről*, in. *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, szerk. Salyámosi Miklós, Bp., Európa, 1981. 79-92. 82.) Vagyis ha a nyelv olyan lenne, mint az arany, nem szennyezné be médiumával a gondolatot, hanem tisztán átengedné magán a jelentést. (Természetesen ez az a nyelvfelfogás, amit de Man épp *Az érthetlenségről* iróniafogalmára támaszkodva ki fog forgatni *Az irónia fogalmában*. Ld. De Man: Irónia.)

³⁵⁷ A kifejezés „valamire irányulásból” fakadó rongálódására lesz példa a Kleist-esszében a rossz színész, aki tudatos lényként nem tudja a pusztát, nem jelentő, tiszta mozdulatot végrehajtani: „Figyelje meg csak egyszer P... kisasszonyt Daphné szerepében, folytatta, mikor Apollón elől menekülve hátrapillant üldözőjére; lelkét a keresztesigolyák közé rekeszti; jó mélyen előrehajlik, mint a Bernini iskolájában kitanult najád, hogy azt hinné az ember, hányni készül. Nézze meg az ifjú F... urat mint Parist a három istennő körében, mikor odanyújtja Venusnak az almát: az ő lelke (förtelen rágondolni is) a könyökében van.” Kleist: Mszh: 188-189

ugyanazt a tárgyat százféleképpen közelítse meg” (De Man: Enigma: 80), ahol az „ugyanaz” nem is annyira egy tartalom, mint inkább a megjelenítés törvényeinek leküzdése. Hogy ne határoltasson be a valamit kifejezés korlátaitól, a művészet megszabadítja magát a realitás keresésének kényszerétől, és felvállaltan a látszatban, a szükségtelenben, a tiszta játékban leli örömét: „semmilyen segítségre nincs szüksége a realitás részéről” (Schiller 2005: 249). A művészetben kioltódnak a szellemi és az érzéki megfeszülés erői, mindkettő elveszíti kényszerítő erejét, a művészet „már nem azt élvez, amit befogad, hanem azt, amit tesz” (Schiller 2005: 246), önmagára irányultságában összeecsúszik kifejezés és tartalom.

Az esztétikai nevelés gondolata ennek az összebékítésnek a megismétlésén alapszik. A tökéletes forma, vagyis a kifejezés korlátait legyőző műalkotás törvényeinek átadhatósága az érzékekhez átjutott forma, a szépség pragmatizálása szintén egy eszményi dolog gyakorlatba átültethetőségét feltételezi. A tanítás tárgya a szépség, vagyis az általános és a gyakorlati összebékülésének megvalósult változata (ez lesz a „grácia” Kleistnél), mely miután a gyakorlat önmagán való fölülemelkedését valósította meg, nem tekinthető egyszerű empirikus tárgynak, átadása, megragadása a fölülemelkedés mozzanatának megismétlését igényli. Vagyis a grácia tanításának magának is gráciásnak kell lennie, a „gráciás nevelés”³⁵⁸ legfőbb technikája pedig a mimézis. A görög műalkotások – melyekben megvalósult az értelem és a képzelőerő harmonizálása – utánzása, a szépség törvényeinek megismerése eljuttathat a reflexió olyan fokához, amely által visszajuthatunk a megismerés kezdeti naiv, a szépség csinálásának állapotába; a racionális és az empirikus feszültsége az esztétikai szintézisében dialektikusan feloldódik.

De Man olvasata Schiller érzéki és formaöszön ellentétét a játékosztönben szintetizáló *Levelek...beli* gondolatairól (melyeket *A marionettszínházról*-elemzésében Kleisten és a levélrészleten keresztül vizsgál) hasonlít a schilleri fenséges³⁵⁹ de Man-i kritikájához (De Man: KS), amely szintén két különböző logikájú rendszer összehangolásának hiábavalóságán alapszik. De Man schilleri fenséges-kritikája az „átmenet (passage)” (De Man: KS: 135), a folytonosság kimagyarázásának, az „esemény” „visszafordításának”³⁶⁰ problematikusságára épül. Ez az átmenet, esemény az a váltás, ami minden szövegműködés közben előáll, minden szöveg „sorsa”, nem-időbeli történelme, az „elmozdulás[] [...] az ismeret, a tudás tényei, a megismerés tudatállapotai szintjétől valami olyasmi felé, ami többé már nem ismeret, hanem bizonyos mértékig egy olyan *történet*, amely rendelkezik a valóban végbemenő, a valóban megtörténő materialitásával” (De

³⁵⁸ A gráciás nevelés gondolatát már de Man látja meg a Kleist-szövegben felismerve a tanítás allegorikus történetének vonalán a schilleri esztétikai nevelés kísérletét. „Létezik-e olyasmi, hogy elbájoló tanár, vagy inkább tanár-e még az a tanár, aki elbájoló tud lenni?” (de Man: Enigma: 87) veti fel a schilleri koncepció kérdésességét mindjárt a tanulmány elején.

³⁵⁹ De Man hivatkozása: Schiller: Vom Erhabenen, Nationalausgabe, Weimar, 1963.

³⁶⁰ De Man különbséget tesz „visszafordítás (reversal)” és „visszacúszás, visszajutás (relapse)” között, ahol az előbbi egy nem reprezentálható, nem időbeli eseményt, az utóbbi pedig épp e megfoghatatlan esemény érthetővé, időbelivé, reprezentálhatóvá tételét érti. De Man: KS: 136-137

Man: KS: 134, kiemelés: de Man). Ez az áttérés visszafordíthatatlan, még ha vissza is fog térni „a megismerés tropologikus rendszerébe a performancia bizonyosfajta reinskripciója révén” (De Man: KS: 136), hiszen ez a visszajutás továbbra is „nyitva áll egy olyan kritikai diskurzus előtt, ami hasonlít ahhoz, mely a trópus fogalmától a performancia fogalmához juttatott el bennünket.” (De Man: KS: 136) Mivel tropológia és performancia viszonya nem ellentétes, nem dialektikus³⁶¹, a kettő közti terület „teljes mértékben áthidalhatatlan” (De Man: KS: 137), vagyis az átlépés, ami mégis megtörténik, egy logikai összehangolást nélkülöző lehetetlen esemény.

Ez a vakfolt húzódik a prosopopeia diskurzusában a néma, halott arc és annak értelmes, beszélő arccá válása között (ld. de Man: Önéletrajz), vagy a *Mentegetőzések*ben az értelem nélküli, véletlenül választott, a jelölésbe metonimikusan bekapcsolódó „marion” hangsor és annak névvé válása, metaforikus telítődése (s ezzel intenciótlan kimondásának rágalmozgássá válása) között is.³⁶² Ez a szükséges, de lehetetlen pillanat a pszichoanalízis allegorikus történetében a csecsemő aha-élménye, a nem-értésből az értésbe való zuhanás pillanata, a nyelv kialakulásának időparadoxona: nincs tételezés a megértés közvetlen követése nélkül, ugyanakkor a megértésbe a megértés előtti lehetetlen tételezésnek a vak ereje kell, hogy belelökjön. Ez az allegorikus történet ismétlődik végtelenül, játszódik le permanensen a retorika szüntelen működésében: minden szöveg olvashatóságának feltétele a fikció azon lehetetlen pillanata, amikor jelölő és jelölt különállnak.³⁶³ A fenségest és annak értelmezéseit elemezve de Man a matematikai fenségesről a dinamikai fenségesre való kanti áttérésben szintén ezt az eseményt látja megtörténni.

Schiller hibája *A fenségesről*ben de Man szerint az, hogy nem veszi észre a kanti leírások allegorikusságát, azt, hogy a szöveg értelmezhetőségéhez „egy nyelvi modellhez kellett folyamodnunk, pontosan a trópusból a performanciára való átmenet (*passage*) nyelvi modelljéhez, nem azért, hogy indokoljuk, hanem, hogy megmagyarázzuk: miért helyezi Kant egymás mellé, egymást követve, szekvencia formájában a matematikai és a dinamikai fenségest” (De Man: KS: 141), hogy „úgy [kell] tekint[enünk] a dinamikai fenségest, mint a trópusból a performanciára, a megismeréstől a hatalomra (*power*) való áttérést.” (De Man: KS: 141) Ha Schiller észrevenné a példákban megbújó nyelvi modelleket, problematikussá válhatna a tropológiai rendszeren belül elképzelt, tehát megérthető, logikus átmenet feltételezése. A performatív és a kognitív nyelvi működések között ugyanis nem lehetséges harmónia, ebből következik a matematikai és a dinamikai fenséges fejezetei közti törés áthidalhatatlansága: „Kant esetében nem adhatunk számot a

³⁶¹ A dinamikai fenséges nem áll szimmetrikus ellentétben a matematikaival. Viszonyuk nem antitetikus, hanem sokkal összetettebb természetű. [...] nem sikerült e viszony természetét rögzítenünk.” De Man: KS: 141

³⁶² Ld. erről bővebben az I.2.d. fejezetet.

³⁶³ A fikció tiszta jelölőműködéskénti értelmezéséhez lásd a *Mentegetőzések* okfejtését: „Lehetetlennek tűnik elkülöníteni azt a pillanatot, melyben a fikció minden jelöléstől szabadon létezik; már tételezésének pillanatában s az általa létrehozott kontextusban azonnal félreértelmeződik, olyan determinációvá, amely *ipso facto* túldeterminált. Mégis, e pillanat nélkül, mely mint olyan sohasem létezhet, nem gondolható el szöveg.” De Man: *Mentegetőzések*: 340-341.

tropus performanciává történő átalakulásáról, nem magyarázhatjuk meg a matematikai fenséges dinamikai fenségesbe történő átmenetét, [...] vagyis nem adhatunk erről számot egy tropológiai modell keretei között” (De Man: KS: 142).

Azzal, hogy Schiller a két fenségest elméleti és gyakorlati fenségesnek olvasva „kimagyarázza” az áttérést – a kettő között egy tropologikus cserét hajt végre, vagyis a váltást visszaírja a kognitivitás rendszerébe –, úgy fordítja vissza a visszafordíthatatlant, hogy lezárja a továbbmozdító kritikai diskurzus lehetőségét. Kant filozófiai, ismeretelméleti kérdéseinek „dramatikus és személyközi formában” (De Man: KS: 150) leíró metaforikáját szószerint véve pragmatizálja a fenségest, figyelmen kívül hagyva azt a nehézséget, ami Kantnak a gyakorlati és az elméleti filozófia összebékítésére való törekvésében épp a fenségesről való fejezetben kitermelődött. A matematikairól és a dinamikai fenségesre való áttérés megindokolhatóságában (miszerint az áttérés az elméleti és a gyakorlati fenségest logikusan köti össze), „olvashatóságának” feltételezésében de Man ugyanúgy a megismerés filozófiájának utólag konstruált garanciáját látja, mint ahogy az érzéki és a formaöszton esztétikában való összehangolása is a racionális filozófia empirikus megalapozottságát hivatott bizonyítani.

Az a megfeleltetés, amit de Man a fenséges esetében megtesz, véghezvihető az esztétika *Levelekbeli* diskurzusa kapcsán is: a formaöszton és az érzéki öszton közti átmenet szintén a performatív és a tropológiai nyelvi modellek közti átmenetnek tekinthető. A racionális, törvényteremtő aspektus és a befogadó, megnyilvánulni vágyó empirikus dimenzió, a cselekvés és tényközlés (ld. „tevény”) feszültségében a de Man-i performatív, illetve kognitív³⁶⁴ nyelvi működés viszonyára ismerhetünk. (Vagyis Schiller nemcsak Kantban, de akár saját terminológiájában is felfedezhette volna a különböző szövegmodellek jelenlétét.) A szemantikától való mentesség értelmében de Man és Schiller formalizmusa hasonlóan mondható. Elméleteik abban térnek el radikálisan egymástól, hogy mi történik ezzel a formalizmussal megértéssel szembeni feszült viszonyában.

A schilleri kifejezéseket de Man-i fogalomhasználatra lefordítva az észbeli empirikusba átkerülése a performativitás tiszta megnyilvánulásának feleltethető meg; a „tevény” a performatív és a kognitív összhangját, az esztétikai nevelés pedig a performativitás megértését, a performativitás kognitivizálását hordozza magában. Mint ahogy az önmagát jelölő szép műalkotás eszménye is a performatív és a kognitív dimenzió egymásratalálásának, a kifejezés és a tartalom egybeesésének, az önreferenciális szövegműködésnek a megfelelője. Mind a szépség megnyilvánulásában (ld. formaöszton-érzéki öszton művészetben való összebékülése), mind a szépségre való nevelésben a poétika és a hermeneutika egybeesésével találkozunk. Csupa de Man-i paradoxon.

³⁶⁴A konstatív megnyilatkozás (tényközlés) de Man-i kognitív nyelvi működéssel való összekapcsolhatóságáról ld. a I.2.d. fejezetet.

Ahogy *Az olvasás allegóriái* tárgyalt fejezeteiben is láthattuk, de Mannál a formalizáltság a nyelv olyan dimenziójaként jelent meg, ami fenomenalizálhatatlan, ami nem tud a kognitivitás szintjére eljutni. A nyelv kognitív dimenziója mindent, csak saját létrejöttét nem tudja megragadni, „sohasem remélheti, hogy ismeri saját létrejöttének folyamatát (az egyetlen dolgot, amit ismerni érdemes)” (De Man: *Mentegetőzések*: 348), miáltal semmilyen szöveg hermeneutikája és poétikája (a szöveg jelentése és kifejezési formája) nem eshet egybe. Egy szöveg³⁶⁵ sosem tudja maradéktalanul önmagát mondani (formáját jelentéssé tenni), mindig mond valami mást is, „a performatívnak a kognitívval való különválásá[ból kifolyólag] minden beszédaktus ismeretöbbséget hoz létre” (De Man: *Mentegetőzések*: 348). A nyelv megkísérelheti megérteni saját működését, de közben a poétikai funkció folyamatosan működik olyan többletet előállítva, melynek utolérésére újabb (mindig elégtelen) kognitív, hermeneutikai törekvések szükségesek, s így a végtelenségig. Ugyanakkor mivel a kognitív funkció sem kapcsolható ki sosem teljesen, sohasem beszélhetünk tiszta referencia-nélküliségről, vagyis tiszta formalizáltságról, tiszta performativitásról. De Man episztemológiailag nem megbízható nyelvfelfogásában azt láthattuk, hogy miközben a nyelv kognitív funkciója minduntalan erőszakosan magához próbálja igazítani a performativitást, a performatív dimenzió ez alól kibújva megingatja minden megnyilatkozás érthetőségét. (Ez az összetartozó összeférhetetlenség fejeződik ki, az esztétikai ideológiáról szóló elméleti szövegekben, a minden szöveg sorsaként meghatározott „törés” és „átmenet” gondolatában, a performativitás és a kognitivitás közti szükségszerű lépés megértés számára vakfoltot jelentő jellegében.)

Vagyis a gráciás szöveg de Man felől nézve – a performativitás megértéséről, a performativitás fenomenalizálódásáról, a referenciális eltévelyedéstől mentes tételezés nyelvéről mondottaknak megfelelően³⁶⁶ – utolérhetetlen idea, mivel nem „cserélhetjük performanciára a megismerést” (De Man: *Meggyőzés*: 148), „az igazság nyelve nem váltható fel a meggyőződés nyelvével” (De Man: *Meggyőzés*: 154), „nem tisztíthatjuk meg a nyelvet veszélyesen csábító figurális tulajdonságaitól” (De Man: *Trópusok*: 132). A gráciás szöveg mint önmagáról szóló szöveg a performativitás megértését, a performativitás kognitivizálását (vagy az elbeszélés szintjén a poétika mimézisét, hermeneutikáját) feltételezve feloldhatónak tünteti fel performativitás és kognitivitás, hermeneutika és poétika alapvető logikai ellentétét, a mimézis mozzanatában rögzítve (időbelivé, reprezentálhatóvá, megérthetővé téve) az eseménytől való „visszafordulást”. Holott az a „törés”, ami a de Man-i gondolatok alapján fennáll a forma és az érzéki ösztön között is,

³⁶⁵ De Mannál – Derridához hasonlóan – minden szöveg, minthogy „a retorikai alakzatok a gondolkodás alapvető eszközei” (Nemes Péter: *Dekonstrukció és romantika*, Kijárat Kiadó, 2004, 63.), nem pedig szabadon választható díszítőelemek. Amit de Man Nietzsche-ről mond, elmondható de Manról is: „A nonverbális aktusok, ha elgondolható egyáltalán ilyesmi, nem érdekesek számára, mivel egyetlen cselekvés sem választható el a megértésre irányuló törekvéstől, és az őt szükségszerűen kísérő és meghamisító értelmezéstől.” (De Man: *Meggyőzés*: 152) Ennek megfelelően a schilleri megértés példái de Mannál egyet jelentenek a (mindig retorikus) olvasás példáival.

³⁶⁶ Ld. *Az olvasás allegóriái* Nietzsche-fejezeteit! (De Man: *Meggyőzés*, de Man: *Trópusok*.)

teljességgel indokolatlan, megmagyarázhatatlan, a kognitivitás által kitölthetetlen szakadék. Erről beszélnek de Man szerint *A marionettszínházról* saját schilleriánusságukkal ironizáló példái, amikor megmutatják, hogy az esztétika schilleri diskurzusában a jelölő és a jelölt összeférhetetlensége miatt kaotikus „valóság” és a jelölő-jelölt összhangjában élvezetet biztosító „művészet” között megtett lépés (a testi fájdalom szépséggé, megértett sebbé válása; a referenciális esemény³⁶⁷ az eszmék szintjére való emelkedése, mely során az nem egy rajta kívüli tartalomra utal, hanem maga válik eszmévé) hogyan áll ellen a kognitivizáló „visszafordításnak”, az olvashatóságnak.

Vagyis a de Man-i és a schilleri formalizmus között az alapvető különbség, hogy bár de Man sem tagadja a váltás, a megértésbe való átlépés elkerülhetetlenségét, nem ért egyet a váltás harmonikusságával, magátólértetődésével.³⁶⁸ Az érthetetlen „törés” pedig kihatással van a megértés további működésére, és egy episztemológiailag nem megbízható nyelvfelfogáshoz vezet. Az „átváltás” erőszakossága, az arcadás (megértés, értelmezés, széppé válás) okozta arcrongálás nem tűnik el teljesen; a megértés kialakulásának időparadoxona permanensen átjárja a nyelvi működést. Schiller elképzelése viszont, minthogy – filozófiai kérdéseket pragmatikai céloknak alárendelve³⁶⁹ – feloldja a „törés” lehetetlenségét a tropológiai „átmenet” biztosításával, nem számolhat az abból fakadó következményekkel, s ideologikussá válik. Az „átmenet” Schillernél mindig már egy megértés története lehet csak, a tételezés megértés általi beelőztetésének története.

A schilleri és a de Man-i formalizmus közti különbség fejeződik ki a Kleist-esszé tánc- illetve gépmetaforikájában. Kleist példái a tánc és a gráciális nevelés motívuma alapján a schilleri gondolatok allegóriáinak tűnnek, ezt azonban aláássa a leírásokba beférkőző gépmetaforika, ami azt a de Man-i megjeleníthetetlen, empirizálhatatlan formalizmust látszik allegorizálni, ami ellenáll mindenféle, a retorika kognitív dimenziójával való esztétizáló összebékítésnek. Ez a „radikálisan formális, azaz mechanikus” aspektus az, amelyet a (schilleri!) „esztétikai, formalista illúziók” akarnak mélyen elrejtteni előlünk.³⁷⁰ (Mint majd látni fogjuk, ennek az elrejtésnek a mozzanatát viszik színre allegorikusan az esszé belső példái.)

³⁶⁷ A *Mentegetőzések* fiktív pillanatát és a Kleist példák referenciális pillanatát mint a formalizmus de Man-i példáit egymás mellé helyezve láthatjuk, hogy a két nyelvi modell közti „törésben” hipotetikusan „helyet kapó” tiszta, ezért lehetetlen „fikció” és a tiszta ezért lehetetlen „referencialitás” pillanata hogyan esnek egybe. A valóság és a művészet már csak ezért sem foglalhatnak el egymással szembeni oppozicionális helyeket.

³⁶⁸ Schiller pragmatizáló, empirizáló Kant-olvasata kapcsán írja de Man, hogy ami hiányzik Schillerből, az „egy kis bonyodalom, kezdeti nehézség, melynek értelmében a lezáró elv nem az emberi természet – hiszen a nyelv mindig képes feloldani ezt a lezáró elvet –, ám nem is a nyelv, hiszen a nyelv nem egy szilárd fogalom, nem egy entitás fogalma, ami akármilyen módon is konceptualizálható vagy dologiasítható lenne.” de Man: KS: 160-161, kiemelés K.V.)

³⁶⁹ „Schiller [...] egyáltalán nem törődik tudás és megismerés lehetetlenné válásával, amíg színházát megtöltheti.” de Man: KS: 146. Vegyük hozzá még a *Levelek...* megíródásának életrajzi kontextusát, melynek fényében Schiller esztétikai írása fizetőeszközként (a mecénási támogatását fizetett hála kinyilvánításaként, törlesztésként) tűnik fel egy üzletkötés jelenetében.

³⁷⁰ „Nem lehetséges olyan nyelvhasználat, amely bizonyos szempontból ne lenne ilyen radikálisan formális, azaz mechanikus, bármily mélyen rejtik is előlünk ezt az aspektust az esztétikai, formalista illúziók.” De Man: *Mentegetőzések*: 342

A schilleri esztétikai formalizálás Kleist találásában tehát nemcsak mentes a szemantikától, de éppúgy mechanikus is, mint de Man retorikai formalizálása. Kleist matematikai, fizikai metaforikát (súlypont, gravitáció, antigravitáció, logaritmus, aszimptota, stb.) követő leírásai az esztétikai formalizálás fő példáiról, a tudat nélküli (nem „szenvelő”, vagyis nem jelentő) marionettek mozgásáról a fiktív (jelölttől elszakadt) szövegműködés megfogalmazásait idézik a *Mentegetőzések*ből. A marionettek tánca „maradéktalanul alárendelhető a mechanikának” (Kleist: Mszh: 187), illetve (ez már de Man megfogalmazása) „esztétikai hatásukat nem a megjelenített szenvedély vagy érzelem dinamikája [ld. a rossz színész példáját, K.V.], hanem a trópusok formális törvényei szabják meg.” (De Man: Enigma: 95); mozgásukban „a trópus megszabadul szemantikai funkciójától” (De Man: Enigma: 96), ahol „[a]z ekképp elgondolt trópusok kétségkívül gépszerű, mechanikus kiszámíthatóságra tesznek szert” (De Man: Enigma: 96). A *Mentegetőzések*ben pedig a grammatika mechanikus jellegéről értekezve írja azt de Man a „hazugság szövegének gépies jellegéről” (De Man: Mentegetőzések: 341), hogy „[a] gépezet olyan, akár a szöveg retorikájától elkülönült grammatika, a merőben formális elem, mely nélkül egyetlen szöveg sem generálható” (De Man: Mentegetőzések: 341-342), illetve, minden szövegműködésre kiterjesztve, hogy „[n]em lehetséges olyan nyelvhasználat, amely bizonyos szempontból ne lenne ilyen radikálisan *formális, azaz mechanikus*” (De Man: Mentegetőzések: 342, kiemelés: K.V.). Ebben a szövegben „a motiválatlan, fikcionális nyelv korábban a >>machinal<< jelzőt kapta” (De Man: Mentegetőzések: 346). E hasonlóságok alapján mondható, hogy „cáfolhatatlan az a meglátás, amely *A marionettszínházról*-ban a grammatika (vagy a trópusok) gépszerű, mechanikus természetének felismerését prognosztizálja”³⁷¹, ami Schiller esztétikai ideológiájára nézve annak „élettelenítését”³⁷² fogja jelenteni „Kant-visszaszerzővé” téve Kleistet.

Ahhoz, hogy a kleisti deanimáláshoz eljussunk, de Man, a schilleri fenséges-kritikához hasonlóan szövegmodelleket tár fel az egyes leírásokban, és szövegmodellek harcaként elemzi a Kleist-esszét. A schilleri esztétikai nevelés koncepciója (az esztétikai mint formalizált technika, a grácia mint jelentés átadhatósága, gyakorlatban való tudatos alkalmazása) a szöveg allegorikusságának, a leírások szövegmodell-jellegének felmutatásán keresztül méretik meg. Az esztétikai nevelés különböző példaszerű történetei mögött húzódó mimetikus, hermeneutikai és performatív szövegmodellek de Man párhuzamában ugyanazokra az ideológiákra épülnek, mint Schiller művészetfelfogása, s mögöttük ugyanúgy a megismerhetőség, a metafizikus filozófia igazolásának tétje áll. Ahogy ezek a szövegműködések a szöveg különböző síkjain (a kognitivitás és a performativitás közti feszültség miatt) ellehetetlenülnek, a schilleri koncepció is meghiúsul –

³⁷¹ Török Ervin: „A másik protézis(e?) Heinrich von Kleist: A marionettszínházról”, *Alföld* 2008. február, 49-63. (A továbbiakban: Török: Kleist) 63.

³⁷² Jonathan Loesberg: „Materializmus és esztétika. Paul de Man *Esztétikai ideológiája*”, ford. Füzi Izabella, in. *Paul de Man „retorikája”*. Retorikai füzetek II. Gondolat Kiadó, Pompeji, Budapest-Szeged, 2004. 139-177. 169. A kifejezés

azzá változtatva az esztétikai nevelést Kleist szövegében, amivé a fenséges is válik de Man olvasatában: az esztétika kudarcává. Az esztétika kudarcáért (mely az általános és az egyedi, a formaösztön és az érzéki ösztön – de Man-ian: a retorika performatív és kognitív dimenziója – összehangolásával igyekszik bizonyítani diskurzusa episztemológiai megbízhatóságát) a performatív-kognitív, poétika-hermeneutika közti szakadék kísérteties visszatérése, „reinskripciója”³⁷³ a felelős.

A schilleri tézis ilyen elbizonytalanítása csakis egy próba során történhet meg, minthogy az esztétikai nevelés megírása egyet jelent az esztétikai nevelés „gyakorlásával”. Kleist szövege nemcsak elbeszéli a schilleri teória kérdéseit, de – valójában egy Schillerhez hű mozzanattal – egy performansz keretében el is játssza a gráciás nevelést, mint szöveg megkísérel gráciás műnek lenni, a „gyakorlatban” is próbára téve, ironikusan pragmatizálva Schiller gondolatát. (Ez lesz de Man értelmezve az önreferenciális szövegmodell szintje³⁷⁴). Így a szöveg saját botlásain keresztül szembesülhetünk az esztétikai nevelés koncepciójának nehézségeivel. A próba sikeressége az értelmezők szövegeit tanulmányozva is leellenőrizhető, akik a szövegalkotás/-olvasás – esztétikai nevelés de Man-i párhuzama után szintén nem menekülhetnek szövegük tánckénti értelmezésétől³⁷⁵: a Kleist-szöveg gráciájától függően vagy meg tudják ismételni a tökéletes táncot vagy nem. Mivel a – recepciót tanulmányozva, hívja fel de Man a figyelmet – a Kleist-szöveg gráciális oktatási kísérletének a legnagyobb összezavarodottság az eredménye (az interpretátorok mint a Kleist-szövegben és azon túl megsokszorozódó tanító-diák kapcsolatok sorába illeszthető tanulók „még a jelentésadás legelemibb szintjén sem jutottak közös nevezőre” (de Man: Enigma: 86), „a szöveget körbetipegő kommentátorok tánca [...] kaotikus képet nyújt”, de Man: Enigma: 86), gyaníthatóan a Kleist-szöveg az esztétikai nevelés schilleri koncepciójának problematikusságáról, s nem – mint látszatra tűnik – a népszerű schilleri tézisek tökéletességéről beszél „feltár[va] abból valamit, ami az esztétikai schilleri ideológiájában rejtve marad” (de Man: Enigma: 81).

értelmezéséhez lásd a Bevezetőt.

³⁷³ Itt a *Kant és Schiller* kifejezését használom továbbfűzve annak, a performatívtól a kognitív nyelvi modell felé történő szükségszerű elmozdulással kapcsolatos gondolatát. Ld. de Man: KS: 136-137.

³⁷⁴ De Man csak három szövegmodellről beszél a belső történeteket, a keretelbeszélés tézisének allegorikus példáit elemezve, miszerint az ifjú példája volna a mimetikus, a medvéé a hermeneutikai, a marionetteké a performatív szövegműködés modellje. A keretelbeszélés szövegműködésének de Man-i elemzésében azonban kirajzolódik egy negyediknek, az önreferenciális szövegmodellnek az allegóriája is.

³⁷⁵ Gondoljunk az angol menüett schilleri leírására a de Man-elemzés legelejéről és *A marionettszínházról* központi példájára, a bábuk táncára. A tánc az esztétikai formalizálás legfőbb példája. De Man olvasatában ez a táncmetafora

III. 2. A (színházi) formalizmus kudarca (Kleist: *A marionettszínházról*, de Man: *Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje*)

III. 2. 1. Az interpretátorok komoly vagy komolytalan, referenciális vagy poétikai olvasatai

A Kleist által egyszerre színrevitt és „eltáncolt” schilleri koncepció problematikusságának egyik tünete tehát a szöveget megérteni kívánó értelmezők „táncának” kaotikussága: szövegeik egymásnak ellentmondó jellege, *A marionettszínházról*-recepció egyenetlensége. Úgy tűnik, hogy a Kleist-szöveg „üzenete”, a tanítás átadott tárgya nem egyértelmű. Vagy az üzenet átadhatóságát, vagy a szöveg formai működésének kiismerhetőségét előfeltételezve, az interpretátorok figyelmen kívül hagyják magának a szövegnek a poétikai és hermeneutikai aspektusai közti játékait, s ezzel nem csak Kleistet, de még a schilleri kérdéskört is messze elkerülik. Olyan „kritikátlanul előfeltételezett szöveg[/olvasás-]modelleket”³⁷⁶ alkalmaznak, melyek nem teszik problematikussá a kifejezés és tartalom közti viszonyt: vagy „tisztán” referenciálisan vagy „tisztán” a formára koncentrálnak olvasnak.

A marionettszínházról „története” szerint két férfi beszélget az emberi mozgást kecsesség terén felülmúló bábuk táncáról. Mivel a keretelbeszélés szerint C... úr a tökéletes tánc technikájával ismerteti meg K... urat, kettejük jelenete a schilleri esztétikai nevelés történeteként értelmezhető: C... átadja K...nak a grácia kulcsait. A marionettekről szóló keretelbeszélésen belül elhangzó két másik történetet a keretelbeszélés központi tézisének – miszerint a marionettek táncának bája a tudatnélküliségnek köszönhető – alátámasztásaként, további kifejtéseként olvasható: az önreflexió pillanatával gráciáját veszítő ifjú és a megtéveszthetetlen medve, a tudat nélküli állat történetét. Vagyis mintha Kleist szövege a schilleri teória esszéisztikus felmondása lenne – megtartva az elmélet allegorikus szereplőit, a nevelőt és a tanítványt.

A végkonklúzió felől a három történet (a marionettek, az ifjú és a medve története) tehát úgy olvasható, mint a Kleist korára jellemző romantikus művészetfelfogás felmondása, mely „a tudat teleologikus és apokaliptikus történetének ideájá[ra]” (de Man: *Enigma*: 83) épülő hegeli történelemfelfogás hármasságát követi: a tudatnélküliség naiv, idilli paradicsomának, a tudat kialakulásával történő bűnbeesésnek és a reflexió, illetve az imitációs művészet általi

kerül párhuzamba az olvasással, meggyőzéssel, elbeszélés kérdéseivel.

³⁷⁶ De Man: A metafora ismeretelmélete, in. *EI*: 7-28. 26. Ld. még: „Az irodalmi szövegek tanulmányozása szükségszerűen olvasásként függ, [...] ezt az aktust rendszeresen figyelmen kívül hagyják.” De Man: *Ellenszegülés*

visszatérésnek, megváltásnak a fázisát, ahol az esztétikai élmény a harmadik szakaszhoz köthető: „A tánc [...] szerencsés megjelenítése >> az igazi bölcsesség második természetének, melyhez, noha megkülönböztethetetlen a gyermeki ártatlanság spontán játékaitól, csak önünk megismerésének, kiművelésének és tudatosodásának túloldalán juthatunk el<<”³⁷⁷. Innen nézve a marionett, mely „nem tud szenvedni” (Kleist: Mszh: 188) (ahol a szenvedés olyan „mozgászavart” jelent, mely azóta jellemzi az embert, „hogyan a tudás fájáról ettünk”, Kleist: Mszh: 189), az ifjú spontán mozdulatának szépsége és a tudat nélküli állat meghaladhatatlan vívőművészete mind az első fázishoz való visszatérés példái: „mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne.” (Kleist: Mszh: 191). A tudat fenti példákra jellemző nulla foka – a végtelenen áthaladva egymást újra metsző vonalak mintáját követve – megegyezik a tudat végtelen jelenlétével, így a végtelen tudással rendelkező Isten lesz a grácia negyedik példája:

De mint ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egy időben abban az emberalkatban jelenik meg a legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az istenben. (Kleist: Mszh: 192)

Ez az értelmezés akkor olvasható ki *A marionettszínház*ból, ha K... urat azonosítjuk az elbeszélővel: ő az, aki beszélgetett C... úrral, és aki elmeséli ezt a beszélgetést, és hitelesen közvetíti a C... úrtól tanult gondolatokat, melyeket – rajta keresztül – komolyan kell vennünk. C... úr megszólalói hitelességét, narratív megbízhatóságát alátámasztja témában való jártassága (maga is táncos és bábművész), a további tanúk megidézése, akik az egyes eseteket – mint a tézist alátámasztó példákat – igazolják, és a tanító-diák hierarchiában fent elfoglalt helyzete K... úrral szemben. Az argumentáció C... úr tézisondataira épül, a beszélgetés, a tanár-diák felhangú vita során ezek a tézisek kerülnek bizonyításra, majd a végén C... úr szájából halljuk a konklúziót, melyet immár K... úr is helyeslően fogad: „visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent...” (Kleist: Mszh: 192).

Tézisondatai alapján C... úr Winckelmannhoz hasonlítható³⁷⁸, akinek már alapállítása is a romantika által olyannyira kedvelt paradoxon alakzatára épül (a marionettek táncában több a grácia,

az elméletnek, in: *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, 97-114. 108.

³⁷⁷ De Man idézi Schillert (On The Aesthetic education of Man, in a Series of Letters, transl. Elizabeth M. Wilkinson, L.A. Willoughby, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. cxxii); de Man: *Enigma*: 80.

³⁷⁸ Behler a referenciális utalások felfejtésével mélyíti el a C... úr-Winckelmann megfeleltethetőséget: felhívja a figyelmet az elejtett pejoratív megjegyzésre Berniniről (akinek – Winckelmann szerint – „álmában sem jelent meg a grácia”, Constantin Behler: „Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő” – Kleist, Schiller, de Man és az esztétika ideológiája, ford. Náadori Lídia, *Enigma*, 99-110. 106.), a rossz színészek példáiban megbújó utalásra a neoklasszicizmus által elutasított művészetszeménnyel (mind Parisz, mind Dephné említése „bűnbeesési jeleneteket” (Uo. 106.) idéz, „a vágy és a kísértés klasszikus jelenete[it]” (Uo. 106.), melyek túlfeszítik a romantika esztétikai távolságtartását), a tövishúzó szobrának romantika általi közkeletűségére, mely Winckelmann-nak is kedvelt példája az „ártatlan

mint az emberében), s aki ezt az állítást „a >>kecsesség<< kortársi szemantikájának precíz, szinte enciklopédikus kifejtés[ével] (az emberi testfelépítésre való irányultság, a mozgás kihangsúlyozása, természetesség, szabadság, naivitás és öntudatlanság)” (Behler: Enigma: 103) támasztja alá feloldva a paradoxont. A romantikus művészetszemlélet felől nézve – vagyis C... úr szemszögéből – a marionettek tánca a schilleri esztétikai formalizálás példája. Azért is idézi de Man tanulmánya elején Schiller „angol táncról” írt sorait³⁷⁹, hogy felvillantsa annak az értelmezésnek a lehetőségét, mely szerint a marionettek példáját Kleist „a szép társulás eszményé[nek]” (De Man idézi Schillert (Schiller, 1967, p.300.): de Man: Enigma: 80) erre a mintájára képzelte el.

Ha viszont arra fordítjuk a figyelmünket, hogy ezek az esztétikai ideológiai tézisek miként találódnak, észrevehetjük azt az ironikus felhangot, ami ellehetetleníti, hogy a fenti romantikus toposz példatárát komolyan vegyük. A formára figyelve láthatjuk, hogy a szöveg kijelentései nem argumentatívan, hanem egy színpadi jelenetbe ágyazottan találódnak.

[A] szöveg pantomimszerű étellel telítődik [...] Értessük arról, hogy a beszélgetés résztvevői mikor bólintanak, mikor mosolyodnak el, szippantanak a tubájukból [...] Ez a hangsúlyozottan színpadi hatás, az elbeszélés diegétikájának ez a mimézise – a szöveg a *mesélés* aktusa közben *mutatja* szereplőit – a meggyőzés hermeneutikus kontextusán belül kiemeli a megjelenítés módjának tudatosságát, és problematizálja a retorika és a meggyőzés hermeneutikája közti kapcsolatot. (de Man: Enigma: 84, kiemelés: de Man))

C... úr elbeszélő hitelességét aláássa, hogy csupán egy színpadi jelenet szereplője, tézismondatai és az ő szájából elhangzó konklúzió így már koránt sem tűnnek az elbeszélés megkérdőjelezhetetlen jelentéseinek. A jelenet színpadiasságára figyelve észrevehetjük a gesztusok dialógusának folyamatos játékát, melynek párhuzama a verbális dialógussal „korántsem megnyugtató” (de Man: Enigma: 84). Feltűnik a megjelenített érzelmek túlzottsága, K... abszurd lelkesedése C... úr egyáltalán nem példaértékű példájának megvilágító erejéről („mi köze van [pl.] [a medve történetének] a központinak látszó gondolatmenethez” (de Man: Enigma: 89). Illetve feltűnik „a hermeneutikai kontroll csökkenés[éhez]” (de Man: Enigma: 84) kötött esztétikai nyereség tézise és ennek a „hermeneutikai meggyőzés” (de Man: Enigma: 84) jelentébe ágyazottsága közötti ellentmondás is. Mindebből levonható egy olyan következtetés, hogy a szöveg állításai 180 fokos fordulatot véve a winckelmanni-schilleri romantika kigúnyolásáról, megtagadásáról, elhárításáról szólnak.

De Man elismerően szól a forma és tartalom ellentétével számot vető formalista Kleist-olvasatokról, melyek „az elbeszélés programját színrevive” dekanonizálják a referenciális olvasatokat. Ezek azonban mint „rendszeres poétika” (de Man: Enigma: 86) újra kanonizálódnak, s

szépségéről és tiszta naivitásáról” (Uo. 110.).

³⁷⁹ „Minden úgy van elrendezve, hogy valamennyi táncos elmozduljon a helyéről mire a másik odaérkezik. [...] Minden takaros és természetesen illeszkedik [...]” De Man idézi Schillert (Schiller, 1967, p.300.): de Man: Enigma: 80.

a „[kortárs] pedagógiai sikert” (de Man: Enigma: 86) arató szemiotikához hasonlóan felvetik a kérdést módszerük teljes sikerességéről, vagyis arról, hogy hermeneutikailag valóban hozzáférhető-e a szöveg nem-hermeneutikai dimenziója, dekódolható-e a forma, lefixálható-e a szöveg jelentése a jelentésadás mechanizmusában? Ez pedig a Kleist-szövegben mind tematikusan, mind a történetmesélés szintjén megfogalmazódó kérdés megismétlését jelenti: tanítható-e a grácia, átadható-e a formalizált tudás, megérhető-e (kognitivizálható-e) a trópusok, a grammatika, a performativitás működése? Vagyis a jelentés és érthetőség árán esztétikai élvezetet biztosító interpretátorok csak a szöveg történeteinek láncolatát fűzik tovább, amikor a szöveg felépülésének uralhatóságát, kiismerhetőségét feltételezve megkísérlik a formai elemek felfejtését, majd elbuknak. Mert mi van akkor, ha a Kleist-szövegben a poétikai megformálás maga a poétikai megragadhatóságának, lokalizálásának (kognitivizálásának, mimézisének) lehetetlenségéről szóló allegória? Ez esetben a formalista olvasatok ugyanúgy a gráciás tanítás csapdájába esett „szereplőknek” tekinthetők, mint az allegorikus történetek alakjai: miközben megpróbálják kiismerni helyzetüket, kicsúszik a lábuk alól a talaj, ugyanis a történet szerint, melyben részt vesznek, a nyelv nem értheti meg saját létrejötté folyamatát.

A Kleist-szöveg interpretátorai – hasonlóan Friedrich Schlegel olvasóihoz, akik úgy mulasztják el a schlegeli iróniával való találkozást, hogy vagy túl komolyan veszik, vagy túl komolytalannak ítélik Schlegel filozófiai munkásságát (Ld. de Man: Irónia) – vagy a referenciában, vagy a formaműködésben lokalizálva a szöveg jelentését, figyelmen kívül hagyják a szöveg referenciális és formai aspektusai közti feszültség bonyolultságát, azt a folyamatosan elcsúszó viszonyt, ami ellenáll annak, hogy akár a tartalom, akár a szövegműködés veszteségei nélkül megérthető legyen.

III. 2. 2. De Man retorikus olvasata

III. 2. 2. 1. A kerettörténet

De Man szerint az ironikus felhang nem csupán egy eltávolító mozzanat a Kleist-szövegben, ami felől a romantikus tézisek komolytalanul, önmaguk kritikájaként olvashatók, hanem maga is „egy demonstráció illusztratív példája” (de Man: Enigma: 88): a schilleri program idealikusságát színre vivő *történet*. A Schiller által képviselt művészeti tautológia („ugyanazt százféleképpen”) problematikusságát – mint a kanti elmélet (a gyakorlat és elmélet között közvetíteni hivatott ítélőerő gondolatának) megszelídítését (a fenséges konfliktusának feloldását) – a Kleist-szöveg (de Man

tálalásában) egy szerepjátékba ágyazottan viszi színre. A szöveg egy mimetikus mozdulattal schillerinek tetteti magát, hogy aztán hermeneutikai és poétikai dimenzióinak meg-nem-felelésében megingassa saját állításait: Schillert mond és Kleistet „gondol”. A szöveg „schillerisége” egy átlátszó maszkjáték, pseudo-schillerség, mely, felfedve színjáték jellegét, kétségeket hagy a szereppel (a schilleriséggel) való azonosulás teljességét illetően, s a schilleri esztétikai nevelés kipróbálását a maga visszásságaiban mutatja meg.

Kleist akkor utánozná hitelesen Schillert, ha szövege formailag és tartalmilag „összeecsúszna”, ha nem csak az esztétikai nevelésről szólna (ami C... gondolatmenete a tökéletes táncról), hanem maga is esztétikailag nevelne (tökéletesen táncolna, vagyis formailag-tartalmilag egybeesne). Az esztétikai nevelés próbája az esztétikai nevelésről szóló szövegre vonatkozólag, hogy a gráciáról beszélve maga is gráciával teli tud-e maradni, mint formalizált szöveg, mint tisztán önreferenciális szöveg hozzáférhető-e, képes-e eljárni a kifejezés szintjén a schilleri táncot?

Csakhogy míg

egy számítás vagy egy matematikai bizonyítás esetében, [az állítás] értelme és az ehhez való eljutás folyamata – ha tetszik, a hermeneutika és a (szemantikai funkciójától független formális eljárásaként felfogott) poétika – teljes mértékben kölcsönösen határozzák meg egymást, [...] a megismerés és a magyarázat más módozatainál, mint amilyen például az elbeszélés, ez a kölcsönös kisegítés nem magától értetődő (de Man: Enigma: 84)

A forma megértésének és átadhatóságának schilleri tézise az elbeszélés problematikájára áthelyezve szükségképp kérdésként merül fel, mivel a történetmesélésben – szemben egy matematikai bizonyítással – a hermeneutika és a poétika, a meggyőzés hermeneutikája és a retorika, az állítás és az állítás megértéséhez elvezető procedúra viszonyának harmonikussága nem magától értetődő. Az esztétika kérdéseinek episztemológiai implikációi a nyelv, a retorika kérdéseiként komolyan megmérettetnek. A történetmondás valóságosságának ingadozásában kérdésessé válhat, hogy működhet-e a szöveg „olyan formalizálási rendszer[ként] [...], melyben a történetmondás és érvelés közösen osztozik?” (de Man: Enigma: 87), képes-e ugyanazt csinálni, amiről beszél? Más szóval kérdéses, hogy képes-e a Kleist-szöveg úgy megértetve meggyőzni (esztétikai nevelni), mint ahogy a keretjelenet színpadán C... úr K... urat képes volt?

Mint, ahogy de Man elemzésében rávilágít, miközben *A marionettszínházról* kerettörténete tematikusan C... és K... úr dialógusát viszi színre, poétikai szinten, az elbeszélői technikák variálásával, éppen azt „a retorika és a meggyőzés hermeneutikája közti kapcsolatot” (de Man: Enigma: 84) problematizálja, ami a tematikus jelenetben olyan harmonikusnak mutatkozik³⁸⁰. Ez

³⁸⁰ A harmadik példa után C... kérdésére, hogy elhiszi-e, K... így válaszol: „Mi az, hogy elhiszem? Lelkendeztem, ezt a történetet bárki jöttment idegennek is, nemhogy önnek, annyira valószínű. Akkor hát, drága barátom, mondta C... úr, birtokában van mindannak, ami ahhoz kell, hogy megértsen. Látni való, ugye, hogy mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne.” Kleist, Mszh. 191. De Man ezt a zárást így értelmezi: „A beszélgetés végére K-t kétségkívül meggyőzik [...] A megértés összekapcsolódik a megértés

pedig a dialógus témájának allegorikus olvasása felé tereli az értelmezőt, miszerint a beszélgetés témája is az elbeszélés nehézségeiről szól.

A hermeneutika és a poétika viszonyának problematizálása „a narratív meggyőzés [...] eszközeinek ironikus kezelésével” (de Man: Enigma: 89) történik. A beszélgetés színrevitele közben összekeverednek a mimézis és a diegézis technikái. „Az eredmény az előadott és az elbeszélt történet változó kombinációja” (de Man: Enigma: 88). „A tiszta diegézis momentumai [ti. a belső történetek] mimetikus keretbe vannak foglalva [ti. a dialógus színpadi jelenete], amely viszont [ti. „a narrátor szándékos előtérbe állításával”, de Man: Enigma: 88] újra behozza a maga diegetikus komponensét” (de Man: Enigma: 88). A mimetikus és a diegetikus narratori hang egymás hatását gyengítő keveredése csökkenti a valószerűség hatását, „ironikus fénybe állítja a megértés szokásos támasztékait” (de Man: Enigma: 88). Miután például a dialogikus keret (a mimézis erejénél fogva, lévén „egy ideális jelentés eleme, olyan bizonyítéké, mely lényegét tekintve nem történeti”, de Man: Enigma: 88) egyszer már szavatolt az elbeszéltek hitelességéért, a szöveg újra, immár egy diegetikus eszközzel (a narratori megbízhatóságra való utalásokkal, további tanúk megidézésével) igyekszik garantálni az elbeszéltek igazságát, mely kétszeres megerősítés a meggyőzés helyett a meggyőzés technikáira, illetve ideológiáira fordítja a figyelmet. A diegetikus hang – felfedve technikáit – megvilágítja a mimézis episztemológiai bizonyosságának illuzórikusságát. A keretjelenet színpadiasságának túlhangsúlyozása, a dialógusnak a meggyőzés jelenetévé válása minden színházi megszólalást általában demisztifikál. „Amikor [ugyanis] a meggyőzésnek a meggyőzés jelenetévé kell válnia, mindjárt másképp látjuk meggyözőnek a meggyőzési képességet.” (de Man: Enigma: 84) A drámai és az elbeszélői konvenciók keverésével a dialógus mint színjáték elbeszélői témává válik, ami megingatja a C...-K... dialógus mimézis által biztosított komolyságát, és felkelti a gyanút, hogy a szöveg mást mond, mint amit gondol.

De Man felhívja a figyelmet a példa és a tézis elbeszélésbeli nem magától értetődő kapcsolódására. A marionettekről szóló állítás és az ezt illusztrálni hivatott további történetek egyáltalán nem magától értetődő viszonya (lásd pl. a medvés példa odanemillőségét³⁸¹), az előzőekhez hasonlóan, szintén az episztemológiai megismeréshez képest jóval bonyolultabb történetmondás problematikusságáról tanúskodnak. A példák egy történetmesélő szövegben nem fejezik ki a tézist úgy, mint egy matematikai bizonyításban (és mint az egyedi-általános schilleri példája), mert az állításnak épp ezt a kapcsolatot, a „csere lehetőség[ét]” (de Man: Enigma: 89) kellene bizonyítania. Ha mimetikusnak képzeljük a kapcsolatukat, feltételezzük példa és tézis külön-külön való esszenciális meglétét. A megkönnyebbülést hozó példa egy argumentációban mint

folyamatával, >>megérteni<< pedig azt értik meg, hogy a tudat fokozódó formalizálása, például a gépekben, nemhogy tönkreteszi az esztétikai hatást, épp ellenkezőleg, fokozza azt; a tudatosság hiánya esztétikai nyereség.” De Man: Enigma: 84

³⁸¹ Például „[a] medve történeté[nek] [...] mi köze van a központinak látszó gondolatmenethez”? de Man: Enigma: 89

a „megértés talaja”, olyan „elrugaszkodási felületként” működik, aminek nincs köze az argumentációhoz. (Az, hogy a példa-tézis kapcsolata leírható a táncot megtörő támaszkodás megértés-metaforájával a szöveget áthálózó *mise en abyme*-jellegét világítja meg. A példa-tézis kapcsolatában a példa mint a megértést célzó szemléltető eszköz hasonlóan viszonyul az elérhetetlen tézishoz, mint a fenomenálisba rántó támaszkodás a folytonos tánc gravitációjához.³⁸² Az állítás-bizonyítási procedúra logikai felcserélése pedig a medvés történet elemzéséhez irányít, melyben a vívás azért nem fejeződhet be sosem, mert a győzelem feltétele egybeesik a küzdelem kimenetelével.³⁸³ Úgy tűnik, hogy a példa-tézis-viszony problematizálása a Kleist-esszé egymást tükröző történetei között pusztán csak egy variációja annak a kérdésnek, hogy a szöveg illusztrálójaként lehet-e saját magának, képes-e arról beszélni, amit csinál?)

A szöveg poétikai játékaiból tehát az elbeszélés nehézségeinek a történetét olvashatjuk ki, mely történet – a schilleri esztétikai nevelést allegorizálva – az elbeszélés megbízhatóságát garantálni hivatott mimézis ideologikusságán keresztül mutat rá az esztétikai nevelés ideologikusságára.

A mimézis problémája [...] óhatatlanul a történetmondás formalizálásának lehetőségeként vagy szükségszerűségeként ölt alakot. Az utánzás, annyiban amennyiben természetesnek tünteti fel magát, antropológiailag igazolt, egyenesen az emberi nem jellemzője, továbbá spontán jellegű, vagyis nem úgy formalizált, mint a matematikai nyelv; nem egészen független a választott tárgy által megjelenített konkrét tartalomtól vagy dologtól. Felállíthatunk ugyanis bizonyos mimetikus állandókat sőt struktúrákat, de ezek ellenállnak a formalizálásnak amennyiben egy rajtuk kívül eső valóságelv függvényei maradnak. (de Man: Enigma: 87)

A metafizikus (rajta kívül feltételező) mimézis elhitheti, hogy képes a közvetlen kifejezésre, holott amit közvetít, az soha nem az, amit gondol, hogy közvetít. A mimézis (a retorika kognitív dimenziójához tartozóként) egyrészt képtelen torzítás nélkül közvetíteni, másrészt nem állíthatja meg a számára utólérhetetlen poétikai működést. „Nem meglepő tehát, hogy egy olyan szöveg, mint Kleisté, mely a történetmondás ismeretelméletét vizsgálja, a mimetikus utánzás témáját kritikai módon közelíti meg” (de Man: Enigma: 87), írja de Man a Kleist-esszét allegorikusan, s egyben Kant-visszaszerzőként értelmezve. Meglátása szerint – a mimézis mindkét, metafizikus és önmagát ilyenként leleplező oldalát kiismerve – „[A]z *Über das Marionettentheater* mintegy sűrítőmánya azon legfontosabb stilisztikai eszközöknek, melyek segítségével a történetmondás egyszerre képes eleget tenni és felforgatni az őt magát meghatározó mimetikus készletet.” (de Man: Enigma: 87)

Ezt a mimézis-szerepet tölti be az a schilleri maszkjáték is, mely által a szöveg egyszerre kínálja fel a hagyományos romantikafelfogás – a dialektika, az önreflexió mítosza – szerinti értelmezés és egy ezt kritizáló interpretáció lehetőségét; vagyis egyiket sem engedi

³⁸² A marionettek táncának elemzése a későbbi, I.3.2.2.2.3. fejezetben kerül részletezésre.

problémamentesen választani. Az irónia – *Az irónia fogalmának* megfelelően – nem az állítás tagadásában áll, hanem a kettő közti oszcillációban. Akárcsak a végtelenben visszatérő gráciáról szóló konklúzió, mely olyan „pszeudo-konklúzió” mutatkozott, melynek, barátságos ismerősségénél fogva könnyen félrevezeti a kísértetiesből menekülő olvasót, az egész szöveget átjárja az ismerős-ismeretlen kettős érzése: a schilleri esztétikai kategóriák emlegetésével ismerősnek, azok ironizálásával viszont idegennek hat. Az elbeszélés megformáltságának ez a játéka mint az esztétikai nevelés allegóriája arra hívja fel a figyelmet, hogy a mimézisnek ez a kettős (ideologikus és ideológiát leleplező) mozzanata ott húzódik a grácia, a szépség átadhatóságának gondolatában is. Az utánzásnak ez az egyszerre metafizikus és kritikai mozzanata jelenik meg a schilleri gondolatnak az ifjú történetébe ágyazott további allegóriájában is.

III. 2. 2. 2. Belső történetek

Tehát már a keretelbeszélés felveti annak lehetőségét, hogy az esztétikai nevelés kérdését ne csak tematikus szinten, hanem a szöveg referenciális és poétikai funkciójának összjátékában, vagyis retorikai vonatkozásaiban is keressük. A belső történetek, C... úr és K... példázatai szintén nem csak tematikusan viszik tovább a nevelés és a meggyőzés *mise en abyme*-motívumát (ami már önmagában egy tágabb filozófiai kérdés, a megismerés, az olvasás allegóriája de Man olvasatában), de a tartalom és a kifejezés közti feszültségben színre is viszik a schilleri kérdést. Mindegyik történet az olvasásról szóló önolvasási kísérlet is egyben.

De Man egy szinten kezeli a marionettek történetét (mely a két szereplő beszélgetésének központi témája) és az ezzel kapcsolatban mondottak további illusztrációjaként említett másik két történetet, az ifjú és a medve történetét. A C... és K... úr által mondottak kifejtéseként megjelenő belső történeteket de Man a keretelbeszéléshez hasonlóan olyan szövegmodelleknek nevezi, melyek – mint „a törtmondás [...] ingadozó státusának allegóriái” (de Man: *Enigma*: 89) – „az érthetőségnek való ellenszegülést”³⁸⁴ háromféleképp mutatják meg. Míg a keretelbeszélés – de Man olvasatában – olyan önreferenciális szövegmodellként tűnt fel, ami megpróbálja az esztétikai nevelés történetét színrevive maga is megvalósítani az esztétikai tárgy kritériumait, addig a belső történetek a mimetikus, a hermeneutika és a performatív szövegműködések olyan allegóriáinak tekinthetők, melyek a (keretjellegében megingó) keretelbeszélés sorsát ismételve céljaik

³⁸³ A medvés példa elemzése a későbbi, I.3.2.2.2. fejezetben kerül részletezésre.

³⁸⁴ Beck András fordításában: „E történeteknek három szövegmodell felel meg, melyek az érthetőség különböző fokán helyezkednek el.” De Man, *Enigma*, 89. Fontosnak tartom azonban kihangsúlyozni az ellenszegülés kifejezés használatát, a „resistance” szón keresztüli esetleges áthallás miatt, de Man „Resistance to Theory” című cikkéhez: „They [the three narratives] correspond to three textual models that offer varying degrees of *resistance to intelligibility*.” (kiemelés: K.V., de Man: *Rhetoric*: 276.)

elbukásában egy-egy újabb önromboló, ironikus, az esztétikát leromboló retorikus szövegmodellt állítanak fel.

Az ifjú tükörös jelenete: a mimézis szöveg-modellje

De Man elemzésében talán azért kerül elsőként elemzésre az ifjú története (ami Kleistnél a marionett-elméletet megvilágító első példa), mert a mimézis szövegmodelljeként a leginkább kapcsolódik a keretelbeszélés elemzéséhez, ahol szintén nagy hangsúlyt kapott a mimézis kritikája. A történet szerint a strandi fürdés után törölköző ifjú egy pillanatra a *Tövishúzó*t fedezi fel saját tükörképében, de miután a hasonlóságot felfedezte és verbalizálta, nem tudja többé megismételni a mozdulatot. Felfedezését K... úrral osztotta meg, aki ennek a belső példázatnak a homodiegetikus elbeszélője is³⁸⁵, és aki „azért-e, hogy [a fiú] gráciája biztonságát próbára tegye[], azért-e, hogy hiúságának némi gátat vesse[n]” (Kleist: Mszh: 190) elutasítja a hitelesítő tanú szerepét: „nevetve azt mondtam, képzelődik!” (Kleist: Mszh: 190) De Man szerint látszatra ez „a legkönnyebben érthető, a legkevésbé abszurd” (De Man: Enigma: 89) példája a grácia tudat általi elvesztésének: a fiú addig volt bájos, amíg naivan nem volt tudatában saját szépségének. A hegeli dialektika szerint ez akkor volna visszaszerezhető, ha a fiú az utánzás művészetét olyan tökélyre fejlesztené, hogy mint művész létrehozhatná a műalkotás tökéletes mását, vagyis eljuttatna a harmadik fázisba.

De Man azonban mindjárt föl is hívja a figyelmet a történet ilyenén diktált tanulsága és a K... úr által levont következtetés közötti ellentétre („amit K. ténylegesen mond, eltér attól, amit ígér”, de Man: Enigma: 90): a fiú nem jut el az abszolút tudás harmadik fázisába, hanem ott marad befagyva a tudat második fázisában, „örökre megbénítja az önmagától való mélységes elidegenedés” (De Man: Enigma: 89). S így – mivel a schilleri elmélet szerint a mimézis (amit itt a tükörbenezés metaforizál) által el kellene jutnunk a harmadik fázisba – mindjárt érezhető is a feszültség példa és tézis között. Valami hiba csúszik a fiú esztétikai nevelődésében, ahol a tükörképben „látott” szobor volna hivatott betölteni a tanító, a szépséget a maga testén utánzással kialakítani próbáló fiú pedig a diák szerepét.

Arra, hogy a mimézis kudarca az ifjú jelenetében – az ifjú mint másolat nem ugyanolyan, mint a modell, tudniillik a *Tövishúzó* – nem egyszerűen egy neoklasszicista kísérlet meghíúsulása (mely önmagában még nem feltétlen ingatná meg az imitáció működésének logikáját, az utánzás sikeres megvalósulásának lehetőségét), de Man szerint a jelenet háromszög- és nem mint látszólag tűnik tükörös – struktúrája figyelmeztet. A fiúnak szüksége van K... hitelesítő tekintetére: „a grácia nyilvánvalóan nem önmagában való cél volt, hanem eszköz arra, hogy elbűvölje a tanárt.” (De Man:

Enigma: 90). Annak viszont, hogy a modell nem tükrös, hanem háromszög szerkezetű, messzemenő következményei vannak a mimézis elméletére nézve, minthogy a háromszögstruktúra az imitáció elmélete mögötti ideológia kibuggyanásává változtatja a jelenetet.

Az, hogy K... nem fogadja el automatikusan a hasonlóságot a tükörkép és a modell között, nem azért fontos, mert („beavatkoz[va] egy olyan bináris rendszerbe, amelyben nincs számára hely”, De Man: Enigma: 90) megakadályozza a harmadik fázisba jutást, hanem, mert személyének előtérbe állításával, azzal, hogy nem egy jelenet passzív tanújaként, hanem aktív olvasójaként tűnik fel, a mimézis hiteles működését kérdőjelezi meg; azt, hogy a „kép” utánzása fennakadás nélkül vinné tovább a modell gráciáját. Ha K... nem kekeckedne, a jelenet ugyanúgy játszódna le, mint az eredeti szobor esztétizálásának jelenete: a szemlélő tudomásul venné a mű integritásába rejtett gráciát (a tövishúzó/lábtörő fiú szépségét), mely adott, mely nem a szemlélő döntésének függvénye. A fiú szép műalkotássá emelése feltételezi az összehasonlítottak kontrollálhatóságát: tudjuk, hogy mit (valóság) mivel (műalkotás) hasonlítunk össze. Azzal viszont, hogy K... az ifjú kérdését/kérését („Ugye, olyan vagyok? Hitelesítsd, hogy olyan vagyok!”) megválaszolatlanul hagyja (nem azt mondja, hogy nem olyan, hanem, hogy bizonytalan, hogy olyan-e), felveti a megfeleltethetőség kérdésességét, illetve a nem megfelelés lehetőségét³⁸⁶. Ez a bizonytalanság pedig leleplezi a mimézishez szükséges illúziót, hogy a modell és a képe közti megfelelés episztemológiai megfelelés lenne, nem pedig egy performatív aktus következménye.³⁸⁷ Vagyis K... „oldalvágása” nem annyira a hasonlóság kétségbevonására, tagadására irányul, hanem az összehasonlításra váró két végpont esszenciális adottságára.

Azzal, hogy K... nem hajlandó egyértelműen gráciát látni a lábtörő fiúban, megkérdőjelezi az egész láncolat jogosultságát, azt, hogy a lábtörő ifjú olyan, mint a szobor, aki olyan, mint a valóságos tövishúzó fiú (a görög szobor modellje). Feltárva a saját (neki kiosztott) mimetikus olvasása mögötti performatív erőt („az imitáció elrejti az idealizálást, amit végrehajt/performál”³⁸⁸), K... nemcsak a fiú mimetikus olvasását sodorja gyanúba, de azokét is, akik az eredeti modell integritását próbálták ilyen módon garantálni, „az esztétikai modell eredeti tökéletessége, példaszerű egysége, ha kis mértékben is, de kétségtelenül, maga is csorbát szenved” (De Man: Enigma: 91). K... azzal a gesztusával, hogy „nem engedlek át a referenciális valóságból az esztétikaiba, hiszen csak törlöd a lábad”, azt is mondja, hogy „miért lennél szép, amikor épp egy

³⁸⁵ Az elbeszélői státuszokról részletes elemzést ad Török Ervin, in. Török: Kleist.

³⁸⁶ Ez a logika kísértetiesen emlékeztet a SEC-ben olvasottakra minden performatívumnak a sikertelen performatívum *lehetőségéből* következő megfertőződéséről. Ld. I.2.3. fejezetet.

³⁸⁷ Ez felidézi Kant és Schiller fenséges-olvasatának különbségét: míg Kantnál az esztétikai élmény a tárgyhoz való viszonyban jön létre, addig a mimézis-elmélet bezárja azt a tárgyba.

³⁸⁸ Beck András fordításában – „Az utánzat elrejti azt az idealizálást, amelyet végrehajt.” De Man: Enigma: 92 – kevésbé tűnik fel az eredeti mondatban rejlő feszültség imitáció és performativitás között, mely a de Man-i elméletről árulkodik a mindent, így a mimézist is átjáró performativitásról, a leíró állítások performatív megelőztetéséről: „The *imitation* conceals the idealization it *performs*.” De Man: Rhetoric: 281, kiemelés: K.V.

fájdalmas szúrás tapogatsz, mint egy sebeit nyalogató kutya?”. Vagyis a tükrös önfelismerési jelenet elhibázottságának a gyökere, hogy a fiú „abban tévedett, hogy az eredeti modellt bájosnak vélte.” (De Man: Enigma: 91)

Az eredeti modell, aminek szépségét a fiúnak akadály nélkül kellett volna megismételnie a mimézis ideológiája szerint, történetesen a romantika miméziselvű művészetelméletének emblematikus példája, a *Tövishúzó* szobra (Winckelmannnak is kedvenc példája³⁸⁹). A K...-ifjú-tükrökép triadikus jelenet egy korábbi jelenet aberráns megismétlése, mely – az ikonikus szerepű *Tövishúzó*n keresztül – az egész neoklasszicista művészetelmélet ideologikusságának feltárulásának irányába mozdítja el az ártatlannak mutakozó példát. K... saját szerepének aktivizálásával azt játssza el, hogy a neoklasszicista esztétisták a *Tövishúzó* fiú szépségét, „naiv természetességét” adottnak veszik elfeledkezve saját aktív olvasói szerepükről, arról, hogy ezt a szépséget ők hozzák létre, ráadásul egy olyan erőszakos idealizálás útján, mely a testi szenvedésből szép látványt csinál. Az esztétikai eltávolítással, a fájdalomnak a fájdalom szemléletével való helyettesítésével, szublimálásával „a tövishúzó ifjú [...] miniatűr *Laokoón*ná válik, s mint ilyen az utánzás neoklasszikus diadalát példázza a szenvedés, a vér és a csúfság felett.” (de Man: Enigma: 91)

Ez az eltávolító esztétizálás, „neoklasszicista hit [...] a műalkotás és a valóság megkülönböztetésének [...] tévedhetetlen képességén alapszik” (de Man: Enigma: 91). A sebét matató fiú képe az empirikus valóságból hirtelen elemelkedik a művészet világába, ami, mint láttuk, Schillernél az eszmék (tárgyasult) világa, a kifejezés törvényeit követő tartalom elemelkedése. Csakhogy míg a *Tövishúzó*t szemlélő neoklasszicista esztéták ezt az átmenetet észrevétlenül, az átmenetet „természetesnek” véve teszik meg, addig a kekeckedő K..., a két különböző állapot közé ékelődve, gátat vet az átmenetnek. Vagyis a mimetikus szövegmodell allegóriájában K... nem emberi szereplő, hanem maga a kanti „törés” a retorikai működés allegorikus történetéből. A „törés” pedig lehetetlenné teszi valóság és fikció biztos elkülönítését, ugyanis paradox módon a valóság-művészet elválasztásának feltétele éppen az átmenet lehetősége. Az átmenet megtételének lehetősége ugyanis feltételezi a két végpont kontrollálhatóságát, megismerhetőségét, vagyis a kognitivitás apriori meglétét: mind a szimbolikus, mindig jelentő valóság, mind a jelölő-jelölt elválásán (vagy schillerien szólva harmóniáját) alapuló fikció hozzáférhető kell, hogy legyen. A kontroll elvesztése ellehetetleníti a különbségtételt fikció és valóság között.³⁹⁰

Az esztétikai eltávolítás menten csorbát szenved, amint K... lángba borítja az ifjú arcát. „Eddig a pontig a fiatalember elpirulását (>>er errötte...<<) pusztá szégyennek, az ego sebének

³⁸⁹ „Winckelmann [...] >>a fiú<< >>megindító egyszerűségéről, ártatlan szépségéről és tiszta naivitásáról<< beszél, >>aki egy tüskét húz ki a talpából<<”, idézi Behler Winckelmannnt (*J.H. Winckelmanns Werke*, hg. V. H Meyer und J. Schulze, Dresden 1808-1820, 145. o.): Behler: Enigma: 110.

³⁹⁰ Nem véletlen, hogy ezen a ponton de Man Leiris szellemét idézi meg („A jelenet [...] inkább Michel Leirist juttatná eszünkbe, mint Schillert”, de Man: Enigma: 92), akinek a neve a *Mentegetőzések*ből lehet ismerős. A referencia kontrollálhatatlan betörése, a leirisi „bikaszarv” azonban inkább a medvés példa kapcsán lesz igazán hangsúlyos.

gondoltuk, most azonban úgy tűnik, hogy a vörösség vér is lehet, mely a sérült testből szivárog. A szobrok fehér, színtelen világát hirtelen vörössé teszi a vérfolyam...” (de Man: Enigma: 91). A testiség előtérbe kerülése, a referencia betörése az ismétlési jelenetben a *Tövishúzó* lábára irányítja a szobrot újraolvasó fókuszunkat (a mozdulat szépségének totális egységben látása helyett), és feltűnik, hogy a seb nem tűnik fel, hogy gondosan el van rejtve előlünk, hogy a tövis ejtette „hibát az idealizálás kapóra jövő szépségtapasza fedti el” (de Man: Enigma: 92). Az ifjú kleisti példája így a *Tövishúzó* olyan újraolvasását nyújtja, amely ironikus módon a neoklasszicisták fő példájában a neoklasszicista ideologikus esztétizálás allegóriáját látja: a *Tövishúzó* jellegzetes mozdulatával azt játssza el, ahogy a szobrot olvasók eltakarják a „valóságot”, hogy átléphessenek az esztétikai sérülésmentes terepére. A fiú sebének elrejtésével az eredeti mű integritásának kezdeti sérülését takarja el, a referencia elhallgatás általi kirekeszthetetlenségét, az esztétizáló tekintet erőszakosságát, a referencia ledöfését a széppé emelés áraként.

Az ideologikus mimézis lelepleződésének tövishúzó-jelenete, mint a performatív alapú (ön)megértési kísérlet jelenete, a pszichoanalízis diskurzusának allegorikus tükörijelenetéhez irányítja az olvasót, amit de Man a maga konfliktusosságában szintén a performativitás és a kognitivitás közti feszültség színreviteleként értelmez Wordsworth verse kapcsán.³⁹¹ A Wordsworth-vers dekonstruktív elemzése már csak azért is összefüggésbe hozható a schilleri esztétikai nevelés kérdéskörével, mert a pupillában mint tükörben magát létrehozó gyerek szintén „pupil”-nak, azaz diáknak nevezhető.³⁹² Ezen kívül az én kialakulásának pszichoanalitikus története ugyanahhoz a hegeli hármashoz köthető, mint az esztétikai nevelés folyamata.

Az ifjú hasonlóképp tart „igényt” K... hitelesítő tekintetére, mint „az ember első költői szellemé[t]”³⁹³ allegorizáló kisgyermek az anyja tekintetére a *Prelude*-ben. A gyerek-anyja közti figurális helyettesítésekkel létrejövő folyamatról de Man hasonló módon mutatja ki a per(ver)formatív eredetet, mint ahogy itt a – szintén episztemológiai megfelelést ígérő – mimézis mögötti performatív háttérrel leplezi le. „A fiú megállapítása [ugyanúgy] eleve diszkurzív tevékenységként jelenik meg” (Török: Kleist: 61), mint a gyerek szeretetkövetelése. Az „anyát” (az anyja nevét³⁹⁴) létre kell hozni, meg kell látni, ki kell olvasni a gyerekre tekintő archból, vagyis nem adottan van ott, ami konstatívan, mimetikusan leírható volna. Viszont ez a performatívum nem lehet

³⁹¹ A vers de Man-i olvasatáról lásd bővebben az I.2.4. fejezetet.

³⁹² Warminski Fergusont idézi: „>>Az anyja szemének *pupillája* [pupil] valójában úgy jelenik meg az anyja gyermeke, legjobb *tanítványa* [pupil] előtt, mint bűvös kör, melyben a gyerek saját tükörképe egyesülni látszik az anyát körülvevő látható világ összes tükröződésével.<< (135, saját kiem.)”, Andrzej Warminski: „Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei”, ford. Fogarasi György, *Helikon* [46]. 2000. 1-2. 125-145. (A továbbiakban: Warminski 2000) 131.

³⁹³ Wordsworth: *Prelude*: 276, idézi de Man: “Wordsworth és a viktoriánusok”, ford. Fogarasi György, *Helikon* [46]. 2000. 1-2. 115-123. 121. (A továbbiakban: Wordsworth)

³⁹⁴ Itt egyszerre utalok a „marion” hangsor értelmes névvé olvasására a *Mentegetőzések*ből és az „apa neve” mint a szimbolikus nyelvi gondolkodás központja körül kialakult lacani-freudi diskurzusra. Érdekes módon a tárgyalt példa elemzésében az apa és az anyja szerepe folyamatosan keverednek K... alakjában: egyrészt nemét tekintve az apa szerepét

intencionális, hiszen épp annak az énnak a létrehozása a célja, ami majd intenciót képes hordozni.³⁹⁵ (Az anya ahhoz kell, hogy szeme tükreben aztán az én is hasonló módon kialakulhasson.) A fiú tükrenek, mely még közvetlenebbül idézi a lacani tükör-fázist, hasonló funkciót kellene betöltenie az ifjú szépségének adottként nyújtásában: a Kleist-jelenetben az, hogy „olyan szép vagyok, mint a *Tövishúzó fiú*” egyenértékű azzal, hogy „én vagyok”, ez az én tükörképem. Ez volna az első és második fázis közti lépés a hegei modellben, az én önreflexiója, melyek feszültségét majd a harmadik fázis szintézisének kellene feloldani.

Mint láttuk, K... közbelépésének nem az a lényege, hogy dramaturgiai akadályként megakadályozza ezt a folyamatot, hanem hogy megvilágítja annak lehetetlenségét.³⁹⁶ Hasonlóan ahhoz, ahogy a gyerek tételező ereje egyszerre kiváltó oka a megértési folyamatnak, ugyanakkor ellentétes logikája miatt képtelen megjelenni a megértés rendszerében, K... megvilágításában a *Tövishúzó* modelljének, a valóságos fiúnak a sebe szintén egyszerre kiváltó oka és akadálya a szépségnek: referenciális háttérként elindítja a széppé válás folyamatát, ugyanakkor a szépség csak a seb elrejtése árán, az esztétikai eltávolítással valósulhat meg.

S mint ahogy a Wordsworth-versben az anya arccá olvasása az én kezdeti összeolvasásának, az öntudat kialakulásának áraként egyben az anya arcrongálását is jelenti (amellett, hogy az anyát létrehozza, meg is öli a nyelv kialakulása³⁹⁷), a szépség megértése (a feszültségek harmadik fázisban való feloldásának szintézise) szintén csak erőszak útján történhet meg, mely erőszak nem marad következmények nélkül (a harmadik fázis ismeretelméleti kompromittálhatósága). A *Tövishúzó* (és az azt ismétlő lábtörlő fiú) jelenetében a testi sérülés (a szúrás és az arcpír) jelenti a megfosztást a megértés útján (a megértés csak „megfosztás útján”³⁹⁸ valósulhat meg): a műalkotás

volna hivatott betölteni a Kleist-jelenetben, másrészt a Wordsworth-vers fényében az anya szerepét is magára ölti.

³⁹⁵ „[O]lyan performatívum[...], amely nem legitim, mivel a sikeres performatívum két szükséges feltétele – az egyezményes eljárások és a megfelelő személyek (itt az anya és a gyerek) – ez esetben nem áll fenn a performatívum >>kimondása<< előtt. Röviden tehát olyan performatívumnak kellene lennie, amely megteremti saját legitimitását: önmagát legitimáló performatívumnak kellene hogy legyen.” Warminski 2000: 133

³⁹⁶ A K... közbelépésével létrejövő háromszögstruktúra felveti a jelenet ödipális értelmezhetőségét is. Eszerint K... fellépése az ödipusz-komplexus pillanatát idézi a pszichoanalízis diskurzusából, ahol az apa a gyerek és az anya (itt, a Prelude-értelmezések fényében, a tükör) közé ékelődve megtöri azok egységes világát. Minthogy az ezen a traumán való túllendülés által nyeri el végső formáját az én, az ödipális pillanat a freudi diskurzusban hasonlóan érthetetlen vakfolt, szakadék, mint a törés az esztétika diskurzusában. Ráadásul Freud még azt is hangsúlyozza, hogy a megtörésnek ez a pillanata sosem lehet teljesen megoldott, az elfojtás tökéletes, miáltal az apa közbelépésének traumája minduntalan visszatér felforgatva az egységes énként élő egyén életét, ami a performativitás kognitív nyelvi működésre tett permanensen kibillentő hatását idézi. De Man felől az ödipális pillanat a performatív és a kognitív nyelvi modellek közti töréshez hasonlít, vagy Lacan teóriájában ahhoz az „aha-élményhez”, ami sosem kaphat kielégítő magyarázatot, hiszen a nem-értésből az értésbe, a nem-énből az énbe történik egy hirtelen váltás. Az énné válást úgy előzi meg az én traumája, mint ahogy a performativitás a kognitivitást. Ezt a fajta értelmezési lehetőséget elbizonytalanítja azonban, hogy egyrészt K... épp az énné válás folyamatát akadályozza meg, másrészt, hogy az apa nélküli „aha-élményt” radikálisabbá teszi, hogy a tételező erő hirtelen a nem-énből árad elő, nem pedig egy külső ok hatására keletkező reakcióról van szó.

³⁹⁷ „A gyerek megöli őt azzal, hogy már-halottnak olvassa.” Warminski 2000: 133 „Ha Wordsworth anyja e részben meghal, akkor ez nem azért van, mert >>tényleg így történt<< [...], hanem azért, mert – textuálisan szólva – meg *kell*ett halnia: ez nyelvi szükségszerűség, egyike a nyelv >>szükségszerű véletlen baleseteinek<<.” Warminski 2000: 134, kiemelés: Warminski

³⁹⁸ „[N]em az élettől vagyunk megfosztva, hanem egy olyan világ alakjától és értelmétől, mely kizárólag a megfosztás

ugyanúgy egy rongálás által kap arcot, mint az „én”.

Mindkét jelenetben az a szövegmodell működik, mely szerint a kognitivizálás elkerülhetetlen, ugyanakkor a (kognitivizálást lehetővé tevő) performativitás nem kerülhet át a kognitív dimenzióba torzulás nélkül. A megértettként „megölt” performativitás ugyanakkor magával húzza saját árnyékát, annak a performatitásnak a nyomát, ami nem összeférhető a kognitivitással, amit az sosem érhet utol, nem fedhet le. A retorika területén ez az egyértelműség állandó kikezdetőségéhez, a meg-nem-érthető gyanítható jelenlétéhez; a pszichoanalitikus diskurzusban az elfojtott visszatéréséhez, a kísérteties³⁹⁹ szorongató érzéséhez; az esztétikai befogadásban az esztétikai távolság sérüléséhez, a referencia fenyegető betöréséhez vezet.

A kleisti megsokszorozott tükörijelenetben a performatív eredet tropológiába fűrődását a műalkotás eredeti megrongáltságának feltűnése és megismétlődése allegorizálja. A törölköző fiú szégyene így nem annyira a szerzői uralom, a hermeneutikai döntési képesség K...ra való átruházódásának az eredménye, hanem a performatitás nyomának a következménye, éppen K... jelenlétének köszönhetően, a tropológia megingása. K... nem olvassa ki a fiú szándékát, mint a medve, hanem a döntési pillanat kimerevítésével a performatitás lehetetlen pillanatára emlékeztet.

Ugyanis de Man az értelmezésnek az esztétikai nevelésről az olvasás jelenetére váltó pontján, a medve példájának szövegmodelljét előrevetítve, az olvasás hermeneutikai műveletkénti értelmezése mentén kezdi elemezni a jelenetet: „a műalkotás csupán az igazi modell, a tekintély ítélőerejének változata” (de Man: Enigma: 90). A „tekintély ítélőereje” a szöveg feletti (szerző és olvasó közötti) uralomért folyó harcot idézi, melyet a medve és a vívó harca fog allegorizálni, s melyhez itt az ifjú és a K... közti feszültség hasonlítható. Ennek fényében a K... jelenetbelépésének köszönhető „ügyefogyottság a kontroll elvesztése, szégyen okozta zavar. És a fiatalember nem a grácia hiánya miatt szégyenkezik, hanem azért, mert önfelismerésének [self-recognition (– a ford.)] vágyára fény derült.” (de Man: Enigma: 90). Vagyis a jelenet megértéséért vívott küzdelemben, K... – mint olvasó – kiismerte a fiú – mint író – szándékát, ami – ahogy a medvés példában láthatjuk – „a szerzőt szinte semmissé teszi” (de Man: Enigma: 92). A hermeneutikai szövegmodell analógiája egyre hangsúlyosabbá válik a példát tárgyaló rész végére, melyet úgy zár, mint a mimézis modelljéről a hermeneutika modelljére való áttérést. Vagyis már a fiú elemzése közben megjelenik annak a hermeneutikának a szelleme, ami a valóság/fikció különbségtevését elrejtő, a különbséget adottnak vevő mimézishez képest ezeket a megkülönböztető döntéseket állítja vizsgálódásai központjába.

Az olvasás azonban a K... és a fiú közti „harc” jelenetben – mint a fentiekből is láhattuk – sokkal inkább abban az értelmében válik fontossá, hogy a performatív és a kognitív dimenziók

útján történő megértés révén hozzáférhető.” De Man: Önéletrajz: 105

³⁹⁹ Ld: Freud, Sigmund: „A kísérteties”, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*.

folyamatosan feszültségben vannak benne. Végso soron ez az, amit a *Tövishúzó* lába takargatásával el akar leplezni: mind a mimetikus, mind a hermeneutikai olvasási modell performatív alapú, és ennek a performatív alapnak az elhallgatása árán működtethető. Az ifjú hermeneutikai olvasását (ő és a neoklasszicista esztétikusok döntenek valóság és fikció tekintetében) mimetikusként állítja be (adottnak mutatják a különbséget), de ezt a mimetikust színlelő hermeneutikai olvasatot megzavarja K... performatív olvasási mechanizmusa (az, ahogy saját szerepének kidomborításával és a döntés lebegtetésével az ő olvasatuk performatív jellegét is leleplezi). K... performatív olvasási modellje hasonlóan zavarja meg a fiú mimetikus olvasási modelljét, mint ahogy a kerettörténetben a diegézis megjelenése elbizonytalanítja a mimézis hiteles működését.

A mimézisnek mint esztétikai és mint nyelvi eszköznek az összekapcsolása a jelenet közvetlen kerettörténetében is megtörténik a szövegen kívülre vezetve és a végtelenségig megsokszorozva a fiú tükrös jelenetét. A homodiegetikus narrátor további tanúkat idéz meg a történet hitelesítése céljából: „Ma is él valaki, aki látta e különös és szerencsétlen esetet, s tanúsíthatná, hogy szóról szóra úgy volt, amint mondtam” (Kleist: Mszh: 190). K... konstatív szemlélődési jelenetének ez a *mise en abym*-ja már a történet legelején szorosan összekapcsolja az esztétikai nevelés jelenetét az elbeszélés problémájával, így ami megmérettetik a mimézis tükrös szöveg-modelljében, az mindjárt az elbeszélés eddig tárgyalt problémáit is érinti. A megidézett tanúnak ugyanúgy hitelesítenie, passzívan tanúsítania kell K... történethez való leíró viszonyát, mint ahogy a múltbéli K...nak kell hitelesítenie passzív jelenlétével a fiú tükörképével való azonosulását. Amint a történetbeli hitelesítési jelenet csorbát szenved, az elbeszélői szinten való hivatkozás is komolytalanná válik. Mivel – austini hátszéllel – a „tanúskodásról” sokkal inkább a nyelv performatív, s nem konstatív dimenziója juthat eszünkbe, már ezen a ponton megsejthetővé válik a mimézis, mint episztemológiai hitelességgel közvetítő tapasztalás, csorbája. Annak fényében, ahogy K... dekanonizáló komolytalankodásával demisztifikálja a szobrot (röhög, mint egy kamasz a kötelező operalátogatáson) és megingatja esztétikai nevelésben elfoglalt tanítói szerepét⁴⁰⁰, igencsak ironikusan hangzik a történet komolyságára való hivatkozás. Az ironia láthatóvá teszi, hogy a hitelességgel való narratori „takarózás” ugyanazt a sebet eltakaró, s az eltakarás gesztusával egyben le is leplező mozdulatot ismétli, mint a *Tövishúzó*: az előbbi a performatív eredetet elnémító mimézis, az utóbbi az esztétikai ideológia és (az ezzel szorosan összekapcsolódó) performativitást eltorzító kognitív nyelvi működés sebet takarja el.

Az ifjú jelenetéből tehát de Man – ellentétben a kanonikus olvasatokkal, melyek a hegeli második fázis természetének kifejtéseként értelmezik a történetet (nem megkérdőjelezve, hanem erősen igenelve az első és a harmadik fázis koncepcióját) – a folyamat megrekedését emeli ki, ami a

Szöveggyűjtemény, szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc, Budapest, Filum Kiadó, 1998. 65-82.

⁴⁰⁰ „[A]z >>üggyel-bajjal<< visszafogott nevetés az ifjú kudarca láttán elegendő ok arra, hogy kétségbe vonjuk a

hegeli rendszerbe csúszott hibáról árulkodik. Mivel a fiú nem képes átjutni a harmadik fázisba, újragondolásra szorul a folyamat minden eleme. A szépként látás mikéntjét elemezve feltűnik, hogy az első fázis naiv szépsége (ahol tartalom és forma harmonizálnak) csak egy ugrás által hozható létre, mely indokolatlan pillanat, értelmetlen szakadék után a seb már nem a valóságra utal, nem a fájdalmat jelöli, hanem a forma önreferenciájaként a szobor szépségét. A valóság eltávolodik önmagától, hogy a művészet szférájába emelkedjen. Az esztétikai nevelés pedig, mely a harmadik fázis önreflexiójában kell, hogy megvalósuljon (a történetben a tükörbenezés általi azonosulással, a tükörkép automatikus mimézisével), ennek a valóságot és fikciót elválasztó ideologizálásnak a megismétlésével történik.

A fiú történetében tehát az esztétikai formalizálásban rejlő mimetikus mozzanat lepleződik le, az, hogy a forma-tartalom harmóniája, az önreferencialitás megnyilvánulása (az anya arcának totalizálása) és átadása (esztétikai nevelés) mindig feltételezi a mimézis pillanatát, a tiszta (torzítás nélküli) leírás mozzanatát, amikor adottként fogadunk el valamit. Valamit szépként látni olyan, mint a konstatív nyelv, mely áteresztként tünteti fel magát. A „leírás” ideologikusságával az esztétikai nevelés mimetikus mozzanatának ideologikusságára is fény derül. Miután feltárult a „leírás” mögötti olvasási munka, a mimézis mögötti hermeneutika; ez a hermeneutika válik a következő történet témájává; vagyis az esztétikai nevelés hermeneutikai mozzanata kerül terítékre. Ezt a történetet veti előre a fiú „ügyefogyottsága” (de Man: Enigma: 90) kapcsán a hatalmi harc elemzése felvetve annak a lehetőségét, hogy a de Man-szöveg logikáját véletlenül kitermelődött szavak motiválják, hajtják előre.

A medve története: a hermeneutika szöveg-modellje

A marionett-tánc gráciáját magyarázó második történetben C... – mint homodiegetikus narrátor – egy medvével való vívását idézi fel, ahol a medve azért bizonyult legyőzhetetlennek, mert nem reagált a hamis, megtévesztő mozdulatokra, a cselezésekre. Tökéletesen fel tudta ismerni a komoly mozdulatokat, melyeket könnyedén hárított, míg a hamisakra meg se mozdult a végsőkéig kimerítve ellenfelét. De Man ezt a történetet is az olvasás jeleneteként elemzi, csak míg „az első esetben [ti. az ifjú példájában] a jelentés nyíltan kimondott és átlátható, a másodikban [ti. a medvéjében] rejtett, s a dekódolás és értelmezés munkájának kell feltárnia” (de Man: Enigma: 92). Míg a fiú példájának megbicsaklásában (a harmadik fázis előtti megtorpanás) a hangsúly arra esett, hogy a neoklasszicista esztéták nem veszik észre, hogy a szépséget mint jelentést ők hozzák létre, addig a medvés történetben már maga ez a jelentéslétrehozási mód kerül ideológiakritikai vizsgálat

alá. Vagyis a jelentést adottnak vevő mimézisnek a jelentésadási folyamat felfedésével való lelepleződése után a hermeneutikai szövegmodell méretik meg mint az esztétikai nevelés allegóriája.

Mivel már a mimézis kritikájában is feltárult annak valóságot és fikciót elválasztó előfeltevése, vagyis a mimézisben működő hermeneutika ideologikussága, nem feltétlen jelent változást, szövegfelfogás tekintetében, a neoklasszicista jelentésadási mód explicit tárgyalása. „Ez a fejlődés (ha az egyáltalán) az ifjú és a medve története közt” (de Man: Enigma: 92) – írja de Man zárójellel „aggályait” a hermeneutikai modell mimetikus fölé helyezhetőségét illetően. De Man retorika-elmélete felől nézve megelőlegezhető, hogy ez a kétely arra vonatkozik, hogy episztemológiai megbízhatóság tekintetében a hermeneutikai modell hasonló illúziókba burkolódik mint a mimetikus, hiszen ugyanúgy feltételezi a jelentés meglétét, még ha némi dekódoló munkát is igényel a hozzá való eljutás. Amennyiben a hermeneutika dekódoló munkája sikerrel jár, minthogy ez a fikció-valóság megkülönböztetését jelenti, ugyanott tartunk, mint a mimetikus ideológiájának leleplezésénél, a valóság és a fikció megkülönböztetésének megalapozatlan előfeltételezésénél.

A harci jelenet fényében „az olvasás sziporkázó szóváltáshoz hasonlatos melyben mindkét fél diskurzusának valóságát vagy fikcionalitását bizonygatja [...]” (de Man: Enigma: 93). Mint olvasási modell, a jelenet de Man szemében a szöveg feletti uralomért folyó, író és olvasó közti harc allegóriája, ahol uralom alatt annak képessége értendő, hogy el tudjuk dönteni, fikcióval vagy dokumentummal (irodalmi vagy önéletrajzi szöveggel) van dolgunk. (Ez a jelenet előlegződik meg a fiú és K... viszonyának hatalmi harckénti értelmezésében, ahol a fiú azért veszíti el a szöveg feletti uralmat, mert K... megingatja mimetikus olvasási műveletének magabiztosságában.) Eszerint a medve a tökéletes olvasó, aki zavarba hozza a szerzőt (C... vívót), aki elveszítve szöveg feletti uralmát, nem képes különbséget tenni szándékolt és kimondott jelentés között, s így a „a kontrollt már színlelni sem képes” (de Man: Enigma: 92).

Egy lecsupaszított olvasási jelenetet látunk, ahol a kiolvasott jelentés a valóság és a fikció megkülönböztetése, a jelentés létrehozásának módja, vagyis az esztétikai formalizmus. Amit a medveolvasó dekódol, az a fikció és a valóság különbsége, vagyis a reflexió nélküli állapot csak a formát látja, az olvasás formáját – mint jelentést. Ebből következően a medve számára a vívás végig egyértelműen *műalkotás*, művívás marad („A medve nézőpontjából, aki mindenben átlát, C mindig színleli a szúrást, és nagyon úgy tűnik, hogy a medvének alig kell védekeznie.”, de Man: Enigma: 95) a halál – a referenciába való átfordulás – komoly veszélye nélkül. Ez lenne a tiszta játék megvalósulása, ami – s ez tárul fel a példa ideológiakritikus jellegében (ismét) – egyben a(z olvasás) játék(ának) végét is jelenti: „Mivel a medve sohasem támad, senkinek sem esik baja, kivéve magát a játékot, mely a komolyság és játék egyenlőtlen küzdelmében maradandó sérülést

szenved.” (de Man: Enigma: 93) A medve úgy valósítja meg a gráciás vívást, hogy nincs tudomása a gráciáról (hiányzik az ifjú szépségén rontó reflexió), csak a szószerintiség nyelvén ért, miáltal visszacsúszik a mimetikus olvasók táborába. Vagyis a jelenetet az teszi különösen érdekessé, hogy egybeesik benne a formalista és a hermeneutikai olvasás modellje, ugyanazon dolog (a fikció és a valóság elválasztásának képessége) két arcaként tűnve fel: a szöveget uraló szerző/olvasó ha akarja úgy működteti a nyelvet, mint arany edényt (ld. 356. lábjegyzetet), ami fertőzés nélkül engedi át e jelentést; ha akarja, akkor pedig mint tiszta forma, pusztá működésmódját megmutatva.

A vívás harci példája, a szerző-olvasó küzdelmének színrevitele mellett, könnyen értelmezhető az esztétikai nevelés allegóriájaként is, mint a tananyag diák „fejébe verésének” erőszakos jelene, ahol a medve a grácia átadója, C..., a vívó pedig a tanuló. Eszerint az átadott grácia a valós és a hamis, a szószerinti és az átvitt értelmű, valóság és fikció, valóság és művészet megkülönböztetésének képessége lenne. A medve, mint tudattal nem rendelkező állat, a naivitás szintjén áll a dialektikus rendszerben, a tanuló őt utánozva juthat túl a tudás második fázisán. Vagyis ugyanott tartunk, mint a neoklasszicista esztéták, akik a jelentést biztosra véve működtetnek egy ilyen határozott különbséget tevő olvasási módot. Az esztétikai nevelés ez esetben akkor lenne sikeres, ha C... mint tanuló képes lenne átvenni az ilyen jellegű vívás technikáját, képes lenne megtanulni a fikció és a valóság szétválasztását, hogy aztán ő maga is képes legyen tisztán fiktív alkotásokra. Ha C... megtanulná átlátni valóság-fikció megkülönböztetését, olyan íróvá válhatna, aki szabadon irányíthatja a kettő működését. Mint látjuk, ez nem történik meg, a vívás története a jelenet végtelenbe merevítésével fejeződik be: „Úgy állt [ti. a medve], ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékait, s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult.” (Kleist: Mszh: 191)

Mit mond itt nekünk az esztétikai nevelés kudarca? Az árulkodó kérdés ez esetben az, hogy „[m]i az oka annak, hogy mikor C... úr rájött, mert egyszer rá kellett jönnie, hogy a medve meg tudja különböztetni a cselelt és a valódi döfést, továbbra is cselezéssel kísérletezik?” (de Man: Enigma: 94) Az esztétikai nevelődés egyszerűen azért nem teljesezhet ki a vívás jelenetében, mert – hasonlóan az énjét megalapozni vágyó gyermek aha-helyzetéhez – logikai lehetetlenség, hogy vívás közben támaszkodjunk arra a képességre, ami a vívás kimenetelének eredménye kell, hogy legyen: a valóság és a fikció megkülönböztetésének képességére. Hogy C... felhagy a cselezéssel, „logikailag csak akkor elképzelhető, ha úgy gondoljuk, C... választhat a direkt és az indirekt támadás között. De éppen ez az, ami bizonyításra vár.” (de Man: Enigma: 95) C... azért nem hagyja abba a cselezést, mert *még* nem tud nem cselezni, mert *még* nem tud különbséget tenni cselezés és direkt szúrás között, mert *még* nem ő irányítja szúrásainak fikcionális vagy valós voltát.

Abból, hogy szüntelen olvasunk, az következik, hogy a vívás olvasást allegorizáló példájában a csata sosem dőlhet el, a megkülönböztetés képességének elsajátítása, a „már”

végtelenül elhalasztódik. Az olvasás lényege maga a harc, nem pedig a kimenetele. (Mint ahogy az esztétikai élvezetet is a döntés bizonytalansága adja, az olvasást is a megértés elhalasztódása mozgatja.⁴⁰¹) Vagyis a nevelésben való alulmaradás megint többet jelent pusztán sikertelenségnél, C... nem egy rossz tanuló, hanem az a nyelvi modell, amin a (mimetikussal azonos ideológiákkal rendelkező) hermeneutikai modell (mivel nem képes benne interiorizálódni) elbukik: „Döfései célt tévesztenek, elcsúsznak, elhalnak, kifordulnak és félretartanak. A nyelv is ilyen: mindig nekilendül és sosem ér célt.” (de Man: Enigma: 95) Hasonlóan K...-hoz az előbbi példából, C... a nyelv performatív dimenzióját képviseli, melyet képtelen „betörni” a kognitív nyelvi működés. A szószerinti jelentés mindig figuratív (máshova szúr/ performál/ formalizál), a figurális pedig mindig szószerinti (mert a referenciális olvasás áthatja); mindig performatív és mindig jelent, de e két funkció sosem egymást írja le, vonatkozási pontjuk sosem ugyanaz.

A hangsúlyáthelyeződés a látszólagos főszereplőről (az ifjúról/ a medvéről) a történet vesztésére együtt jár annak fantomává válásával (a medve, akárcsak az ifjú mimetikus látása, illúzióknak tűnik). „A Heinrich von Kleist írta történetek az egyedüliek, ahol efféle csallhatatlan medvék létezhetnek.” (de Man: Enigma: 94) A hermeneutika elérhetetlen ideált kerget, miáltal a megkülönböztetés képessége sosem lehet adott, egy vívás alapja, mert mindig minden vívást újabb vívás előz meg. „Az egész hermeneutikai balett pazarló művelet: vagy uraljuk a szöveget, és képesek vagyunk, ámde nincs szükségünk a színlelésre vagy nem uraljuk, és magunk sem tudjuk, színlelünk-e vagy sem. Az értelmezés az első esetben felesleges és triviális, a második esetben szükséges, de lehetetlen.” (de Man: Enigma: 93) Mivel a hermeneutika sohasem érheti utol saját ideálját, a mimézist, sosem lehet „sikeres”, örökké homályban maradunk. De minthogy a hermeneutikától szabadulni sem tudunk, a hermeneutika hiábavaló művelete vég nélkül folytatódik.

A Kleist-szöveg performansz-jellegét szem előtt tartva, a belső történet allegóriáját ismét ki kell próbálnunk magán az esszén – figyelmeztet de Man („és mi a helyzet Kleist szövegével?”, de Man: Enigma: 93). Míg az ifjú modelljében rejlő mimézés kérdése az esszé keretelbeszélésében az elbeszélés nehézségeivel (s benne az ifjú történetének elbeszélési nehézségeivel) kapcsolatban (a mimetikus és a diegetikus elbeszélésmód keveredésében, az ifjúnál a további tanúkra való hivatkozás önleplező gesztusában) volt megtalálható; a medvés történet hermeneutikai kérdését az esszé fikciós vagy dokumentumjellegével kapcsolatban kell feltennünk: „[Kleist] szövege önéletrajzi szöveg vagy sem?” (de Man: Enigma: 93). Ha Kleist a medvéhez hasonlóan képes valóság és fikció között különbséget tenni, s ez a képesség az olvasóra, mint neveltire átadódik, egyértelműen eldönthető, hogy a szöveg fikció vagy önéletrajz. A kanonikus olvasók, akik annyira

⁴⁰¹ „A cselekvés középpontjában a halál áll, és nem lehet tudni, hogy a haldoklás komédiája mikor csap át valódi erőszakba, ahogy a táncnál sem lehet tudni, mikor fordul át a játékos erotika valódi közösülésbe. Ez a lehetőség sohasincs teljesen kizárva a játékos viaskodás vagy a játékos csábítás világából; ez teremt feszültséget az esztétikai kontempláció és a voyeurizmus között, ami nélkül sem színház, sem balett nem létezhetne.” de Man: Enigma: 93

szerették volna, ha Schiller koncepciója működik, Kleist szövegét, az életrajz viszonylatában, mint esztétikai felülemelkedést értékelték, az írást a hegeli harmadik fázisban mint szublimációt elhelyezve: „A bevett vélekedés szerint, Kleist ebben a kései műben féken tartja önmagát, és a válságok sorozatán túljutva, a >>Todeserlebnisse<< csakis halálok és feltámadások sokaságával felérő megtapasztalásával érkezik el ismét >>a heroizmus naiv formájához<<.” (de Man: Enigma: 93) Vagyis Kleist írásban dolgozza fel, esztétizálja magánéleti és szakmai nehézségeit gráciássá téve saját életét (pont ahogy a seb fájdalma a fiúnál a mozdulat szépségévé emelkedik). És a jótanulók-Kleist-olvasók, mint kis medvebocskok, egyértelműen képesek rámutatni a szöveg referenciális és fiktív pontjaira.

Az élet és a szöveg összevetéséhez szükség van egy újabb anekdota beemelésére, még hozzá Kleist magánéletéből. De Man, a kleisti színházi keretbe belépett harmadik szereplőként, a Kleist életéből való anekdotát mint az esztétikai formalizálás kipróbálására alkalmas újabb példázatot emeli be a szöveg értelmezésébe. Az anekdota főszereplője Kleist mellett Herr Krug, aki mind Kleist mennyasszonyát feleségül veszi, mind a Kleist által vágyott egyetemi státuszt betölti, nő és szakmai stabilitás nélkül hagyva a dönteni nem képes, s ezért a választásról lemaradt Kleistet. További szereplő még a szintén „k” betűs Kant, aki a vágyott státusz korábbi birtokosa volt, és akinek a gondolataival kapcsolatban Kleist ezidőtájt a később „kanti válságként” kanonizált korszakát éli, továbbá aki de Man számára a félreolvasások és visszaszerzések vonatkozási pontja.

Az életrajzi anekdotából úgy lesz az esztétikai nevelés további példázata, ha a magánéleti szálát, a szerelmet a schilleri érzéki ösztönnek, a szakmai előrelépést pedig a formaösztönnek feleltetjük meg. Az ok-okozati összefüggésekben megfigyelhető a kettő összehangolása iránti szándék feltételezése de Man részéről: „Kleist, aki bizonyos értelemben olyanná akart válni, mint Kant, s aki vélhetően *azért* mondott le Wilhelmine-ről, *hogy ezt a célt elérje*, azon kapta magát, hogy férji helyét az a Krug tölti be, aki a filozófiai katedrán Kant örökébe lépett” (de Man: Enigma: 94, kiemelés: K.V.). Vagyis míg Kleistnek nem sikerül összehangolni a kettőt – a magánéletet a szakmaiért feladva elesik mindakettőtől, vagyis összeegyeztetési kísérletében élete teljesen összeomlik –, Herr Krug tökéletesen megvalósítja a schilleri összhangot. Vagyis Kleistnek Kruggal szemben nem sikerül az élet esztétikai formalizálása. A kérdés az, hogy íróként sikerül-e neki, hogy ez a valóságos konfliktus (az esztétikai formalizálás életbeli kudarca), felemelkedve az irodalmi mű dimenziójába, feloldódik-e abban (*Az eltört korszakban*, illetve ebben az esszében⁴⁰²); illetve, hogy

⁴⁰² A Kleist-olvasók a drámában a szóegyeztetés miatt látják az életrajzi válság szublimációjának lehetőségét („mi egyebet tehetett volna [kérdézi ironikusan de Man a kanonikus Kleist-értelmezők logikáját imitálva], minthogy még ugyanebben az 1805-ös évben befejezte drámáját, ami – hogy is lehetne másképp – a *Der zerbrochene Krug* [*Az eltört korsó*] címet kapta.” de Man: Enigma: 94), míg az esszében a dokumentarista stílusban felvonultatott kipontozott nevek (különösen persze a „k” betűs Kleistnek való megfeleltethetősége) és az életrajzban is fontos eseményekhez kötődő dátumok szerepeltetése („1801-ben, mikor M...-ban töltöttem a telet” – kezdődik az esszé, Kleist: Mszh: 186) szolgál a referenciális olvasat alátámasztásául.

mennyire tekinthető eleve valóságosnak, fikciótól mentesnek ez az életrajzi történet?

Herr Krug neve a magyar nyelvnek köszönhetően „korsó” helyett lefordítható „köcsöggként” is (ebben a esetben *Az eltört köcsög* lehetne a *Der zerbrochene Krug* magyar címe), ami pejoratív töltettel látja el az életrajzi történet hozzá fűződő részeit. Az angol viszont azt az embert, aki a „Krug nevet visel[i]” (de Man: *Enigma*: 94) („bear[s] the [...] name Krug”, de Man: *Rhetoric*: 284) a tökéletesen olvasó medvével teszi azonosíthatóvá.⁴⁰³ Krug neve tehát már az életben is szöveggé olvasható, az érzéki és a formaöszön összeegyeztetéséről és a valóság és a fikció megkülönböztetésének képességéről szóló szöveggé. Ezek után nemcsak az a kérdés, hogy az élet történései mennyire befolyásolták az esszé (vagy a *Der zerbrochene Krug*) szövegének megszületését, hanem az is, hogy ennek a névnek a sokféle jelentése mennyire befolyásolta, írta meg Kleist életének történéseit, melyek a szereplők nevének alakjai által „túldeterminált gubancoknak” (de Man: *Enigma*: 94) tekinthetők.⁴⁰⁴

Mindkét kérdés eldönthetetlen, mondja de Man: „Annak eldöntése, hogy Kleist önéletrajzi jellegűnek vagy fikciónak tekintette szövegét, olyan, mintha azt akarnánk megtudni, hogy Kleistnek, mint embernek és mint írónak a sorsát tényleg megpecsételte-e az a tény, hogy egy bizonyos filozófiaprofesszor történetesen a megmosolyogtató Krug nevet viselte.” (de Man: *Enigma*: 94) A dokumentarista hagyomány szerint megjelölt évszámok összeolvashatók az életrajzzal, a kipontozott, kezdőbetűkkel ellátott nevek behelyettesíthetők konkrét személyeknek; de az is lehet, hogy választásuk pusztán véletlen következménye: „Ki mondhatná meg, hogy ez a megjelölés véletlenszerű, míg a másik nem az? [...] Valószínűleg legkevésbé magától Kleisttől várhatjuk erre a választ” (de Man: *Enigma*: 94). Az önéletrajzi, illetve fiktív jelleg kérdése – az ironia megértéséhez hasonlóan – „a legnyíltabb színvallás után is talány marad”⁴⁰⁵.

Ugyanakkor az értelmezés, a megfeleltetés elkerülhetetlen; mint ahogy Rousseau vallatói is beírták a „marion” hangsor véletlen jelölősorát az értelmes jelek hálójába a kiejtésével egyidőben, a Kleist-szöveg is azonnal referencializálódik, anélkül azonban, hogy egy biztos ponton fixálódna. A valóság fikcióvá szublimálódása hasonlóan kérdéses itt, mint Rousseau mentegetőzései esetében, melyek kapcsán de Man szintén kérdésként veti fel, hogy a mentegetőzéseket valóban megelőzi-e a bűn elkövetésének ténye, vagy csak utólagos konstrukciók, melyek funkciója, hogy okot és magyarázatot szolgáltatassanak a mentegetőzés performatívumának gyakorlásához, vagyis a

⁴⁰³ A megfeleltetés tovább folytatható: Kant az összezavarodott vívó, Schiller pedig a magabiztos medve, illetve Kleist az előbbi, Schiller az utóbbi.

⁴⁰⁴ De Man a *Mentegetőzésekben* szintén a „túldeterminációt” használja a fikció (referens nélküli jelölőműködés) azonnali félreértelmeződésének, értelemmel telítődésének megnevezésére. Ld. de Man: *Mentegetőzések*: 340-341.

⁴⁰⁵ Schlegel: 108. kritikai töredék, in. August Wilhelm és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat Kiadó 1980, 231. Vagyis annak eldöntése ugyanúgy lehetetlen, hogy valami fiktív vagy referenciális, mint annak, hogy ironikus (kettős kódolású) vagy szószerinti. Ebben található az ironia lényege (legalábbis a de Man-i értelmezésben: ld. *Az ironia fogalma*): egyszerre lehetetleníti el a szöveg egyértelmű értelmezését és azt, hogy magát az ingadozó szövegműködést megértsük.

szövegelés gyönyöréhez; hogy nem maga a rousseau-i íráskényszer termeli-e a bűnt, „csak hogy a mentegetőzést, a felmentést értelmessé tegy[e]” (de Man: *Mentegetőzések*: 347)? Mindkét szöveg esetében *Az önéletrajz mint arcrongálás* logikájával találkozunk:

Azt képzeljük, hogy az élet úgy hozza létre [produces] az önéletrajzot, ahogy egy tett a maga következményeit, de nem volna-e éppoly jogos azt feltételezni, hogy talán az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet [...] [K]érdés, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, azaz többé nem tisztán és egyszerűen referens, hanem valami olyasmi, ami közelebb áll a fikcióhoz, még hozzá egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységre? (de Man: *Önéletrajz*: 94-95)

E szerint kérdéses lehet az is, hogy a dokumentaritás bizonytalanságának de Man-i koncepciója nem de Man saját védelmének megalapozását szolgálja-e korábbi náci hangoltságú szövegei miatt? (Erre való referenciális utalást láthatunk a *Mentegetőzések* első lábjegyzetében, ahol a „világháború utáni” kitétel jelzi a náci írásokon való túljutás időpontját.⁴⁰⁶)

A de Man szöveget olvasva folyamatosan felvetődik a kérdés magának a de Man-szövegnek a formalizáltságáról. Képes-e de Man a Kleist-szöveg lényegét hívebben közvetíteni, mint a többiek? Mint már utaltam rá, a szövegmodellek egymásra következtetések motiváltságát gyanússá teszik az egymásba áthajló kifejezések. A tövishúzonak a „kontroll elvesztése” miatti szégyenkezése a fiú elemzéséből úgy hajlik át a medve történetébe, hogy ott már teljesen mást jelent (az előbbinél a referencia betörése miatti arcpírt, az utóbbinál a referenciális és a fiktív jelleg közti döntésképtelenség miatti izzadtságot); mint ahogy az „infallable” („csalhatatlan”) medve hermeneutikai modellje is úgy készíti elő a marionettek „antigravitációjához” a talajt, hogy az új helyén, a performatív modell keretei között, a zuhanást ellensúlyozó emelkedés-értelmében („infallable” mint „zuhanni nem képes”) szintén eltérő értelemmel bír. Az átmeneti linkek kikezdhetők: de Man azt mondja, hogy a mimetikus modellről azért tér át a hermeneutikaira, mert felmutatta a mimetikus hermeneutikusságát, holott már ott is a performatív retorika (emlékezzünk K... szerepére!) ásta alá a mimézis episztemológiáját, tehát a mimézis után a performativitás modellje következhetne. A medve hermeneutikai modelljéből pedig a performatív retorikához ígér átmenetet; ahhoz, ami azt mutatja be, hogy a nyelv mindig szúr, de nem oda, ahova gondolnánk; e helyett pedig a performativitást megérthetőnek mutató tropológiai modell bemutatásába kezd bele a marionettek táncát elemezve. De talán éppen ezzel – hogy a rákövetkezések ezen bizonytalan megalapozottságával formailag *A gondolatok fokozatos kialakulása beszéd közben*⁴⁰⁷ logikáját

⁴⁰⁶ „Az esszé – írja a megidézett Leiris-esszé lábjegyzetében – 1945-ben íródott, közvetlenül a háború után.” de Man: *Mentegetőzések*: 323. Kérdés, hogy miért olyan fontos a Leiris-esszé keletkezésének ilyen körülíró megjelölése; a de Man-i logikát követve felvetődik a gyanú, hogy saját akkori tevékenységének emléke fűrődik itt be „bikaszarvként” a Rousseau-elemzésbe.

⁴⁰⁷ Heinrich von Kleist: „A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben“, ford. Forgách András, in: uő:

mutatja – bizonyul de Man Kleist-visszaszerzőnek.

A marionettek tánca: a trópusok rendszerének szöveg-modellje

A harmadik szövegmodell, ami hasonlóan megbízható episztemológiát sugall, mint a schilleri esztétikai formalizálás, a trópusok szövegmodellje, melyet a marionettek jelentés nélküli táncában lát kibontakozni de Man. A tisztán fordulatokból, átalakításokból álló szöveg, ami semmit sem jelent önmagán kívül, a naiv szépség művészetben való visszaszerzésének harmadik stádiuma, a legközvetlenebbül allegorizálja az esztétikai formalizálást. Nem véletlenül, hiszen ez az a fő példa, a tézis (a marionettek tánca szebb, mint az embereké), amit a többi példa illusztrálni hivatott. (Az elemzés de Man-i sorrendjét, mint felvettem, talán csak az elemzés közben kitermelődött szavak diktálják.)

A marionettek táncát „nem vágyak, hanem numerikus és geometriai törvények vagy toposzok határozzák meg” (de Man: Enigma: 95), tiszta formalizáltságában olyan, mint a matematika, csak önmagát fejezi ki, önmagát beszéli el. „Az esztétikai erő nem a bábuban és nem is a bábjátékosban lakozik, hanem a szövegben, mely köréjük fonódik.” (de Man: Enigma: 95) Vagyis a grácia szempontjából csak az átalakulás, a mozgás számít, a kiindulópont és a megérkezés nem. „A bábjátékos egyenes vonalú mozgásai” (de Man: Enigma: 95) által kiváltott „fantasztikus görbületek és arabeszkék” (de Man: Enigma: 95) a trópusok rendszerét alkotják, mivel a „trópusok a mozgás meghatározott rendszerei” (de Man: Enigma: 95). Ennek a jelentés nélküli mozgásnak a leírásában a tiszta performativitásra, a jelölő jelentés nélküli játékára, a grammatika mechanikus működésére, a fikció pillanatára ismerhetünk de Man egyéb szövegeiből.⁴⁰⁸ Ennek esztétikai megnyilvánulása pedig a performativitás tiszta feltárulkozását, a performativitás megértésének a pillanatát, a tisztán mechanikus jelölőműködést, a hermeneutika és a poétika összeérését, a referencialitás és a performativitás egybeesését, a performatívum mondását jelentené. Mivel, mint láttuk, ez de Mannál elképzelhetetlen – retorika és esztétika kizárják egymást, a performativitás nem tud átkerülni a fenomenálisba –, várhatóan a marionettek jelenetében is lesz egy – Kleistet Kant-visszaszerzővé tevő – történeten fordító mozzanat.

A marionett-tánc két fő jellemzője az egyensúly és a folytonosság. Az egyensúly a gravitáció és az antigravitáció egymást ellensúlyozó játékából adódik, ami a felfüggesztettség következménye. A gravitáció, ami a bábokat és az emberi táncosokat a földre húzza, de Man szerint a fenomenalitás feltűnésével járó szükségszerű metafora: „attól a pillanattól fogva, hogy az

Összegyűjtött Művei II. Esszék, anekdoták, költemények, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 167.-171. (A továbbiakban: Kleist: A gondolatok)

esztétikai testet ölt, a nehézkedés metaforája [...] elkerülhetetlenül bukkan fel a szekvenciális művészeti formákban, mint az elbeszélés vagy a tánc” (de Man: Enigma: 95). Ami a bábokat ezen belül az embertől megkülönbözteti, az az, hogy ők a gravitáció törvényét csak mint formát követik, a „mozgás mindenestül a trópust szolgálja, nem pedig fordítva” (de Man: Enigma: 95). Vagyis a fenomenalításba való belépés a bábuk esetében is megtörténik, de ez esetükben a tiszta szabályok szerinti, önmagáért való, nem mást kifejező megjelenés ideális pillanatát jelenti (kimerevítve a *Prelude*-beli újszülött gyermek első „költői” pillanatát, megvalósítva annak megértéstől független állapotát). Az „anamorfózis” vissza-visszatérő, Lacanra utaló kifejezése⁴⁰⁹ azonban lehetővé teszi a bábuk speciális fenomenalizálódásának egy másik értelmezését is. Az anamorfózis nem közvetlen megnyilvánulást jelent, csak a jelenlét gyanúját, vagyis e szerint a bábuk valami olyan nem-megjelenés és megjelenés közti átmeneti formát képesek megvalósítani, ami mentes a megértés torzító, arcrongáló munkájától.

A megjelenés, empirizálódás eszmén rontó jellegén csökkent a felfelé irányuló mozgás, az antigravitáció ereje is. „[H]a az *antigrav* szóba belehalljuk a francia „grave” szót, akkor az antigravitánsból a *Gesetz der Schwere* komolyságának elutasítását halljuk ki, melyben a *Schwere* szó magával vonja a *Schwermut* és a szomorúság jelentéskörét” (de Man: Enigma: 96) – írja de Man az antigravitációt a komolytalanság és a vidámság metaforájává növesztve. (Ha hozzávesszük az angol „grave” hangalaki egyezését, a bábuk lefelé irányuló mozgásában a sír képe is feltűnik, ami előreveti a bábuk élőhalott jellegének kiemelését.) A bábuk mozgása tehát egyszerre komoly és játékos, nehéz és könnyű, a tánc kibillenthetetlen egyensúlyával lehetetlenné téve a kettő közti választást. (Vagyis az „infallable” szemben a medve „csalhatatlanságával”, aki mindig biztosan képes dönteni a kettő között, itt épp a döntés lehetetlenségét jelenti.)

A mozgás folytonossága szorosan összefügg az egyensúllyal, ami az értelmezés pillanatát jelentő támaszkodás nélkülözhetőségét jelenti. „Egy nem-formalizált, még önreflexív tudat – a bábuval szembeállított hús-vér táncos – mozgását minduntalan meg kell szakítani olyan nyugalmi helyzetekkel, melyek nem részei magának a táncnak. Ezek az ironikus tudat parabázisaihoz hasonlatosak, melyek minden egyes kudarc után azáltal nyerik vissza energiájukat, hogy a kudarcot beépítik a dialektikus folyamat menetébe.” (de Man: Enigma: 96) Vagyis a támaszkodás az embernél, mint szükséges rossz, külső támaszték, a parabázishoz hasonlít a jelölő működésében, a megértés, az öntudat jelölőműködést kísérő pillanatihoz. A jelölést kísérő megértési pillanatok aztán dialektikusan beépülnek a jelölésbe, „mint ahogy”, Kleist értelmezői szerint, a szerző életbeli nehézségei szublimálódtak fenséges irodalmi műveiben. Szemben az emberi mozgással, mely – a gravitáció erejénél fogva – időnkénti támaszkodásra szorul, mely támaszkodás nem a tánc része, a

⁴⁰⁸ Ld. pl. a *Mentegetőzések* megfogalmazásait a fikcióról, in. de Man: *Mentegetőzések*.

⁴⁰⁹ Ld. Pl.: „E szöveg az elliptikus, parabolikus és hiperbolikus trópusokká görbülő és átforduló sorok transzformációs

marionettek „pusztán *elrugaskodási felületnek* használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak” (Kleist: Mszh: 189, de Man: Enigma: 96). A marionettek mozgását nem állítják meg a megértésnek nem tánchoz tartozó, később dialektikus feloldást igénylő pillanatai, „[a] bábuk talaja nem a biztos megismerés talaja, hanem a vonal másik anamorfózisa, amint egy hiperbolikus trópus aszimptotájává válik” (de Man: Enigma: 96). A talajjal való érintkezés nem „külső” része a táncnak, hanem maga is egyfajta változás, egy újabb anamorfózis a mozgásban.

A bábuk mozgása ilyen tropikus kapcsolatban van a kiindulóponttal is, ami fölfelé, a madzagokat követve, maga a bábos lesz. „[A] gépkezelő tudata [úgy] lép a marionettek mozgásának helyébe, [mint] ami a rendszert fenntartó transzformációk számát újabb behelyettesítéssel szaporítja.” (de Man: Enigma: 96) A „táncos lelkének az útja” (Kleist: Mszh: 187) (a bábos „tudatának” bábuk mozgásába lépése) nem egy tudatból származtatott intenció, hanem maga is egy gépies átalakulás: „[a] dolgok közti beleérző közlekedésben a dialogizmus a leginkább mechanikus alakzat” (de Man: Enigma: 96). A bábuk táncának szövege sem a kiinduló szándék, sem a célbaérés (a föld láb általi érintése) felől nem olvasható; a kettő közti mozgás nem vezethető vissza motiváltan ezekre. A bábos és a bábu ilyen kapcsolatának példájából de Man messzemenő következtetéseket von le: „semmi sem annyira mechanikus, mint a belsővé tétel és tudat(osság) nagyerejű romantikus alakzata” (de Man: Enigma: 96-97). Az, hogy minden dialógus az áthelyezések ilyen gépszerű működésén, nem pedig egy tudatos interiorizáción alapul, egyrészt előkészíti az elemzés befejezésében előkerülő *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* Kleist-esszé megidézését, másrészt – e dolgozat kontextusában főleg – visszautal a sikertelen, intencionélküli performatívumokról írtakhoz, melyek szintén egyaránt függetlenek a kiinduló szándéktól és a megvalósult(ként megélt) eredménytől (sikertől). (Ld. I.2.3., I.2.4.)

A hegeli dialektika értelmezési láncolatba való bekapcsolhatóságára de Man egy zárójelben utal: „az esés (beleértve a bűnbeesés teológiai fogalmát is)” (de Man: Enigma: 96). A gravitáció diktálta zuhanás tehát a bűnbeesés, az öntudat kialakulásának második fáziséval asszociálódik, minek megfelelően az emelkedés a megváltás harmadik fázisának lesz megfeleltethető. Ezek fényében a bábuk mozgásának folytonosságában a második és harmadik fázis közti sima „átmenetre” ismerhetünk, a schilleri tartalom és forma közti harmonikus „átmenetre”. A marionettek „átmenettel” megvalósult tiszta önmagára vonatkozása, a romantikus esztétikaelméletben, a paradicsom naivitását követő tudat általi bűnbeesés utáni, a végtelen önreflexió megváltásának köszönhető „visszatérésnek” feleltethető meg. Ezt a tökéletes táncot kellene az embernek (esztétikai nevelődésében) eltanulni, akinek a tánca, a megismerés talajának, a gravitációnak, a támaszkodásnak kiszolgáltatva, megrekedt a tudat bűnbeesésének második

fázisában. Az összevetés során történik egy ellépés az emberi és marionett-táncról a dráma és a tánc összevetésének irányába: „[a] tánc a drámától eltérően azért igazán esztétikus, mert nem kifejező” (de Man: Enigma: 95). Ezt a megkülönböztetést visszaforgatva az emberi és a marionettmozgásra, elmondható, hogy az emberi mozgás azért nem eléggé gráciás, mert túlságosan telített drámaisággal.

A tökéletes tánc, az önmagára vonatkozó mozgás lehetőségének komoly állítása akkor fordul át ironikusba, amikor C... úr a marionettek tánca mellé állítja további szemléltető példaként a nyomorékok táncát. „Ezzel a passzussal [ti. a marionettekével] azért is nehéz megbékülnünk [vezeti fel de Man a nyomorékok példáját], mivel előzőleg egy angol mesteremberről hallunk, aki olyan elsőrangú mülábakat képes készíteni, mellyel a nyomorékok schilleri tökélytelenséggel járók el táncukat.” (de Man: Enigma: 97) Vagyis a marionettek jelenetében az értelmezési fordulat kívülről érkezik, egy másik, a három példához képest rövidebben tárgyalt jelenet fényében változik meg a marionett-jelenet tartalma. A nyomorékok példája a Kleist-szövegben így hangzik:

Hallotta ön hírét [kérdi C... úr közvetlenül a marionett-tánc tökéletességének taglalását követően] azoknak a mechanikus művésztagoknak, amelyeket angol mesterek készítenek olyan szerencsétlenek számára, kiknek töből hiányzik a lába? [...] azok a szerencsétlenek a mülábackkal táncolnak. [...] Mozgáslehetőségeik tartománya, igaz, korlátozott, de ami ezt a tartományt meg nem haladja, azt olyan nyugalommal, könnyedséggel viszik végbe, s olyan bájjal, hogy az embernek, ha gondolkodó elme, elakad a lélegzete. (Kleist: Mszh: 188).

A marionettek esetében de Man – szemben a többi példával, ahol az értelmezési fordulatot az egyes jelenetekben belül találja meg – két történetet játszat át egymásba; a nyomorékok úgy „lépnek” a marionett-színház terébe, mint K... a fiú tükörjelenetébe (vagy mint az izzadságszag a vívás történetébe). A szerencsétlen mülábas mellé állítva más megvilágításba kerül a marionettek szépsége, és feltűnik azok kísértetiesisége, az, hogy azok csak az emberi élet árán létezhetnek: a halott végtagok úgy lógnak, mint a zombik végtagjai. ((De Man halottnak nevezi a bábuk végtagjait („a bábuk végtagjainak élettelen [dead] ingája”, de Man: Enigma: 97, „élettelen testekként lógnak és függeszkednek”, de Man: Enigma: 96), de mivel a hullamerevség a könnyedséggel nem összeegyeztethető, és figyelembe véve a marionettek föld(alatt) és ég közötti mozgását, valamint táncuk tudatnélküliségét, a bábuk jellemzésére a zombiság, az élőhalottság (a freudi kísérteties konnotációival együtt⁴¹⁰) kifejezőbbnek látszik.))

A bábuk és a nyomorékok egymás mellé állításban a táncoló nyomorék jellemzője – miszerint az „a felvilágosult önismeret fejlődését végigkísérő szerencsétlen, megcsontított testek hosszú sorába tartozik, abba a sorba, amelybe Wordsworth néma falusi emberei és vak városi koldusai is” (de Man: Enigma: 97) – a „gráciás” marionettre (mint zombira) is vonatkoztatható (ami

⁴¹⁰ Az „elfojtás visszatéréseként”, illetve „intellektuális bizonytalanságként” meghatározott kísérteties (*unheimlich*) elsődleges példái a lélekkel rendelkező babák és automaták. Ld. Freud 1998.

egy újabb romantikus toposzt – az „élettel teli marionett” paradoxonát – billent ki értelmezési hagyományából). Wordsworth, s immáron Kleist megcsonkított alakjaiban is egy olyan szöveg-allegória bontakozik ki, mely szerint a torzítás (csonkítás, sérülés) nélküli kifejezés elképzelhetetlen célkitűzés, elérhetetlen idea; a jelölő önmagára vonatkozása, a tiszta jelölőjáték olyan esztétikai tökély, ami csak ideaként létezik, csak posztulálni lehet, a fenomenálisba átkerülve ugyanis azonnal torzulást szenved.

„Az erőszak, mely látens hátterét adta az ifjú és a medve történetének, most mindenestül elénk tárul” (de Man: Enigma: 97). A nyomorékok példája de Man szerint a legárulkodóbb, vagyis itt bukik ki leginkább Kleist Schiller-kritikája. „Már eddig is némi ellenállást kellett ébresszen a bábuk élettelen ernyedtséggel csüngő végtagjainak és izületeinek problémátlan reintegrációja a tánc folyamába [...] Ezzel a passzussal azért is nehéz megbékülnünk, mivel előzőleg egy angol mesteremberről hallunk...” (de Man: Enigma: 97) Vagyis a nyomorékok példájával még kevésbé kellene tudnunk megbékülni. És mivel ugyanazon tézist példázza, mint az előzők, ez az ellenszenv visszamenőleg is átjárja az egész példasort. A nyomorékok példája megvilágítja, hogy mindegyik korábbi történet szereplője egy csonkítást viseli magán: a *Tövishúzó* egy szúrt sebet (és, az azt utánzó fiú, az arcpírt), a vívás történetében a halál árnyéka, a marionettek esetében azok zombisága teszi erőszakossá a jelenetet.

S minthogy „nem szabad elfelednünk, hogy szöveg-modellekkel van dolgunk” (de Man: Enigma: 97), ezt az erőszakot ennek megfelelően kell olvasnunk. A de Man-i retorikaelmélet fényében ez az erőszak a történetekben a performativitás, kognitivizálás áraként megfizetett, eltorzítását allegorizálja. A testi sérülések leleplezik az esztétikai formalizálás ideologikusságát, vagyis azt, hogy ez a harmonikus összebékítés egy erőszakos elhallgatás árán történik meg, a testiség, a fájdalom elhallgatásának árán, amit az esztétikai eltávolítás megkövetel. A történetekben előforduló erőszak az értelmezés erőszaka, az arcadás – ahogy de Man máshol (de Man: Önéletrajz) nevezi a megértett, a kognitív dimenzióba eljutott performatívumot – arcrongálást jelent, a performatívum torzul, megváltozik, mert alapvetően egy más logika működteti, mint a kognitivitást.

Ugyanakkor ezek az allegorikus sebek a megértés sima felületének karcait is jelentik, erőszak alatt a jelentés „trópusoknak köszönhető szétszabdálás[át]” (de Man: Enigma: 97) is kell értenünk. Az arcrongálás a kognitív dimenziót is érinti, mivel annak egységét aláássa a performatív dimenzió nyomszerű jelenléte.⁴¹¹ A performativitás amellest, hogy elnyomatik (sérül), szubvertálja is az elnyomást (sért). Ebből a szempontból az erőszak, amelynek elemzésben való előkerülése minden történeten fordít egyet, a kanti „törés” feltárulkozása a schilleri „átmenetben”. A

⁴¹¹ Az *Esztétikai formalizálás*nak ezen a helyén de Man a szövegműködés erőszakosságának csak erről az oldaláról, „a trópusoknak köszönhető szétszabdalásról” beszél. Az arcrongálás előző bekezdésben tárgyalt értelmezése (a kognitivitás performativitást eltorzító munkája) – ahogy igyekeztem ki is emelni – de Man egyéb helyekről ismert retorikaelméletéből következtethető ki.

testcsonkítás így, mint a szövegműködés allegóriája, nemcsak a kognitivizálás elszenvedésének stigmája, de éppen ennek a megbosszulása is egyben: a jelentés, a szemantikai egység szétfűződése. Az értelmezés alól kibújik az egyértelműség tökélyére képtelen testiség: a fiú esetében a testi fájdalom, a medvével vívó K... esetében a képzelőerő hiábavaló küzdelme miatti fizikai fáradtság, a marionettek holtteste (illetve a velük szembeállított, gravitáció húzóerejének kitett emberi test), valamint a nyomorékok amputáltsága képviseli az értelemnek való ellenállást, a retrospektívan működő tudatnak, a megértésnek ellenszegülő nonszensz jelent. A példákban hangsúlyos testiség a test elasztikusságát állítja a gép, a fa, a fém (a medve láncai) keménységével szemben, mint merev lehatárolásnak ellenálló abjekt⁴¹² anyagot.

A nyomorékok, és rajtuk keresztül a marionettek testének szétszabdaltsága hasonló módon allegorizálja a szöveg betűk általi szétszabdálását, a szöveg materiális dimenziójának előtérbe kerülését, mint Kant testről levált kéz-példája de Man fenséges-elemzésében (melyben de Man expliciten megidézi Kleist *A marionettszínházról* című esszéjét). Az „önmagukban, a test organikus egységétől elválasztva”⁴¹³ szemlélt testrészek (végtagjaink, kezeink, lábfejük, mellkasunk) „az esztétikai látvány tiszta materialitás[ának]” (de Man: Fm: 78) példái. „A test feldarabolásának a nyelv feldarabolása felel meg” (de Man: Fm: 79) Kantnál is, akinek a nyelvezetét elemezve de Man hasonló eredményre jut a „betűk és szótagok játék[ának]” (de Man: Fm: 79) értelmet összezavaró munkáját illetően, mint Kleist esetében.

A marionettek táncát példázó, de Man által végsőként (Kleist által elsőként!) említett példa retrospektív megvilágítása/beárnyékolása⁴¹⁴ nemcsak a Kleist-esszé példáit, de a de Man által idézett (a kleisti példákhoz képest) új(at hozó) Schiller-példát is érinti. A nyomorékok példájában az angol mesterek említése („Hallotta ön hírét azoknak a mechanikus művégtagoknak, amelyeket *angol* mesterek készítenek olyan szerencsétlenek számára, kiknek többől hiányzik a lába?”), Kleist: Mszh: 188, kiemelés: K.V.) az angol menüett tökéletességét ecsetelő, de Man-elemzés elején olvasható Schiller-idézethez irányítja a Kleist/de Man-olvasót. A menüett-példa (szövegkezdő kitüntetett helyzete okán is) a de Man esszé – Kleist marionett-tézisét felváltó – fő tézisének tekinthető; de Man úgy egészíti ki a kleisti példák sorát ezzel a Schiller-idézettel, mintha az a kleisti

⁴¹² Az *abjectió*, Julia Krisetva kifejezése, a freudi „elsődleges elfojtáshoz” kapcsolódik. Kristeva elmélete szerint már az anyával való egység idején megtörténik egy különválásra irányuló törekvés a gyerek részéről, ami az undorban, a kivetésben, az étel zsigeri elutasításában nyilvánul meg. („Én-né válásom során könnyek és hányások közt szülöm meg magam.” Kristeva: „Bevezetés a megalázottsághoz”, ford. Kiss Ágnes, *Café Babel* 20. 1996. 169-84., 170.) Ez az érzés (a sokféleség és az egység közti „undorító” átmenet) később is visszatér az ember életében, mindahányszor olyan (szöveg)működéssel találkozunk „amely megsérti azokat a felületeket, amelyek elválasztják a heterogént a homogéntől, a belsőt a külsőtől.” (Kiss Attila Atilla: *Betűrés. Poszt szemiotikai írások*, Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999., 16.)

⁴¹³ De Man: „Fenomenalitás és materialitás Kantnál”, in: *EI*: 54-79. (A továbbiakban: Fm.) 77.

⁴¹⁴ A „megvilágosodás” (az értelmezés új dimenziója) itt a schilleri tökéletesség, makulátlanság „beárnyékoltságára” való ráeszmélést jelenti – visszahozva a fény-metaforikát „a szinkronikus művészeteknek elkönyvelt festészet és lírai költészet” (de Man: *Enigma*: 95) területéről „a nehézkedés metaforája” (de Man: *Enigma*: 96) által áthatott „szekvenciális művészeti formák” (de Man: *Enigma*: 95) (elbeszélés, tánc) területére.

példák elhallgatott vonatkozási pontja lenne.

„There seems to be a connection” (de Man: Rhetoric: 284), mondhatnánk újra (a referencialitás-fikcionalitás kapcsolatát taglaló medvés példa fordulatával élve), mely (az „angol” szó kapcsán támadt) összefüggés felemeli a legrövidebben tárgyalt Kleist-példát (a nyomorékok táncát) de Man fő téziséhez (az angol menüetthez). „Eredeti Schiller idézetünktől tehát ehhez a mechanikus tánchoz [ti. a marionettek táncához] érkeztünk el, mely egyszersmind haláltánc és a nyomorékok tánca.” (de Man: Enigma: 97) A nyomorékok elemzése az esszé végéről ide visszahajolva beárnyékolja az angol tánc tiszta tökéletességét: minthogy Kleist ugyanolyan „gráciásnak” tartja a múlásban „szerencsétlenek” táncát, mint a „jól táncolt angol tánc[ot], a maga bonyolult lépéseivel és forgásaival” (de Man: Enigma: 80), a „gárcia” új analízisre szorul, új fényben mutatkozik meg.

A szétszabdalás allegorikus értelmezhetősége utoléri magát a Kleist-szöveget is. Vagyis, ez esetben, a minden példát követő Kleist-ellenőrzés nem a marionettek tiszta formalizmusának szövegen való végigfuttatását követi (hiszen ez már a keretelbeszélés elemzésének esetében megtörtént), hanem a (minden példa mögött) feltárult erőszak szövegmodelljének kipróbálását. A „trópusoknak köszönhető szétszabdalás” (de Man: Enigma: 97) példáit de Man a „zerstreut” és a „fall” szó jelentéstelítődésén keresztül látja megvalósulni a Kleist-szövegben:

Mikor Kleist szövegének zárósoraiban K-ról azt halljuk, hogy >>ein wenig zerstreut<<, akkor az előzőek fényében a zerstreut nem csak tűnődőt jelent, hanem szétszórtat, szétziláltat, szétdaraboltat is. [...] Mikor pedig az írás végére a *Fall* szó válik olyannyira telítetté, hogy a bűnbeesés teológiai fogalmától a bábuk végtagjainak élettelen ingáig, s a főnevek és névmások ragozásáig (amit az angolban nyelvtani *esetek* nevezünk) terjed, akkor minden olyan összetett szó, mely tartalmazza a *Fallt* (*Beifall*, *Sündenfall*, *Rückfall* vagy *Einfall*) szert tesz a jelentésmegoszlás pluralitására. (de Man: Enigma: 97)

Úgy tűnik, nagyon nem mindegy, hogy milyen szavak telítődnek olyan sokféle jelentéssel, hogy képtelenség megállapítani, mikor melyiket kell alatta érteni. Láthattuk ugyanis, hogy a meggyőzés a tudat nélkül aláhulló („fall”) marionettek tökéletességéről az esszé központi célja, ez pedig akkor jár sikerrel, ha K... elfogadja C... érveit, vagyis végső megjelenésében meggyőzőtként látjuk: az esszé utolsó előtti mondatában K... a hegeli dialektikájú romantikus esztétika tézisére kérdez rá „szórakozottan” (zerstreut) („Akkor hát, kérdeztem *szórakozottan*, ismét ennünk kellene a tudás fájáról, hogy a bűntelenség állapotába visszaessünk?”, Kleist: Mszh: 192, kiemelés: K.V.). Amennyiben a marionettek mozgását leíró „fall” és a meggyőzés hatását ellenőrző „zerstreut” jelentése, a tudat nélküli gráciás esésen és a szópárbajban alulmaradt fél megadó szórakozottságán kívül, épp a bűnbeesés, a tudat kialakulásának második fázisát, illetve a „szétszórtságot, szétziláltságot, szétdaraboltságot” is jelenti, az esszé argumentatív csontváza roskad maga alá. Ha

K... nincs a szöveg végén meggyőzve, egyetlen végső tudat birtokában megerősítve, minden kérdésessé válik a szöveg meggyőzőerejével kapcsolatban: hogy a tézis-példa kapcsolatok, a történetek egymásra következése logikus-e; illetve, hogy a jelenetek önmagukban értelmesek-e. „A szó kétértelműsége [...] megtöri az előző történetek folyamatosságát és egymásbefolyását” (de Man: Enigma: 97); az, hogy K... megnyugvása ugyanúgy jelenti annak ellenkezőjét, a szétesést, retrospektíve aláássa az egymásrakövetkező példákban álló argumentáció értelmességét.

De Man további elemzéssel világít rá, hogy a többértelműség nem pusztán a meggyőzőtlenség ezen utolsó kinyilvánításában jelenik meg, de már a meggyőzőtlenség első kinyilvánításának jelenetében is beszökik. Az *Esztétikai formalizálás* végén de Man erősen ironikussá válva K... urat idézi a kanonikus Kleist-olvasók álláspontjának szemléltetése végett, hogy megmutassa, az esztétikai szépség marionett-hasonlatát a kanonikus Kleist-olvasók ugyanúgy motiválnak tartják, mint K... C... úr érvelését: „C történetét a bábukról például többnek mondják véletlen rögtönzésnél: >>de Äusserung schein mir, durch die Art, wie er sie vorbrachte, mehr als ein blosser Einfall...<<” (de Man: Enigma: 98)⁴¹⁵. Az irónia abban rejlik, hogy a motiváltságra, a szöveg logikusságára de Man épp ezt az „einfall”-os mondatot idézi példázóul. *A marionettszínházról* negyedik bekezdéséből vett idézet a meggyőzési folyamat legelső pillanata, amikor K... úgy dönt, érdemes leülni C... mellé, mert nem beszél hülyeségeket. Az „einfall”-ban azonban de Man meglátva az áthallást *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* című Kleist-esszéhez, egy Kleist munkásságán belüli intertextuális aktussal kibillenti a hagyományos olvasatot: „Mint azt Kleist egy másik szövegéből tudjuk, az emlékezetes trópusok, melyek a legnagyobb tetszést (*Beifall*) aratják, öletszerűen (*Einfall*) öltenek alakot akkor, amikor a szerző mindenestől lemond a jelentések kontrolljáról és visszaesik (*Zurückfall*) a végleges formalizálásba, a nyelvtani esetek (Fälle) mechanikus kiszámíthatóságába.” (de Man: Enigma: 98) Vagyis a gondolatok „beesése”, a véletlenszerű észbejutás *A gondolatok...ban*, *A marionettszínházról*ban olvasottakhoz képest, teljesen ellentétes előjelű, így megidézése erősen áthangolja a jelenetet, hogy amikor a szöveg a marionettek „nem pusztá beesését” mondja, akkor azzal egyszerre „pusztá beesésüket” is állítja, így már a negyedik bekezdésben felvetődik a szöveg többértelműségének, kimondás és jelentés elválásának lehetősége.

És ha figyelem előtt tartjuk a „fall” saját kontextusában való elsődleges jelentését, feltűnik, hogy *A marionettszínházról* még ennél is szorosabb kapcsolatot ápol *A gondolatok...-kal* (még saját látszólagos történeténél is közvetlenebb kapcsolatot). A kiemeléssel de Man arra irányítja a

⁴¹⁵ A német idézet magyar helye: „ez nem hangzott afféle légbőlkapott társalgási ötletnek” (Kleist: Mszh: 186). De talán az „eszébe jut” (pl.: „láttam, hogy ez nem csak úgy véletlenül jutott az eszébe”) megfelelőbb fordítás volna, az értelemben való hirtelen belekerülés, belejutás, belejövés, belezuhanás mind a német, mind az angol verziót jobban megközelíti (Ld. Angolul: „From the way he said this I could see it wasn't something which had just come into his mind”, Heinrich von Kleist: “On The Marionette Theatre”, ford. Idris Parry, <http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm> (letöltve: 2010. október 24.)

retorikus olvasó figyelmét, hogy éppen az a gondolat (a zuhanó marionettek gráciája), amiről a szöveg azt állítja, hogy nem pusztán beesés (ötlet) következménye, egész „véletlenül” megegyezik a szimpla beesés (ötlet) hangalakjával. A meggyőzősége kinyilvánításába férköző elszólás így néz ki: a marionett-példa *nem* véletlen választás következménye, ahol a kizárt „véletlen választás” a marionettek fő meghatározójává váló „eséssel” esik egybe. Vagyis, a véletlenszerűen észbe jutó gondolatok említésével megidézett Kleist-esszé (*A gondolatok...*) a meggyőzősége állításán túl a „marionettekkel” is összekapcsolódik, ami felveti annak a lehetőségét, hogy *A marionettszínházról* fő tézise épp a kanonikus olvasattal ellentétes eszmét allegorizálna. A de Man által kiemelt rész nem csak azt árulja el, hogy a motiváltság olvasható ironikusan is, ahol a szöveg tagadó formája ellenére („nem hangzott afféle légből kapott társalgási ötletnek”, Kleist: Mszh: 186, kiemelés: K.V.) épp véletlenszerű eredetét állítja, hanem azt is felfedi, hogy ez a véletlenszerűség hogyan kapcsolódik össze fő tézisének hangalakjával: a „fall” poliszémiája felveti annak lehetőségét, hogy, *A gondolatok...* logikáját követve, az esszé egész gondolatmenetét megalapozó marionett-példa mint fő tézis kiválasztását talán csak a „zuhanás” és az „ötlet” (egy gondolat véletlen „bezuhanása”) hangalakjainak véletlen egyezése diktálta, hogy amikor a szöveg szerzője kutatott a schilleri szépséget leginkább kifejező példa után, az első ötlet, ami „beesett”, az a beesés volt, vagyis nem „esett be” semmi a beesése utáni vágyon kívül, és ebből az üres „fall”-ból született a gravitáció-antigravitáció bonyolult játékán alapuló marionett-mozgás metaforája.⁴¹⁶

Ugyanakkor az, hogy az esszé egy motiválatlan szöveg, nem jelenti, hogy kevésbé volna meggyőző. A *Gondolatok...* tanulsága ugyanis éppen az, hogy leghatásosabb trópusok (melyek „a legnagyobb tetszést (*Beifall*) aratják”, de Man: Enigma: 98) épp a szöveg feletti kontroll elvesztése közben keletkezhetnek, akkor amikor legkevesbé tudunk biztosan különbséget tenni fikció és valóság között (vagyis a legkevesbé tudunk saját szöveg(elés)ünkhöz megfelelő intenciót találni). „Azt hiszem, némely nagy szónok, abban a pillanatban, mikor a száját kinyitotta, még nem tudta, hogy mit fog mondani” (Kleist: *A gondolatok*: 168) – írja Kleist *A gondolatok...*-ban, melynek alapvető problémafeltevése így hangzik: „Ha tudni akarsz valamit, és elmélkedés útján nem vagy képes rátalálni, azt ajánlom, kedves, jóeszű barátom, beszélj róla az első ismerősöddel, akibe belebotlasz.” (Kleist: *A gondolatok*: 167) Ezek után – ellentétben a kanonikus *A marionettszínházról*-olvasók és a meggyőzőtként feltűnő K... elvárásrendszerével – *A gondolatok...* olyan szövegeket nevez sikeresnek, meggyőzőnek, melyek beszéd közben találtak csak rá valódi mondanivalójukra:

⁴¹⁶ Ezt az értelmezést erősíti, hogy de Man „a trópusoknak köszönhető szétszabdálás” hasonló működését más elemzéseiben, más szövegeket elemezve (egy Wordsworth-, illetve egy Keats-vers kapcsán) szintén a marionettmozgáshoz köthető „hang” (függ), illetve ismét csak a „fall” szó szétszóródásán keresztül mutatja meg. Ld. de Man: Wordsworth; de Man: Ellenszegülés: 109.

[H]a merészen belevágok, a beszéd előrehaladtával lelkületem, ama szükségszerűségtől hajtva, hogy a kezdethez véget is találjon, a zavaros elképzelést a maga teljes tisztaságában fejezi ki, olyannyira, hogy a felismerés, a legnagyobb megdöbbenésemre, a mondat végére készen áll. [...] Artikulálatlan hangokat keverek bele, hosszan elnyújtom a kötőszavakat, értelmező jelzővel élek ott, ahol nem lenne rá szükség, és még egyéb, a beszédet elhúzó műfogásokkal is, hogy elegendő időt nyerjek az ész műhelyében eszmém elkészítéséhez. (Kleist: A gondolatok: 168)

Amikor fecsegés közben a poétika a hermeneutikától elválva hömpölyög, a leghatásosabb ötletek, jelentések „zuhanhatnak be”. A véletlenszerűséggel arányos meggyőzőerő egybevág a *Mentegetőzések* azon gondolatmenetével, hogy a leghatékonyabb mentegetőzést a véletlen magyarázat jelenti: „csakis ha az egész láncolatot elindító tett, a >>Marion<< hangsor kiejtése valóban semmilyen elképzelhető motivációval nem rendelkezik, csakis akkor válik a tett teljes önkényessége a lehető leghatásosabb, leghatékonyabb performatív mentséggé” (de Man: *Mentegetőzések*: 336), mint ahogy a szándék teljes hiánya (a „beszámíthatóság” hiánya) jelenti a jogban is a legnagyobb mentséget.

De mint ahogy elkerülhetetlen volt, hogy Rousseau vallatói a grammatika túldetermináltsága következtében a „marion” hangsorból a szerelem, az exhibicionizmus megnyilvánulását olvassák ki, szintén elkerülhetetlen, hogy a marionettszínház, véletlenül bár, de a schilleri esztétika legszemléletesebb példájává váljon az értelmezők szemében. A „fall” arról is „beszél”, hogy az ötlet véletlenszerű bezuhanása amellet, hogy meggyőző szöveget eredményez, veszélyek tárházát nyitja meg: bezuhan, meggyőző és csapdába ejt – gördíti tovább de Man a „fall” jelentésmezijét: „a német Fülle szó, egyszersmind >>csapdát<< is jelent” (de Man: *Enigma*: 98). Egy jelölősor véletlenszerű választásakor nem akadályozhatjuk meg, hogy az azonnal ne telítődjön értelemmel elfeledtetve véletlenszerű eredetét, ideologikussá, az episztemológiai megismerés reményével kecsegtetővé téve a szöveget.

A szöveget „motiváló” „fall” (gráciás esés, bűnbeesés, véletlenszerűség) első sorban mint csapda lesz „ennek és minden más szövegnek a voltaképpeni szöveg-modellje [összegzi de Man az elemzését], az esztétikai nevelés csapdáj[a], mely elkerülhetetlenül összemosza a nyelv betűk általi erőteljes szétszabdálását a tánc gráciájával.” (de Man: *Enigma*: 98) Az esztétikai nevelés csapdája annak a veszélye, hogy a betűk általi szétszabdálás összetévesztődik a szép tánccal, a csonkítás, a nyelv szétszabdálása, a hermeneutika és a poétika össze-nem-hangoltsága a gráciával, a tánccal, a hermeneutika és a poétika összehangoltságával; annak hiedelme, hogy a „törés” komolyabb veszélyek nélkül átléphető. Ez a veszély elkerülhetetlen, ugyanis gondolkodásmódunk alapvetően schilleri, egy teoretikus sem menekülhet az „esztétikai nevelés” művelésétől: „[b]ármit írunk, bármilyen módon beszélünk is a művészetről, bármilyen módszer szerint tanítunk, bárhogyan igazoljuk a tanítást önmagunk számára, bármilyen követelmények és értékek léteznek, amelyek

által és amelyek szerint oktatunk – mindezek sokkal mélyebben schilleriek, mint azt valaha is gondolnánk. Forrásuk Schiller, nem pedig Kant.” (de Man: KS: 148) – írja de Man a *Kant és Schillerben* és hasonló állásponton van itt is. A nyomorékok megvilágító példájából – vagyis Kleist Kant-visszaszerzésből, abból, hogy a kristálycsillár fényében szabályosan táncoló angol menüett egy horrorisztikus fényváltással élőhalottak vonaglásává változik –, „nem az következik, hogy a tánc tökéletlen, s hogy a kecses, ámde korlátozott szabadság idillikus schilleri leírása félresiklás. Az esztétikai nevelés semmiképpen sem vall kudarcot; túlságosan is jól sikeredik, olyannyira, hogy elfedi az erőszakot, mely lehetővé teszi.” (de Man: Enigma: 97)

A schilleri tánc, az ütközések menüetté rendeződése elkerülhetetlen és halálos csapda. Elkerülhetetlen, hogy schilleriek legyünk, de az is elkerülhetetlen, hogy ilyenként el ne áruljuk magunkat. Vagyis a schilleri esztétizálás mindenképp megtörténik, csak épp – ezt hangsúlyozza de Man – nem olyan harmonikusan, mint Schiller hiszi. Mert az szintén elkerülhetetlen, hogy a schilleri agresszió fel ne bukkanjon a horror-kapcsoló valamikori átkapcsolódása következtében. Ez a schilleri elgondolásban (már a fenséges-értelmezés kapcsán) felfedezett „öngyilkos”/tragikus szövegmodell áll mind a fiú mimetikus, mind a medve hermeneutikai, mind a bábok tropológiai szövegmodellje mögött, ez az, ami a maga erőszakosságában kikezdi mindegyik Schiller-allegória idillikusságát: „Ez a tánc – legyen az tükrözés, utánzás, történet, az értelmezés csörtéje vagy a trópusok anamorfikus transzformációja – a voltaképpen csapda, mely épp oly kikerülhetetlen, mint amennyire halálos.” (de Man: Enigma: 98) A „fall” egyszerre működik a marionett-tánc fő téziseként és annak mint olyannak a szétszabdolásaként; ugyanabban a pillanatban, ahogy véletlenszerűen beesik, jelentéssel is telítődik, mely jelentés sosem lehet teljesen biztonságban a felfeslésektől. Elkerülhetetlen, hogy egyszerre legyünk schilleriek és kleistiek, Kant-félreolvasók és re-kantiánusok, minthogy a hermeneutika és a performativitás folyamatosan és szüntelenül ölik egymást a permanens parabázisban ironikussá téve minden „szöveget”.

III. 3. A marionettszínházról színházi kihívásai

Miután de Man kimutatta ennek a látszólag színházi témájú esszének az allegorikus tölteteit (a schilleri esztétika dekonstrukcióját; a reprezentációs formákról való, de Man-i retorikaelmélethez hasonló, gondolkozást), felvetődik a kérdés, hogy milyen egyéb színházi vonatkozásai vannak a Kleist-esszének. Azzal, hogy a jelölő színháziasságának dekonstrukciós elmélete színházi jelenetekbe ágyazottan kerül bemutatásra, kínál-e többet a színházelmélet számára, mint például az austini sikertelen performatívum dekonstrukciós olvasata (ld. II.1.), ahol a jelölő teatralitása

(idézetben állás) az Austin-példa után a dekonstrukciós vizsgálódásokban azonnal elszakadt a színháztól. Azzal, hogy a színház allegorikus töltetet nyer (a jelölőműködés leírásaként jelenik meg), megszűnik-e a szöveg a színházról szólni, vagy mégiscsak tudunk belőle „alkalmazni” valamit a színházelmélet? Arról szól-e Kleist/de Man Schiller-kritikája, hogy a színházi metaforára épülő elmélet nem használható a „gyakorlatban”? Az, hogy Schiller a színházi pragmatizmus szolgálatában elferdítette Kantot, azt jelenti-e, hogy „Kant” semmilyen módon nem vihető át a színházelmélet területére? Annyi biztos, hogy résen kell lennünk a kleisti (Schiller-kritikát tartalmazó) elmélet színház területére való visszaforgatásakor, és elkerülni, hogy a színházelmélet területére való áttérés egyet jelentsen a prakticizálással, a kleisti színház-hasonlat hasonlítóra való alkalmazása a schilleri „visszafordítással (*reversal*)”. Számolni kell a színházi jellemzők hasonlat során való megváltozásával (pl. a performativitás fenomenalitás területéről a nem fenomenális területére való áthelyeződésével), hogy nem lehet egyszerűen „visszavetköztetni” azokat eredetijükre. Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy a színházi jelenet allegorikussá (szövegmodellé, materiális modellé) válása milyen színházat hagy maga után (mint „bábót” a lepke), milyen helye lehet a színház allegóriájának a színházban, vagyis milyen színházelméleti következtetéseket vonhatunk le az esszéből az átfordítással kapcsolatos elővigyázatosságokat követve?

Kísérletként érdemes megnézni, mi történik, ha a jeleneteket allegorizálás nélkül színházi jelenetekként olvassuk. A „látszólagos” színházi téma a színjátszás nehézségeinek kérdéseként határozható meg. Az esszé színházkritikaként is olvasható⁴¹⁷, mely során az olyan típusú színjátszás részesül elmarasztalásban, amikor a színész nem azonosul teljes mértékben a szereppel, a színész valahogy „kilóg” a szerep mögül. Abból az elmarasztalásból legalábbis, hogy az almát nyújtó F...úr súlypontja a lelke helyett a könyökében van, arra következtethetünk, hogy az alma nyújtás ideális pillanatában a mozdulat súlypontja a lélek helyével esik egybe, vagyis a színész lelkét kitöltő minden szándék a mozdulatra irányul. Ennek az egybeesésnek a radikalizálása a marionettek példája, ahol a súlypont és a lélek helye, a tudatnélküliségnek köszönhetően, mindig egybeesik. Vagyis a marionett nem tud elkalandozni, azt csinálja, amit gondol, vagyis, (minthogy nem gondol) amit a mozdulat kifejez. Azért/addig hiteles színész a medve és a fiú is, mert nem gondolnak másra, mint amit tesznek, illetve arra sem igazán, inkább nem gondolnak semmire, csak tesznek. Az ideális színész ezek szerint olyan, mint a gép, csak a szerep mozog, a tudattal rendelkező színész mintha elpárolgott volna mögüle, vagyis olyan, mint a civil színész önreferenciális jelenléte, „valóságeleme” Erdélynél. (Különösen a spontánul törölköző fiú meglesett jelenete olyan, mint egy dokumentumfilmes véletlen elkapott képsor.)

⁴¹⁷ Dózsai Mónika *A marionett-színházról* különféle olvasatait áttekintő szövegében ír arról, hogy a történeti olvasatok „[a] Kleist-írást az 1810-es Berlini színházi élet kritikájaként, a Berlini balett nagytekintélyű igazgatója, August Wilhelm Iffland ellen írt szatíráként olvasták”. Dózsai Mónika: „Mechanisches Ding. Heinrich von Kleist *A marionett-színházról* című írásának interpretációiról”, *Enigma* 11-12. 54-78. 59.

De Man később ezt a jó és rossz színjátszás közti ellentétet a tánc és a dráma szembeállításával variálja: „a tánc a drámától eltérően azért igazán esztétikus, mert nem kifejező” (de Man: Enigma: 95). Vagyis a dráma (a lehető legpejoratívabb értelemben) „kifejező”, a beszélő színészek „szenvelegnek”, hiszen egy másik alak gondolatait tolmácsolják, szavakat (nyelvben lévő jelentéseket) illusztrálnak mozdulatokkal. A drámás példa azonban kissé félrevezető, mert eltérítheti az olvasatot egy olyan nyelvkritika irányába, ahol a jelentő nyelvvel szemben a nem jelentő mozgás van felértékelve. Ezzel szemben az esszé többi részében mozgás kerül összehasonlításra mozgással, az emberi tánc a bábuk táncával. Néma jelenetek szemtanúi vagyunk akár a marionett táncot, akár a tükörbe pillantást, akár a vég nélküli vívást, akár az almát nyújtó színészt nézzük. (Éppen ezt a tökéletes némaságot töri meg az én „ziháló lélegzetvétele”, amikor a referencialitás betörésével feltárul a schilleri esztétikai eltávolítás „sötét” oldala, a harmónia kaotikussága. Ez a zihálás azonban messze nem a szimbolikus beszéd belépését fogja jelenteni.⁴¹⁸)

Az pedig, hogy a mozgás az, amire úgy kell tekintenünk, mint ami kifejező, illetve nem kifejező, mint ami egyik esetben „beszél”, másik esetben nem, hamar elviszi a színházkritikai olvasatot az allegorikus olvasat irányába, amikor nem a tapasztalat terében kell elképzelni a példákat. Vagyis a színház megint (mint a korábban tárgyalt dekonstruktív elméletekben) jelzővé zsugorodik: a szövegműködések „olyanok, mint” egyes színházi formák, nem pedig a színházi formákról tudunk meg valamit. Akár jelentő mozgás kerül szembe nem jelentővel, akár dráma a tánccal (akár színészkedés amatőr civil jelenléttel – ld. Erdélynél), az esztétikai formalizmus példáival, variációival van dolgunk, az önmagát jelentő jelölő nyelvelméleti problematikájával.

Vagyis a színházkritikai szemszög nem sokra vezet, az esszé, mint de Man elemzésében láttuk, sokkal inkább az olvasás performanszáról, mint a performansz olvasásáról szól. Mint ahogy a képzelőerő működése Kantnál egy filozófiai probléma leírása interperszonális fogalmakkal – vagyis nincs köze gyakorlati interperszonális dolgokhoz, nem érthető meg pragmatikusként, empirikusként⁴¹⁹ –, az esztétikai nevelés, a formalizmus színházi leírása Kleistnél szintén filozófiai megismerést, s nem pszichológiai, nem személyes megismerést takar. Azzal azonban, ahogy a színházi jeleneteket szövegmodellek allegóriáiként jeleníti meg, Kleist megmutatja a színházolvasat mindenkor allegorikus megközelítésének módját, azt, hogy hogyan olvassuk a mozgást szöveggént, ami egyaránt tartalmazza a retorika performatív és tropológiai dimenzióját – a dekonstruktív szövegnek megfelelően eltolva a performativitás fogalmát a fizikai testről a mozgás retorikájába.

⁴¹⁸ „Schiller [...] az esztétikai játék szárnyaló lendületét annak az ének ziháló lélegzetvételével cserélte fel, aki nem képes [...] érdeknélküliségre.” de Man: Enigma: 91

⁴¹⁹ „[Kant] szigorúan filozófiai problémára koncentrált, egy szigorúan filozófiai, ismeretelméleti kérdésre, amelynek kifejezésére saját jól megfontolt indokai folytán személyközi és dramatikus fogalmakat választott, s így dramatikus és személyközi formában egy olyan ismeretelméleti problémát tált elénk, amelynek semmi köze az emberi lények közti kapcsolatrendszer gyakorlati tényéhez.” de Man: KS: 150. „Nem érthetjük meg Kantot úgy, hogy valamiféle pragmatikus, lélektani, empirikus tapasztalat körébe utaljuk.” de Man: KS: 151

Vagyis, Kleist ahhoz ad útmutatót, hogy úgy próbáljuk ki a szövegműködést leíró táncot a színházi táncon, hogy az empirikus tánc esetében is arra figyeljünk, hogy milyen szövegműködés fejeződik ki benne – a gyakorlati színházzal fűzve tovább az allegorikus példák sorát.

Az allegorikus olvasat fényében az esszében megjelenő színházellenesség is egyfajta nyelvelméleti problémát fed el. C... úr színházellenessége (amiben a marionettszínházat feljebb becsüli az emberi színháznál, és amiben nagyban hasonlít Erdély színházellenességéhez) a példákat is áthatva a félretrafáló performatívum, a szétszóródó jelentésség ellen szóló érv. A teatralitás mint a reflexív tekintet hordozója rontja el a naiv szépség jeleneteit. Bár a három példa közül csak a bábuk jelenete játszódik közvetlenül a színpadon (de az sem teljesen, mivel a mozgás fele kicsúszik a képből, a bábos hátul marad: ő, mint a tudati oldala kettejük androgün formájánk, színpadon kívül marad), mindegyik jelenet olvasható színházi szituációként is. A fiúnál a nézőnek a tükör feleltethető meg, ahol a szépség azonnal elillan, amint a tükörkép visszatekint. A medvés példában K..., mint megérteni akaró néző, azért bukik el, mert nem tudja, hogy mit lát, mert a medve képtelen színpadként működni.

A színrevitel szempontjából ezek a példák – mint az esztétikai nevelésben mimézisre váró naiv modellek, a reflexív tudat bűnbeesése előtti hegeli fázis példái – egy olyan színház ideálját hordozzák, ahol a leginkább megszűnik a színházi szituációból (néző és nézett egymásról való kölcsönös tudásából) adódó eltávolítottság érzése. A schilleri gondolatmenet szerint a színháznak úgy kellene a naiv szépséget színre vinni, mint a harmadik fázis művészei, a reflexiót túlhajtvamegszüntetve, a tudat parabázisának kibillentő pillanatait dialektikusan beforgatva. Vagyis a színházi előadás nem meglepő módon (gondoljunk Schiller gyakorlati színházi tevékenységére) tökéletes példája lehet az esztétikai nevelésnek. Addig viszont, amíg a színész nem lép túl a második fázison (tudatában van a néző tekintetének, annak szeme tükreben – lelkének súlypontját önmagán kívül helyezve – önreflexíven látja önmagát), nem beszélhetünk gráciás színházról.

Ez a schilleri ideológia az, amit a posztmodern színházelmélet is képvisel, melynek mint láthattuk, a két pólusa egymást kiegészítve, egymást magában hordozva ugyanazt a reprezentációs szemléletet követi. A posztmodern színház, ami úgy építi be az előadást megtörő kiszólásokat az előadás egységébe, mint a dialektikus ironia a parabázisokat, a valóságelem megjelenését az önreflexió mozzanatában megjeleníthetőnek tartja; a performanszelmélet pedig direktben kimondja, hogy akár az esztétikai formalizmus, ábrázolhatónak tartja a színpadon a cselekvés a maga tisztaságában. Vagyis amikor a performansz teoretikusai a cselekvés/mozgás jelentésnélküliségéről beszélnek, a marionettszínház jellemzőit használják anélkül, hogy észrevennék azt az erőszakot, amit a tánc ilyenként látása megkövetel, a performansz-színház önmagát jelentő fizikai mozgása olyan, mint a marionett gráciás tánca. A Kleist-esszé fényében a tánc vagy a performansz önmagára vonatkozásának szövegmodellje ugyanamiatt kezdhető ki, mint a marionett-tánc performatív

szövegmodellje.

Az esztétikai nevelés kleisti/de Man-i dekonstrukciójában láthattuk, hogy a tiszta, nem-jelentő cselekvés ábrázolása veszteség nélkül elérhetetlen, egyrészt mindig beékelődik a mimézis ideologikus mozzanata, másrészt a performativitás utolérhetetlenül eltéríti a jelentést. Egy színházi performansz esetében a mimézis beékelődése szembetűnő, hiszen elkerülhetetlen, hogy a színrevitel tudatossága ne előzze meg a bemutatott tiszta tettet. Ahogy a performativitás-fejezetben (I.2.) láthattuk, minden színrevitt performatívum sikeres, értelmezett, arcrongált performatívumként „jelenik meg”. A tiszta tettet jelentő sikertelen performatívum mimézise (a poétika mimézise az elbeszélés szintjén) feloldhatatlan paradoxon. Vagyis *A marionettszínházról* a performatív modell tekintetében nem mond mást, mint az Austin-olvasat a színház sikertelen performatívumáról. Kifejezetten a *SEC* meglátásaihoz kapcsolható az ifjú jelenete, melyben az eredeti szépség kérdéssége a performativitás/performansz diskurzusára lefordítva annak a felvetését jelenti, hogy az mennyire nem mentes a színháztól már a konkrét színházi téren kívül sem – összhangban azzal, ahogy a *SEC*-ben is láthattuk, hogy a színháziasság, mint idézettség (az intenció beszéd-től való távolléte) mindig minden megnyilatkozást átjár. A színházi előadás nincs ilyen szempontból kitüntetett szerepben, pusztán egy hagymahéj az esztétikai ideológia vég nélkül ismétlődő eltévelyedésében.

A kérdés az, hogy az esztétikai nevelés ideologikussága hol feslik fel ezen a hagymahéjon belül? Mi a színház/performansz zombija? Mi fog történni a színpadon a kognitivitás-performativitás egymásgyilkolásában? Mondhatjuk, hogy a színház „gravitációja” a posztmodern színház, illetve a performansz-színház: szükség van rájuk, hogy az előadás bekerüljön a fenomenalitás terébe. Mivel mind schilleriek vagyunk, posztmodern színházat csinálunk. De mint ahogy a nyomorékok bebotorkálása beárnyékolja a marionettek gráciáját, minden előadásra rávetül egy árnyék anamorfikusan, a puszta gyanú, nyom formájában mutatva fel a színész antropomorfizmusa mögötti prosopopeiát, az értelmes látvány ideologikusságát.

Ennek egy lehetséges módja lehetne, ha egyfajta „K...” (mint „törés”) megakadályozná a színész azonnali szereppé („énné”) válását, antropomorfizálódását, feltárva a színpadi alak alapvető prosopopeikusságát. A prosopopeia az antropomorfizmushoz képest nem veszi adottnak az összehasonlítás alapját (az antropomorfizmusnál az embert), s azzal, hogy azt mint figurát az összehasonlítás során hozza létre, megmutatja az érzékelés figurális háttérét leleplezve az episztemológiai megismerés illúzióját. Mivel mindeközben elkerülhetetlenül esszencializálódik/kognitivizálódik – mint ahogy a kisgyerek prosopopeikus mozzanatának is az én kialakulását lehetővé tevő arcadás az eredménye –, nem számíthatunk az antropomorf színpadkép

teljes eltörlődésére. Vagyis az „élettelenítés”⁴²⁰ a színház empirikus terében nem sikerülhet teljesen, így a kanti/kleisti/de Man-i szövegmodell a színpadon az élő halott alakjában fog allegorizálódni.

Ez szűrhető le a marionettek kleisti-de Man-i elemzéséből is: ha a marionettmozgás mint tiszta formalizálás, tiszta performatívum nem valósulhat meg, és, ha az emberi mozgás túl dramatikus, túl „szenvelgő”, túl kognitív, akkor a performativitás nyomhagyását a színpadi alak vonatkozásában az emberbáb, az élő marionett alakjában ragadhatjuk meg (már amennyire megragadható egy „nyom”). Az antropomorfikus emberi alak a marionett utánzása közben nem tud teljesen megszabadulni saját testének jelentésségétől, de – magán viselve a tiszta forma utáni vágy nyomait – emberi vonásait kellőképp elveszíti ahhoz, hogy kísértetiessé váljon, s a színház empirikus teréből a nézőt az allegorikus értelmezés fele terelje. Az antropomorfizmus episztemológiai bizonyosságának bukácsolására tehát – a marionettek színházával (mint a tiszta performativitás megvalósulásával) szemben – az „élő marionettek” színházában lelhetünk rá, melynek allegorikus figurái egyrészt „megtestesítik” a tiszta performativitásra/formalizmusra való törekvés vágyát, ugyanakkor – mint „természetességüktől” fosztott emberek – megmutatják ennek problematikuságát. Az emberi marionettek figurájában a fenséges de Man-i elemzésének allegóriáját látom, egy olyan előadás-olvasási mód lehetőségét, mely fókuszba állítja azt a performativitás-referencialitás közti feszültséget, amit a színházzemiotika és a befogadásalapú performanszméletek megkíséreltek a test és a szó binaritására való figyelemfordítással eltakarni.

Vagyis a Kleist-esszé színházi kontextusban végigvitt allegóriája a jelölő színháziasságról, az élő marionett figuráját kínálja a színházelmélet számára mint a materiális modell allegóriáját. Ez a figura köztességével eltereli a figyelmet a színész-szerep, kint-bent referencialitás-textualitás szövegszintjeinek megfeleltethető oppozícióiról, a kétpólusosságról, magában a lokalizálhatatlan ironikus törést hordozva ellenáll a fenomenalizáló posztmodern olvasásnak. A performativitást pusztán nyom formájában, táncának sántaságában hordozva áthelyezi, elcsúsztatja az empirikus színházelmélet performativitás-kognitivitás fogalompárját, és a dekonstruktív szövegmodellt allegorizálja a színházban. A következő előadás-elemzésekben erre a materiális figurára koncentrálna az esztétizált színházi előadásra vetett árnyéknak a megjelenését igyekszem nyomon követni, azt, hogy hogyan szegül szembe a színpad a színpaddá olvasásnak (mint anya az arccá olvasásnak/ölésnek), mint ahogy K... sem hagyja magát színpaddá olvasni, nem működik színpadként (azaz anya arcrongált arcaként) az ifjú esetében. Az előadásokra allegorikusan szövegmodellként tekintve megpróbálom meglátni az előadások schillerisége mögötti kleistiséget.

⁴²⁰ „Amikor de Man bemutatja, hogy Kant materializmusa miképpen épül a természet megszerkesztett élettelenítésére, voltaképpen tehát az ideológia *élettelenítésének* folyamataként értelmezi a testek és testrészek furcsa, olykor groteszk olykor kétértelmű (egyszerre klinikai és erotikus) látványa iránti modern kritikai érdeklődést.” Jonathan Loesberg: „Materializmus és esztétika. Paul de Man *Esztétikai ideológiája*“, ford. Füzi Izabella, in: *Paul de Man „retorikája*”,

III. 4. Az élő babák színháza, avagy a teatralitás kísértetei (Zsótér Sándor *Pentheszilea*-ja és Jeles András „szenvelgő” marionettjei)

Az előző fejezetben láthattuk, hogy Kleist színházi meglátásainak és de Man retorikát illető elképzeléseinek egymásra csúsztatásából (mely egymásra-csúsztatás de Man Kleist-olvasatában „testet is ölt”) hogyan következethető ki a sérülést hordozó marionettnek mint a tropológia és a performativitás egymásnak feszülő viszonyának az allegóriája. A marionett (szemben a hús-vér táncos szenvelgésével, ahol a mozdulat jelentések által széttagolt) nem szenveleg, nem fejez ki mást, mint az épp elvégzett mozdulat, és így a szemantikai funkció nélküli szöveggép mechanikus mozgásához, a tiszta, jelentés nélküli textualitáshoz hasonlítható, melyről de Man elmélete azt állítja, hogy a fenomenalizmussal ellentétes logikát hordozva nem tárulhat fel „tisztán”, önmagában. Vagyis a marionettmozgás (mint a sikertelen performatívum, az üres jel megmutatkozása) is elérhetetlen idea, megjelenésében mindig már megfertőződött, és a megfertőződés eltagadásának agresszív elfedését (az esztétikai ideológia munkáját) hordja magán.

A sérült marionett allegorikus alakjában a sérülés lehet az értelmező olvasás (arcadás/arcrongálás) agressziójának nyoma, de lehet a levetközhetetlen emberi szenvelgés is (ami a hús-vér emberi táncot jellemzi a marionett mozgásával szemben). Bár C... úr példabeszédei azt sugallták, hogy a marionettmozgás megtanulható, megtanulandó, elsajátítható az ember által; a kleisti tálalás ironikusságának felfejtésével feltárult ennek elérhetetlensége, az, hogy az önmagát jelölő marionett-tánc az ember számára elérhetetlen idea, az ember nem tud szenvelgésétől szabadulni, azaz megnyilatkozásai mindig mást is jelentenek, mint önmagukat, performatívumai mindig máshova is lőnek, mint amerre szándékoztak, a trópusok mozgásához mindig jelentés – vagyis jelentések sokasága – is társul. A kettejük viszonyát fejezi ki a marionett-lét felé haladó, de oda meg nem érkező, átmeneti állapotban lévő emberbáb, ami „már” megidézi a marionettek közvetlenségét, de „még” be is szennyezi azt az emberi szenvelgéssel; köztes, folyamatban lévő figurájában fel is villan a tiszta jelenlét, a jelentés nélküli jelölés lehetősége, de azonnal („mindig már”) át is hatja azt a jelentésszóródás, a jelentések elkülönбözödése.

Az élő marionett ugyanakkor egy olyan alakot kínál, ami nem enged a komponenseire való posztmodern szétszalazás (a paradox metapozíció) kísértésének, hiszen nem lokalizálható

színészből és szerepből tevődik össze. A kísérteties⁴²¹ emberbábót olyan lokalizálhatatlan irónia jellemzi, ami nem engedi felismerni a kibillentés helyét, ugyanakkor a tökéletes marionett-idea megtörtségének állandósága folyamatos gyanút ébreszt a látott alak megbízhatóságával szemben, az emberi és a báb-lét határán minden megnyilatkozás gyanússá válik azt illetően, hogy az valóban tőle(kitől?) származik-e. Megfosztva a színész-szerep metafora tériességétől figurájában nem vehetjük észre a szövegszintek (szenvelgés-jelölőgép) ütközési helyét, pusztán az a gyanú kísért végig, hogy folyamatosan másról *is* van szó, mint amit a látható történet elbeszél. A sérült marionett – mint a metariális modell allegóriája – így a szétszalazás kísértése nyomán bekövetkező „visszacsúszás”, pragmatizálás veszélye nélkül mutatja fel a szubjektum nyelvi meghatározottságát és a nyelv kiszámíthatatlan, uralhatatlan működését.

Az alábbiakban tehát a materiális modell színházi kipróbálásához nem bábszínházakat veszek alapul, hanem olyan élő marionetteket, melyek hús-vér nyersanyagát az emberszínészek adják. (Hiába hajlik például Jeles írásaiban a színház „itt és most”-jának és a baba ideáljának ideológiája felé⁴²², minthogy rendezéseiben ő sem babát, csak babát játszó embert használ, gyaníthatjuk, hogy embermarionettjei szintén nem annyira a színpadi jelenlét eszményképének kifejezői, mint inkább a marionett-lét ironikus fölülírásai.) E köztes figurák emberi és nem-emberi komponensei minden esetben más értelemben allegorizálódnak át, ami útját állja a szétszalazhatóságnak: hol az emberi dehumanizálódásával (az esztétikai formalizálás testcsonkításával), hol a nem emberi humanizálódásával (a tökéletes marionett-tánc szenvelgéssel fertőződésével) állunk szemben (ami minden esetben az élő halott köztes figuráját eredményezi). A „sérült marionett” sérülését Zsótérnél inkább az esztétikai formalizálás agressziója, Jelesnél a szenvelgéssel való beszennyeződés fogja jelenteni.

Egy zombi amazonkirálynő⁴²³

Zsótér *Pentheszileia*-előadása nem csak amiatt tűnik a materiális modellt színre vivő lehetséges kísérletnek, mert Kleist azon (drámaiatlan, költői) drámáját veszi alapul, ami sok tekintetben *A marionettszínházról*-esszé folytatásának tekinthető, hanem, mert rendezés

⁴²¹ A szót freudi fogalomként (unheimlich) használok, melyet Freud az elfojtás visszatéréseként, intellektuális bizonytalanságként ír le, és melyre – nem melleleg – elsődleges példái a lélekkel rendelkező babák és automaták. Ld.: Sigmund Freud: „A kísérteties”, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc, Budapest, Filum Kiadó, 1998. 65-82.

⁴²² „Azért érzem hazámnak a színházat, mert ott át tudom látni, mi folyik. Az benne az érdekes, hogy minden éppen most történik. Az életben és a filmen nem így van. A hétköznapi életben talán nincs is jelenidő: mire észhez térsz, már passzé, a film pedig konzerv.” Báron György: „Auschwitz működik – Beszélgetés Jeles Andrással”, *Filmvilág* 1993/5. 4–7. 4.

⁴²³ *Pentheszileia*-elemzésem alapjául a következő publikációm szolgált, melyet jócskán átdolgoztam: Kérchy Vera:

tekintetében is fókuszba állítja azt a performativitás és referencialitás közti feszültséget, amit a színházzemiotika és a befogadás alapú performanszelméletek megkíséreltek a test és a szó binaritására való figyelemfordítással eltakarni.

Első ránézésre Kleist *Pentheszileiája* ugyanúgy felkínálja a schilleri olvasatot, mint *A marionettszínházról*-esszé. Egy görög történetet – az amazonkirálynő és Akhilleusz szerelmi harcát – beszél el, mint egy előírászerű neoklasszicista mű. Schillertől tudjuk, hogy egy görög mű utánzása a gráciás nevelődés legjobb módja, ráadásul, minthogy az imitáció a drámaforma alapja, a dráma műneme lehet az esztétikai nevelés fő példája. Ismerve azonban *A marionettszínház* ironikus Schiller-olvasatát és mimézis kritikáját (miszerint a mimézis azért ideologikus, mert elfelejti, hogy tárgya nem esszenciálisan adott, hanem egy újabb performatív működés eredménye), óvatossá kell lennünk Kleist dramatikus vállalkozását illetően, és felkészülni arra az esetlegesen szembejövő iróniára, amire soha nem lehet eléggé felkészülni. Vagyis, legalábbis ne csodálkozzunk, ha majd a Kleist-drámát olvasva schillerségünkben megbotlunk.

A dráma főszereplője mint táncolni, énekelni tudó, kecses királynő első ránézésre eleget tesz a schilleri szépségnek. Gráciáját azonban hamar kikezdi a figuráját átható erőszak, mely kettősséggel a marionett-esszé alakjainak sorába illeszthető. Mint a szép ifjú, a tökéletesen olvasó medve, illetve a jelentés nélkül táncoló marionettek, szintén bájosnak tekinthető, ugyanakkor, mint az összes előbbi példa, az övé is egy erőszakos cselekmény köré szerveződik. Míg az ifjú történetében a túske szúrása, illetve a szégyen arcpírja, a medvéjében a kardszúrás fenyegető veszélye, a marionettekében pedig a nyomorékság irányítja a figyelmet a testi fájdalom által az esztétizálás erőszakosságára, addig Pentheszileia történetében a vérre menő harc és annak kimenetele, az ellenség húsának megevése ejt csorbát az esztétikai eltávolításra.⁴²⁴ Pentheszileia esetében az allegóriát tovább mélyíti, hogy a harc szerelemharc; Akhilleusz és Pentheszileia magánháborúja erotikával telített, mely de Man prosopopeiáról írt gondolataihoz irányít: a szerelem mint a Másiknak az arccá olvasása, arcadás (értelemmel, jelentéssel telítés) és mint saját énem másik tükrében való megalkotása, arcrombolás is egyben (ld. pl. de Man: *Önéletrajz*, Wordsworth; Warminski 2000).

Az allegorikus értelmezést erősíti a dráma rendkívül sűrű költői nyelvezete. A cselekmények pontos mimézise helyett a szereplők szavai dúskálnak a kétértelműségekben, a (sikertelen) beszédaktusokban. Ahelyett, hogy mimetikus módon közvetítenék egy (fiktív) világ történetét, a cselekmény, az esemény a szavak szintjére helyeződik. A szereplők rendkívüli szópergéseket hajtanak végre, közben mégsem értik egymást. Mintha a szavak metonimikus egybeesései

„Penthesilea as a Living Puppet. Cultural Displacements in Sándor Zsótér's direction of Kleist's play”, megjelenés alatt

⁴²⁴ Az abjekt téma nem csak tematikusan teremt rokonságot az I.4. fejezet elemzésével, a Gaál-előadás kapcsán fejtegetett abjekt szemiotikai működés és az élő báb körül színre kerülő materiális modell hasonló jelölőfelfogást is hordoznak.

mozgatnák a történetet – megvalósítva Kleist elgondolását a szócséplés által előállított gondolatokról, amit *A gondolatok kialakulásáról beszéd közben*-esszében fogalmazott meg. Fennáll a lehetőség, hogy magát a szerelem-harc-történetet is csak a „kisse” és a „büsse” szavak hasonlósága motiválja: „Küsse, Bisse, /Das reimt sich, / und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andre greifen” („Csók [küsse] és harapás [Bisse], /Rímelnék, /és aki igazán szeret, /Könnyen összekeverheti a kettőt...”)⁴²⁵, mondja Pentheszileia Akhilleusz felfalása után.⁴²⁶

Ez a költőiség rendkívül drámaiatlanná teszi Kleist művét abban az értelemben, hogy nagyon nehéz benne a *mise en scène*-t illusztráló funkciót meglegelni (ezért ostorozták annyira a kortársak). A *mise en scène* még akkor is, ha nincs szöveg, csak az önmagát jelentő színpadi tett – például a futás –, mimézis-alapú: az emberit utánozza, antropomorfizál. Ha drámaszöveget illusztrál, dupla mimézis jellemzi, saját színrevitelével megkettőzi a dráma imitatív funkcióját. A mimézis – mind a drámában, mind az előadás-szövegben – esszencializálja, rögzíti, adottnak veszi az utánzott dolgot, azt az illúziót kelti, hogy a leírt dolog objektíven hozzáférhető a leírás objektív műveletében. Vagyis a tudatos színrevitel csak a dráma imitatív aspektusával tud „direktben” elszámolni, mely így a szövegbeli beszédtek kilúgozásával jár együtt, minthogy a mondatok lejátszása a szöveg, s benne a performatívumok megértését feltételezi.⁴²⁷

Vagyis a *Pentheszileia* esetleges mimetikus rendezésében egységes jelentéssé kellene olvasnunk a szöveget, hogy az a rendezés alapjául szolgáló drámaként működhessen. Ahhoz, hogy mimetikus szöveget csináljunk belőle, le kellene lassítani ezt az áradó nyelvezetet, egyértelműsíteni a mondatokat, kimetéltni a cselekvést, az eseményt a szóból, hogy az újra „csak” jelentsen, s, hogy a színpadi fizikai történés azt kiegészítve visszakerüljön „nyelven kívüli tett”-jogaiba. Egy intencionált rendezésben például azok a beszédaktusok, melyek már a drámán belül is sikertelenségükkel bomlasztották az érthetőség feltételeit – mint például a nyugalmat soha sem hozó „nyugodj meg!” utasítás⁴²⁸ -, célhoz lennének térítve, és a megértett, konstativizált, eltorzított performatívum sorsára jutnának. A szereplőket újra-antropomorfizálni kellene, és – amit letagadhatatlanul kínál a szöveg – a történetet szentimentális szerelemdrámává változtatni, ahol a konfliktusok összebékülnek, a feszültségek a végső katarzisban (halál egymás karjában) kisülnek.

Ehhez azonban túlságosan (árulkodóan) nagy erőszakot kellene elkövetni a szövegen; annak

⁴²⁵ Heinrich von Kleist: „Penthesilea“, in: uő: *Heinrich von Kleist's Gesammelte Werke*, zweiter Band, Dramen II., Berlin, Aufbau-Verlag, 1955. 142. (2981-2983)

⁴²⁶ Tandori Dezső fordítása az ölelni és az ölni szavakkal érezteti a (nemcsak) hangzásbeli közelséget („Ölelni, ölmi: / Összerímel. S aki szívből szeret, / Akár össze is vétheti a kettőt.” (Kleist: „Pentheszileia”, in: Heinrich von Kleist: *Drámák I-II*, Jelenkor kiadó, 1998.), mely verzióban némiképp elvész az abjekt töltet.

⁴²⁷ Ezért hangsúlyozza Judith Butler, hogy performativitás alatt nem színházi produkciót ért. Ld. Butler 2003.

⁴²⁸ Földényi F. László szócikkében megírt Kleist-könyvében külön fejezetet szán a Kleist-művekben lépten-nyomon felbukkanó „nyugalom” (Ruhe) taglásának. A Pentheszileia nyugalma kapcsán pl. azt írja: „Ez a hang [ti. a Guiskard „Légy nyugodt!”-ja] már Pentheszileia különös nyugalmit vetíti előre, amelyet az amazon királynő folyton elveszít, de mindig újra megtalál – egyre magasabb szinten, míg végül halálos nyugalommá nem fokozódik, egy élőhalott nyugalmává.” Földényi F. László: Heinrich von Kleist: *A szavak hálójában*, Jelenkor, Pécs, 1999. (a továbbiakban:

minden sorát értelmezni s egységes jelentésmezőbe regulázni talán nehezebb lenne, mint sikertelenségében sikertelenül színrevinni. A Kleist-dráma erős retorizáltságával kitartóan ellenáll annak, hogy a *mise en scène* viszonylatában, annak mint kifejezésnek, poétikának az utaltjaként, jelentéseként, referenciájaként működjön, s ellenállásában a mimézis illuzórikus működését kezdi ki. A *Pentheszileia* nyelvezete tehát már önmagában megnehezíti, hogy mimetikus hagyományok szerint lejátsszák, ezért olyan nagy kihívás a *Pentheszileia* a rendezés számára.

Zsótér azonban mintha tudná, hogy a rendezőnek „nem áll módjában teljes mértékben uralni azt, amit bemutatni szándékozik” (Török 2008), sem a drámát sem a színpadi cselekvést illetően, és igyekszik tartózkodni az intencionális performatívumok színrevitelétől – legyen az egy önmagáról szóló futás performanszbeli jelene, vagy egy történet „lefutása”. Sem a díszlet, sem a jelmez, sem a színészi játék nem próbálja a dráma hipotetikus referensét imitálni.

A görögből lett német amazonkirálynő a magyar színpadon – Heiner Müller meglátásával összhangban, aki szerint a *Pentheszileia* afrikai darab a maga vadságában, nyugati kultúra hagyományait, európai normákat nem követő kritikusbosszantó jellegében (Ld. Földényi 1999: 232) – egy barbár történelmi színen jelenik meg: a darab díszlete a Festy-körkép másolata a magyarok bemeneteléről harcosokkal, lovakkal, sámánokkal, öldöklő lovasokkal, tűzzel stb. De még mielőtt a néző elkezdhetne az ekphrasztikus idézethez interpretációt társítani, azzal szembesül, hogy a festmény történelmi jelene sehogymáshogymeg nem jelenik meg a színen, a honfoglalás történetének semmiféle egyéb színpadi reprezentációja nincsen, nincsen kapcsolat a dinamikus kép és a (színészek mozdulatlanságából, a színváltozás hiányából fakadóan) statikus színpad között, a magyarok bejövetele nem viszonyul interpretatív módon a német/görög történethez. A festmény a színpadon hangsúlyozottan csak mint intermediális *idézet* jelenik meg, nem enged direkt rátekintést a performatív eseményre, csupán a performatívum nyoma az, ami kibomlik előttünk.

A színészek viselkedése is a festménytől, annak színpadi helyétől való elidegenedés érzését fokozza: néha úgy böngészik az egyes részleteket hirtelen támadt (a drámai akcióból kiragadó) érdeklődéssel, mint a múzeumlátogatók. Ezt az érzést fokozza, hogy a reprodukció eredeti elhelyezésének megfelelően szintén körben (igaz, a nézőtér miatt csak félkörben) helyezkedik el, a körív között a színészek így az ópusztaszeri látogatók helyzetébe kerülnek. Ugyanezzel a gesztussal az ópusztaszeri látogatók viszont színészekként jelennek meg. A kép kétoldalú, egyszerre látjuk benne a valóságot (immár teátrális jellegében felfedett) múzeumszituációját és a valóságból idéző színházi előadást. A valóság fikcionalizálódik, a fikció viszont a valóságból választ szerepet, ami megkérdőjelezi a referencialitás-fikció bináris oppozícióját. A múzeumi helyzet színházi színben való feltüntetése megidézi a SEC kapcsán tárgyalt „teatralitás” fogalmát, amit annélkül rak színházi térbe, hogy feloldaná azt annak empirikus jellegében.

Egyrészt tehát a nézőt játszó színészek szemlélve vizsgálható viszonyulása eltárgyasítja a festményt, ami így mint teljesen *mise en scène*-idegen elem, olyan parabázisként jelenik meg, ami eltéríti a jelentést. Másrészről viszont a mozdulatlanul harcoló szereplők háttérében a küzdelem pillanatát kimerevítve olyan megidézett médiumként jelenik meg, ami magába szippantja a cselekvést, a testi akciót, kiszipolyozza az eseményt a fizikai testből. Ennek nem csak a minimálisra redukált fizikai mozgás, a monoton szövegmondás, a lelassított színpadi dinamika játszik alá, de a színészek festményverziók közé ékelődése is. A színészek ugyanis nem pusztán a múzeumlátogatók szerepét idézik meg az ópusztaszeri látványteremből (a böngészgetéssel ezt a szerepet inkább csak eljátsszák, megidézik, utalnak rá), azáltal, hogy a *Pentheszileia*-szereplők a festmény két verziója között, egyszerre a kép előtt és mögött helyezkednek el, a múzeumlátogatók korlátjánál eggyel beljebb kerülnek. A reprodukció elhelyezése ugyanis annyiban módosul az eredetihez képest, hogy itt a kép inverze is látható, a fejjel lefelé fordított verzió folytatólagosan követi a képet az aljától. A két verzió egymástól kissé el van távolítva egymástól, és egy vékony járdával össze van kötve, de úgy, hogy az alsó verzió kicsit a járda fölé lóg, eltakarja a járósávot és a járók lábát. A normál és a felfordított kép között járkáló színészek beleolvadva a realista festészeti stílussal megfestett képbe, mint térbeli mesekönyv papírfigurái a színes oldalakba. Az összeolvadást fokozza a színpadi világítás és a jelmezek színének a kép színeihez való igazítása.

A képbe olvadáson ugyanakkor ront az, hogy – jóllehet lassan és keveset – a színészek mozognak és beszélnek, és ezzel nem tudják eltagadni a médiumváltást. Ki is lógnak a reprodukcióból, akár csak az ópusztaszeri múzeumi tárgyak a festményből. A Festy-körkép egyik jellegzetességét ugyanis az adja, hogy megjelenésének terében a kép „lábainál” olyan tárgyakat helyeztek el, amelyek a kép folytatásaként feltűnve a három dimenzióba viszik tovább a kép eseményeit, aminek rendkívül érdekes hatását kelti, hogy egy másik médiumba átlépve a műszekerek, a szétdobált kulacsok és a csata „halottjait” „életre keltő” műbabák csupán halott tárgyakként jelenhetnek meg. Hiába, hogy Zsótér verziójában a színészek épp életteliségükkel „lógnak ki”, a parafrázis a kiürült tárgyak szerepébe helyezi őket, a színészek a képbe olvadva és mozgásukkal ki is lógva belőle a halott tárgyak, a nézni való múzeumi relikviák helyét veszik át.

Vagyis, jóllehet az előadást a festmény története nem érdekli (illetve abból csak az akciót vonja ki elvonatkoztatottan), annál inkább foglalkoztatják az annak speciális ópusztaszeri elhelyezéséből fakadó reprezentációs kérdések. Egy olyan képet idéz meg, ami eredeti helyén is sajátosan animálva jelenik meg, ugyanakkor, ami az animáló erőt adja (az eseményt folytató tárgyak) ezáltal elélettelenedik, kiürül. Zsótér az ópusztaszeri kép reprezentációs kérdéseit ironikus módon arra (ki)használja, hogy az akciót a szereplők fizikai testéből a képbe szöktetve, azokat viaszmúzeumbeli, panoptikumba illő figurákként jelenítse meg.

A bábuk közül a legkleistibb figura Tóth Orsolya Pentheszileiája. Ahogy Kleist az egyszerre

királynő, egyszerre vadállat kentaur-alakkal teremti meg a gráciás marionett sérült változatát, vagyis az önreferenciális, tiszta formák szépségéért erőszakkal fizető ideológia leleplezését, Zsótér a beszédhibás, anorexiás hatású, de kétségkívül bájos, a hagyományos színházi értelemben aurás színésznővel viszi színre a fenomenalizálhatatlan performativitás aknamunkáját hordozó retorika allegóriáját. Pentheszileia ruhája szoros piros lepedő az amúgy is csontsovány színésznőre tekerve. Bár e lepelben felfedezhető némi utalás a görögségre (a tógára), nem a szerep illusztrálását szolgálja, nem hangsúlyozza a nőiséget, a hatalmat stb. Úgy fogja szorosan körbe a színésznő törzsét, mint valami bilincs, Nesszosz (de Man által – Wordsworth alapján – a trópusok működéséhez hasonlított) mérgezett köntöse, ami már önmagában a test jelölő voltára, s ebben a jelölő materialitására irányítja a figyelmet a romantika kontextusában. Wordsworth szerint a nyelv, ha nem viselkedik a nyelvhasználó tökéletesen alárendelt eszközeként, olyan, mint „ama mérgezett öltözetek, melyekről babonás idők történeteiben olvasni, s melyeknek oly erejük van, hogy felemésztették és megfosztották ép eszétől áldozatukat, aki őket felvette” (idézi de Man: Önéletrajz: 104⁴²⁹).⁴³⁰

Ez a testének leszorításában alig mozgó, inkább csak álldogáló, a kívülálló amatőr szereplő hatását idéző alak kétségkívül felidézi a marionettek bábszerűségét (az erdélyi „valóságalemet”). De a mozdulatlanság, a kézlógatás, „a végtag[o]k élettelen ingája” (De Man: Enigma: 97) inkább a gravitáció húzóerejét érezteti, nem pedig a marionett antigravitáns lebegő jellegét. Tóth Orsolya mint Pentheszileia nem emberi – nem antropomorfizált –, de nem is lebegő, mint egy marionett, hanem olyan mint egy szögre akasztott marionett – felidézve a marionett de Man által hangsúlyozott kísérteties élőhalott jellegét („élettelen testekként lógnak és függeszkednek” (De Man: Enigma: 96)), azaz az esztétikai formalizálásért fizetett árat, az arcrongálást. A „természetellenes” hangsúlyozás valamint (az érthetőséget tovább nehezítő) beszédhiba a testiségre, a testi hibára fordítva a figyelmet szintén a harmonikus szépség esztétikai egységét kezdi ki. Tóth Orsolya-Pentheszileia sérült marionettként illeszkedik az ideológia sérülését hordozó romantikus alakok allegorikus figuráinak sorába.

A retorikai sűrűségében meghagyott szöveget nem illusztrálja a *mise en scène*. A dráma sikertelen performatívumait a rendezés nem „javítja ki” a *mise en scène*-beli lejátsszással, pl. a „Nyugodj meg!” parancsot ugyanúgy a színpadon sem követi megnyugvás, mint ahogy a szövegben sem. De a szereplők nemcsak az eljátszhatatlan – mert nem testi cselekvésre vonatkozó – aktusokat nem játsszák el, de azokat sem, amiket a történet előírna, amik a dráma referenciális dimenziójában húzódnak: pl. ha a szöveg szerint valaki fut vagy csatázik, a színész mozdulatlanul áll a színpadon a

⁴²⁹ A de Man által használt forrás: *Wordsworth's Literary Criticism*, szerk. Owen, Routledge Kegan Paul, London, 1974. 154.

⁴³⁰ A Nesszosz-történet kapcsán a Héraklész-Déianeira tragikus sorsú szerelmi kapcsolatának párhuzama Akhilleusz és Pentheszileia szerelemharca miatt sem tűnik teljesen légbőlkapottnak.

sorait érzelmi intenció nélkül darálva. A dráma sikertelen performatívumait a *mise en scène* sikertelen performatívumai szaporítják.

A *mise en scène* nem utánozza a drámát, mert úgysem tudna elszámolni annak reprezentációba beíró anyagiságával. A színészek nem természetes hangsúlyozása, monoton szövegmondása és a nem illusztráló jellegű *mise en scène* következtében érthetlenségig sűrített szöveg így szövegszerűségében válik érzékelhetővé. De a szöveg és a *mise en scène* elválásával nemcsak a dráma anyagszerűsége kerül előtérbe, hanem a *mise en scène* anyagiséga is, mely egyrészt ugyanúgy a dráma jelentésének volna normatív esetben a kifejezője, mint a dráma szövege, másrészt saját szövegszintjén kellene a kifejezést és a tartalmat összehangolni. A *mise en scène* nem csak a dráma mint jelentés kifejező formája, hanem maga is szöveg, melyben a poétika és a hermeneutika, forma (színészi játék) és tartalom (a szereplő belső érzése) ugyanúgy konfliktusos viszonyt rejt, mint a dráma és a *mise en scène* közti kapcsolat. Egy értelmezhető *mise en scène* esetében a színpadi alak antropomorfizálása a mimézis esszencializáló munkáját ismétli, adottnak veszi az utánzottat, az emberit. Az egy helyben álló, karjukat lógató, gépszerű hangsúlyozással beszélő színészek játéka azonban jelentését veszítve értelmezhetlenné válik. Így Zsótér figuráinak gépszerűsége nemcsak a szöveget tárgyiasítja, de a fizikai jelenlétet is eltéríti jelentésétől. Ezzel a kettős, drámát és *mise en scène*-t egyaránt érintő materializálással Zsótér azt mutatja meg, hogy a mozdulatlan – referencia szerint futó, stb. – alakok, a szinte zéróra redukált performansz, színpadi cselekvés paradox módon anyagszerűbbnek (a performativitás nyomát hordozónak) bizonyul, mint a performanszok tisztán cselekvő performerei, a fizikai mozgást központba állító, a testhez való visszatérést hirdető performanszok, mert míg az utóbbi megerősíti a jelentés és a kifejezés harmonikus kapcsolatának ideológiáját, az előbbi felfedi ennek megalapozatlanságát.

Ezzel Zsótér rendezése a dekonstruktív performativitás színházi kipróbálásának tekinthető. A performativitást nem a nyelven kívüli fizikai cselekvésben keresi (ami csak mint sikeres, értelmezésben eltorzított performatívum jelenhet meg az érzékelésben), hanem az előadás minden szintjét átjáró jelölőműködésben, mely szinteken egy-egy olyan (materiális) szöveg-allegória bontakozik ki, melyben a poétika és a hermeneutika (mint a performativitás-kognitivitás verziója) el vannak térítve egymástól, ami miatt sosem lehet pontosan („csak annyit”, illetve „eléggé”) azt kifejezni, amit jelenteni akarunk. Hátrahagyva a *mise en scène*-dráma, test-szöveg oppozícióit, a testiség/anyagiság/performativitás és a reprezentáció/kognitivitás együttes, egymást felforgató jelenlétét a verbális szövegben és a testszövegben egyaránt megmutatja. A performativitás a fizikai aktusról áthelyeződik a szöveg többértelműséget hordozó retoricitásába, a mozdulatlan báb-testbe és a kétdimenziós festménybe, ami minden esetben a kifejezést (a költői nyelvet, a sérült marionettet, a *mise en scène* intermedialitását) és tartalmat (az illusztrálandó drámacselekményt) szétválasztó allegória továbbírását okozza.

A kifejezés és a jelentés elválasztása megingatja a látvány egyértelműségét, de ez a jelentéseltérítése nem jelenti azt, hogy a figyelem a referencia helyett a poétikára irányulna, minthogy a referenciától nem szabadulhatunk, a test jelent is (ahogy a szöveg cselekszik is): Pentheszileia csontsovány figurájának nem-tevő egyhelyben állásának is van tettértéke, a fizikai jelenlét – s itt megint csak a performansz sikeres performatívumával találkozhatunk – sosem lehet teljesen jelentés nélküli. A színpadon való futás ugyanúgy értelmes látványként jelenik meg, mint egy helyes (természetes) szövegmondás. A törékeny színésznő egy szép színpadképbe ágyazottan schilleri magaslatú esztétikai hatást is kelt. (Ld. pl. az élő vörös rózsák halma fölött szerelmét sirató nő képét.) Csakhogy mindeközben dezentropomorfizmusával meg is repeszi ennek harmóniáját. Minthogy a tiszta performatívum egy anamorfikus tekintet által nyilvánulhat meg, Schillert kell látnunk ahhoz, hogy rajta keresztül Kleist/Kant megnyilvánulhasson. Az előadásra úgy vetődik rá K... árnyéka, hogy a kifejezés és a tartalom összebékíthetősége akadályba ütközik, látvány és jelentés elcsúszik, és ezzel meginog az értelmes látvány természetessége; kérdésessé válik jelölő és jelentés magától értetődő viszonya. Az értelmes látvány lehetőségének megingatásával előtérbe kerülhet a jelölőműködésnek az a dimenziója, ami kibújik az érthetőség alól; ami a kognitív és a performatív dimenzió logikai különbözőségéből fakad, abból, hogy az előbbi sosem fedheti le teljesen az utóbbit. Ez az a dimenzió, ami épp a kognitivitással való logikai összeférhetetlensége miatt közvetlenül nem nyilvánulhat meg, de ami szüntelen beírja magát a megértésünkbe, jóllehet a mimézis érdeke, hogy ezt eltakarja. A jelölő hozzá „természetesen” rendelt jelentésétől való eltérítése felszabadítja a jelölőt a megértésben erőszakoltan hozzárendelt jelentéstől, de nem állítja pőrén, jelentés nélkül elénk. A kézlógatás kifejezésének egyszerűen csak nem ott lesz a jelentése, ahol várnánk (a drámaszövegben elhangzó futásban), hanem valahol máshol. És ebben a másholban, a meg nem talált referenciában a mindig uralhatatlan irányba lövő performatív működésre ismerhetünk, arra a nyelvi működésre, hogy a nyelv „mindig nekilendül és sosem ér célt” (De Man: Marionettszínház: 95).

Zsótér *Pentheszileiája* megmutatja, hogyan képzelhetjük el a színházi előadást mint a grácia mögötti erőszakot (mint ezért fizetett árat) is felmutató esztétikai ideológia allegóriáját. Előadása első sorban azért tekinthető a színházat „sikertelenségében” színrevivő sikeres kísérletnek, mert a performativitást nem a fizikai cselekvésben keresi, mint a performanszok, és nem is tagadja azt, mint a nyelvet reprezentáció börtöneként felfogó önreflexiós posztmodern előadások, hanem a jelentés eltérítésének formájában, annak pusztá gyanújaként, hogy a jelentés máshol van, hagyja megmutatkozni.

Szenvelgő marionettek és emberszerű bábok⁴³¹

Jeles élő bábjainak elemzéséhez ahhoz a színész-szerep kettőshöz, szerepjátszási kérdéskörhöz kell visszanyúlnunk, amiről a dokumentum és fikció kettősének keverésével operáló neoavantgárd filmelmélet kapcsán már volt szó (ld. II.4.). Nem kis változást jelent ehhez képest azonban az, hogy az eljátszott szerep itt az „emberi” és a „marionettlét” között váltakozik. Kibillentve a szerep=representáció, (civil) színész=jelenlét -képletet, elterelve az elválasztás illúziójáról, a két pólusról a figyelmet (minthogy ennek legkisebb esélyét sem mutatja), az élő báb különböző megjelenéseiben az arc és a maszk *közi* állapotot „testesíti” meg.

Az ironikus élő báb alakja Jeles filmjeiben és színházi rendezéseiben meglátásom szerint kétféleképp jelenik meg. Egyfelől a szenvelgő színész jelenik meg kifejezéstelen, szerep nélküli babaként, vagyis az ember „marionettkedik” sikertelenül. Ilyenkor a babát emberi tekintete, és felfelsejlő szenvelgése teszi kísértetiessé, a marionettet tartó zsinórok nem feszülnek kellően, a test túlmozgásai összegubancolják azokat. Ilyenek a *Ványa bácsi* (2004) rongyos babaként megjelenő alakjai, a *A mosoly birodalma* (1987) fehérre meszelt arcú figurái, a *Szélvihar* (1985) elgépiesített, dezantropomorfizált szereplői, és természetesen a Kleist-diskurzusra közvetlenül utaló *Kleist meghal* (1994) festmény-harlekinjei.

Másfelől a marionett teatralizálódik, ölti magára az „emberi” ruháját. Az ironikusságot itt a színházi szerep túl bő jelmezének tökéletlen passzolása okozza: a marionett „emberkedik” sikertelenül. Ez az átalakulási folyamat az előzőekből következően csak hipotetikusán vezethető le, hiszen a tiszta marionettség, a jelentésnélküliség önmagában nem valósulhat meg. Jelesnél a közvetlen, jelentés nélküli marionett alatt a tiszta, naiv, manírra képtelen gyerek és a szerepformálási kliséktől mentes amatőr ideáját értem. Tehát, akiknél hiányzik a színészi reflexió, a testükből áradó jelölések nem céloznak meg semmi konkrét jelöltet, amiből összeállna saját figurájuk duplikátuma. Az előbbieket az *Angyali üdvözlésben* (1983) és a *Csokonai élet-játékban* (1980) járják el a hús-vér ember táncát, az utóbbiak közé a Monteverdi Bírkozókör amatőr színészeit, a *Revizor* társadalmon, társadalmi etiketten (így a mindennapok színházán) kívül álló hajléktalanjait és az *Álombrigád* munkást játszó munkásait sorolom, akiket különbözőképpen szennyez be az antropomorfizáló színház, a szenvelgés.

A zsinórra fogott emberszínész ironikus figuráit példázzák a *Ványa bácsi* szereplői. A

⁴³¹ A Jeles-fejezet alapjául a következő publikációim szolgáltak, melyeket jelentősen átdolgoztam: Kérchy Vera: „Jeles András *Ványa bácsija* és a lokalizálhatatlan ironia”, in: *Látvány/ színház. Performativitás, műfaj, test*, szerk. Mestyán Ádám és Horváth Eszter, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006.; Kérchy Vera: „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertura. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat* (www.apertura.hu) 2008. tél (III. évfolyam, 2. szám)

színészek rongyos csipkés ruháikkal, felhúzzható automaták szaggatott mozgásával, gépiesen elnyújtott hanghordozásukkal letűnt korszakok padlásra került poros, lemerült gyerekjátékait idézik. A színpad baloldalán, a szerzői utasításokat olvasó figurában a babák függvényében a mozgatót kell látnunk, akinek marionettel való kapcsolata – a kleisti leírás szerint – nem mimetikus; a mozgató súlypontra irányuló mozgását a báb meghatározott mozdulata kell, hogy kísérje, csak ez a mozdulat, és semmi más; kapcsolatukat a jelölés gépiessége jellemzi. A mozgató megmutatásában a referencialitásból a textualitás szintjére billentő parabázist, a posztmodern reflexió tipikus példáját kellene, hogy lássuk, ezt azonban megzavarja, hogy a narrátor-mozgató és a babák világa korántsem különül el olyan egyértelműen. A mozgató kibillentést szolgáló, külső irányító funkcióját aláássa a jelenetek hangulatának megfelelően változó hanghordozása. Láthatóan *beleéli* magát a történetbe, a cselekvéseket kommentáló szavakat érzelemtelítetten mondja. Néha túllépi saját szövegét, és a dialógusba is belekezd. A szereplők hozzá fűződő viszonya sem egyértelmű, van amikor engedelmeskednek neki, de van, amikor nem, vagy csak szabódva. Ilyenkor az utasított szereplő vádló arccal félrenéz a parancsolgatóra, és hezitál, hogy megtegye-e. Hasonlóan működnek azok a jelenetek, amikor a narrátor mellett működő, néma el-rendezők székét tartanak egy szereplő alá, de az máshova ül. A narrátor-gépész marionettbe irányított súlypontja minduntalan eltéved, bábjai a trópusok mozgását a parabázis reflexiójával folyamatosan fékezve szenvednek.⁴³² A mozgatónak való „visszabeszélés” a babák tekintettel (nyelvvél, tudattal) való rendelkezését feltételezi. A narrátor és a babák különös viszonya a *Ványa bácsiban* tehát egyrészt a posztmodern reflexió kint-bent oppozícióját forgatja fel, másrészt a szenvedésnek teret adva, a babákat teszi kísértetiessé.

Az embermarionettek másik fajtájának, a szenvedő marionettnek az „alapanyagát” a gyerek és az amatőr adja, akiket az az idea övez, hogy (a részeg emberhez hasonlóan⁴³³) nem tudnak színlelni, tehát szerepet játszani, színházat csinálni sem képesek. Jeles mégis hangsúlyozottan teátrális helyzetbe teszi őket: az *Angyali üdvözlét* színházat visz filmre, a *Revizorban* pedig egyenesen a próbafolyamat, a színházcsinálás közben látjuk az amatőrszínész hajléktalanokat.

Jeles gyerekmarionettjeit az teszi ironikussá, hogy mindvégig bizonytalannak érezzük, hogy a szerep által előírt maszk rásimul-e a gyerekarcra vagy sem. Az első képpel elfogadhatjuk a szerző teremtette fikciós világ létfeltételeit, vagyis azt, hogy Madách tragédiáját gyerekek játsszák. Ebben az esetben gyereksházát látunk, melyben a gyerek fikcióteremtő képességével a felnőtthez hasonlóan színészi tehetségét mutathatja meg. Az elbeszélésmód, a lineáris sorrend, az ok-okozatiság szem előtt tartása is a film olvashatóságát erősíti.

⁴³² „Egy nem-formalizált, még önreflexív tudat – a bábuval szembeállított hús-vér táncos – mozgását minduntalan meg kell szakítani olyan nyugalmi helyzetekkel, melyek nem részei magának a táncnak. Ezek az ironikus tudat parabázisaihoz hasonlatosak, melyek minden egyes kudarc után azáltal nyerik vissza energiájukat, hogy a kudarcot beépítik a dialektikus folyamat menetébe.” De Man: Enigma: 96

⁴³³ Akiknek a figurája egyébként ebben a filmes korpuszban szintén megjelenik, pl. az Álombrigád sörözgető munkásaiban.

Ahogy azonban halad előre a történet, egyre bizonytalanabbá válik, hogy a szerep összeegyeztethető-e a gyerek testi meghatározottságával. *Az ember tragédiája* történései által diktált sorok a felnőtt testiség retorikáját hordozzák: szerelem, szexualitás, szülés, anyaság. Az „anyának érzem, ó, Ádám magam!” nem hangozhat el egy tíz éves lány szájából, amikor annak hangsúlyos meztelensége folyamatosan szemünk előtt tartja testére írt korát. Ilyen értelemben Jeles babázik a gyerekekkel, olyan szövegeket adva a szájukba, melyek intenciója semmiképp sem kapcsolható hozzájuk, színészi reflexiótól mentes jelenlétüket eszközként használja a színház megteremtéséhez. A gyerektest és a felnőtt szexualitás retorikája közti feszültség olvashatatlaná teszi a szöveget – feltéve, hogy nem akarunk egy pedofil perverz helyzetébe kerülni, ugyanis ez a feszültség egyedül egy ilyen nézőpontból oldható fel.

Ahogy de Man Kleist medvés története kapcsán írja, hogy az ironia lényege, hogy sosem tudhatjuk, a valódi dolgot látjuk, vagy annak szimulákrumát, sosincs teljesen kizárva, hogy a tánc nem csapott-e át már valamikor közösülésbe, az esztétikai kontempláció voyeurizmusba (ld. de Man: *Marionettszínház*: 93), az *Angyali üdvözet* esetében is fennáll az esély, hogy művészfilm helyett rég pedofil pornót nézünk. Kissé provokatívan megfogalmazva, a befogadó eldönthetetlen dilemmája, hogy mennyire megerőszakolt a gyerek a jelentéssel (vagyis a szereppel) és mennyiben beleegyezés a szerepráhúzás aktusa. Ha a gyerek feloldódik a szerepben, akkor kiderül, hogy nem marionett, a szöveg pedig – színházként – olvasható. Ha nem oldódik fel, akkor a gyerek megerőszakolt a szerep és a szenvelgés által, a szöveg pedig olvashatatlan. Az *Angyali üdvözet* gyerekszereplői esetén tehát a maszk bizonytalansága teszi gyanússá a perszonázst és ironikussá a szöveget.

Ezt a szerephez való bizonytalan viszonyulást viszi színre Jeles hajléktalan-marionettekkel játszatott *Revizor*jában az Oszipot játszó öregasszony belső történet szála. A *Revizor* látszólag a *Ványa bácsi*éhoz hasonló metahelyzetbe ágyazódik, azzal a különbséggel, hogy itt „marionetteknek” (civil, amatőr színészeknek) kell reflexió alá vonniuk a szenvelgő színház reprezentációs működését. A próbaterem, a szerepbe tanuló színész, a rendező megmutatásával láthatóvá válik a színházi illúziógyár. A reflexió teremtette kint-bent oppozicionális logikát azonban aláássa egyrészt a kamera szubjektív viselkedése, mellyel összemosza a színpadon és a színpadon kívüli jeleneteket, másrészt például az Oszipot játszó hajléktalan metahelyzetének ironikus kikezdése.

Az öregasszony jelenetei – a többiekéhez hasonlóan – szétszóródnak a filmben, szereptanulásának mégis íve van. Alakjának fikciós világba való beíródása három fázisra tagolható. Először a kézbe kapott szövegéből kell felolvasnia egy próbaszituációban Oszip, az öreg szolga mondatait. Csakhogy az öregasszonynak igen rossz a szeme. Amikor Jeles-rendező rákérdez, hogy fog-e menni az olvasás, határozottan rávágja, hogy igen, majd az orrától egy centire tartva a lapot,

az arcát teljesen betakarva kezdi el bogarászni a gépelt sorokat ellehetetlenítve a látáson (és halláson) alapuló konvencionális színházi szituációt. Következő lépésben, hogy segítsen a szerephez való eljutás csatornáját megtisztítani, a rendező sűgőt rendel melléje. De kiderül, hogy az öregasszony nagyot is hall, többször rá kell kérdeznie, hogy mit mondott a sűgő, mely kiszólások tovább rontják egységes perszonázsának felépülését. Mikor újból találkozunk vele, már a próbaszínpadon, kellékek közt látjuk: a drámában Oszipnak fáj a lába, ezt ábrázolandó ülve, lábait egy másik széken kinyújtóztatva mondja a szövegét. A szerephez kapcsoló csatornahiba úgy tűnik, megoldódott: egy sűgő Oszip mellett ülve, közvetlenül a fülébe sűgja azokat a mondatokat, amiket egy másik sűgő a színpadtól kellő távolságból mond ennek a közel ülő sűgőnak.

„[A] sűgőlyuk [...] a reprezentáló struktúra rejtett, de elengedhetetlen középpontja – biztosítja a reprezentáció mozgását” (Derrida 1994: 6) – írja Derrida a beszéd, az elsődleges logosz uralta teologikus nyugati színházról és egyben a nyugati metafizikus gondolkodásról. A sűgő megmutatása tehát a mindenkori szenvelgés leleplezése. Az öregasszonnyal kapcsolatban azonban nem tekinthetünk el attól az ironikus túlzástól, ami ezt a megmutatást, reflexiót körülveszi. Az utolsó fázisban két (egymásnak közvetítő) sűgőra van szükség ahhoz, hogy működjön a színház. Tehát nem annyira a reprezentáló struktúra működése kerül megmutatásra, hanem annak döcögő működése, illetve nem-működése. A sűgő mögött álló sűgő a performatív láncolat (minden performatívumot egy másik, megelőző performatívum hitelesít) és az állandó idézetben állás allegorikus képe is egyben.

Vagyis míg a *Ványa bácsi* marionettet játszó emberszereplői nem *akartak* engedelmeskedni a mozgatónak, addig az Oszipot alakító öregasszony akaratán kívül képtelen hallani a fonetikus szöveget, vagy látni írott változatát. Akaratlanul is ellenáll a belé közvetített jelentésnek, akár egy marionett. A látszólag jóváhagyott, végső jelenetben bicskába hajlított, mozdulatlan teste médiumként közvetíti a fülébe mint tölcserbe sűgött szöveget, miáltal kevésbé lehet azt az Oszipot játszó alak intenciójához társítani. A hajléktalan öregasszonyt csak annyiban találja el a jelentés döfése, mint az *Álombrigád* lenyilazott takarító nénijét. Mint ahogy a szitkozódva felmosó öregasszony testéből kiállva, oda nem illő perargonként rezeg a jelentés nyila, Oszip öregasszonyán ormóttan ruhaként lóg a szenvelgés.

Úgy gondolom tehát, hogy ahhoz, hogy Jeles furcsa (értelmezhetetlenséget allegorizáló) színpadi lényekre ráhangolódjunk, nem elégséges, sőt, kudarcra ítélt a színész-szerep közti ki-belépkedés lekövetésének posztmodern vizsgálódási módszere (ahol a jelölést végző színész textualitása és a szerep referenciája közti ki-be járkálás demonstrálja a nyelvben lét demonstrálhatatlan filozófiáját). Az említett példákban a felvett szerep ugyanis változóan hol az „emberi” maszkját (a szenvelgést), hol a marionett maszkját (a jelölőgép, az önreferencialitás szerepét) jelentette. Vagyis nem lehet a két komponenst, az arcot a civil színész „valóságeleme”,

illetve a maszkot a szerep reprezentációja mellett lefixálni (ld. az Erdély kapcsán írtakat a II.4. fejezetben). A szerepjáték felcserélhetőségének éppen az a tétje, hogy ellenállva a maszk levételére épülő posztmodern olvasatnak, a performatív és a tropológiai modell örök együttállását mutassa meg, azt, hogy függetlenül attól, melyik tölti be az arc/maszk szerepét, a kettő minduntalan átvág egymáson, kilóg egymás mögül anélkül az esély nélkül, hogy leválaszthatóak lennének a másiktól. A marionettség és a szenvelgés között oszcilláló kísérteties figurák a maszknélküliség lehetetlenségét képviselik, anélkül, hogy a maszkban kiismerhető jelentést mutatnának, melyet szét lehetne törni pusztán egy reflexiós gesztussal. „Se arc, se álarc, a maszk mindig félrecsúszik, kilátszik egy darab nyers hús a nevetés, a festett papírmásé mögül”⁴³⁴ – idézi Jeles Nietzschét. A fenti példákban azt igyekeztem bemutatni, hogy Jeles ironikus alakjainak véres maszkja hogyan allegorizálja a de Man-i retorika ironikus eldönthetetlenségét.

⁴³⁴ Jeles András : Füzetek. „Főúr, füzetek!”, Pozsony, Kalligram, 2007. 31.

KONKLÚZIÓ, KITEKINTÉS: A VISSZAHÍVOTT DEKONSTRUKTÍV TEATRALITÁS SZABADON ENGEDÉSE (A teatralitás kísértetiessége Lynch Inland Empire-ében)

Dolgozatomban két elméleti területnek, a színház- és a dekonstrukciós elméleteknek a „performativitás”, a „reprezentáció” és a „színháziasság” fogalmaival kapcsolatos meglátásait igyekeztem egybevetni azt vizsgálva, hogy a két terület említett fogalmai mennyiben „ugyanazok” a fogalmak, illetve mit tud kezdeni az egyik elméleti ág a másik ezekkel kapcsolatos meglátásaival. Diskurzuselemzéseimben arra jutottam, hogy az egyrészt csak a performativitás, másrészt csak a reprezentációt/kognitív nyelvi dimenzió dominanciájára építő performansz- és önreflexiós posztmodern színházelméletek ideológiái nem hozhatók átfedésbe a performativitás és kognitivitás elválaszthatatlan s ugyanakkor egymást kizáró viszonyára épülő dekonstruktív retorika meglátásaival. A nyelv dimenzióinak erőszakos elválasztása együtt jár a nyelv empirizálásával, fenomenalizálásával, egy olyan episztemológiába való visszacsúszással, ami a descartes-i bináris oppozíciók logikáját követi, s az ezen kívül eső „különbségekkel” nem képes elszámolni. Az empirikus vizsgálódású esztétika (s benne a művészetként értett színház) a dekonstruktív retorikaelmélet felől tekintve az antropomorfizálás, a metaforizálás ideológiáinak, alaptalanul előfeltételezett episztéméknek a foglya.

Az említett színházelméleti diskurzusok ugyanakkor egy de Man-iánus dekonstrukciós elmélettel nézve nem csupán az esztétikai ideológia példái, de a retorikai eltévelyedés elkerülhetetlen termékei is egyben. Mindkét színházelmélet a jelölőmunka gravitációs erejének a következménye, a sikeres performativitás (melyre a performanszelméletek építenek) és a nyelvi önreflexió is a kognitivizáló elmeműködés eredménye. Egy esetleges dekonstruktív retorikaelméleti háttérű színházi modell ugyanúgy kitermeli ezeket a színházfelfogásokat, mint ahogy egy verbális megnyilatkozás sem kerülheti el a „megértés” általi eltorzítást, arcrongálást. Az ideológiák felmutatása és leleplezése egyrészt nem jelenti az ideológiáktól való megszabadulást (újabb ideológiák gyártását, újabb bináris oppozíciók beíródását), másrészt – mint reflexió, azaz kognitív nyelvi működés – nem érintheti a jelölőműködés megértésnek ellenálló performatív aspektusait. Ezért, hogy a posztmodern színházelmélet stratégiájánál tovább lépjünk, van szükség a „másodlagos” dekonstrukcióra, a dekonstruktív retorika allegorikus megjelenítésére.

Miután (a vonatkozó szöveghelyek értelmezésén keresztül) beláttuk, hogy a dekonstrukció színházi töltetű fogalmai nem fedik az esztétikai értelemben vett színház elméleteinek fogalmait

(jóllehet, a retorikai eltévelyedéseknek köszönhetően, részben maguktól is eltalálnak ide, ide vezetnek, ezekbe az ideológiákba fulladnak), meg kellett néznünk, hogy a dekonstruktív elméletek „látszólag” színházi töltetű fogalmai hol keresendők egy színházi előadás „olvasása” során. Amellett, hogy a párhuzamos elméleti vizsgálódásnak köszönhetően a dekonstrukció felfedte a tárgyalt színházelméletek ideológiáit, (a felelőtlen azonosítást elhagyva) egy új metaforikát kínált a számára. Először is a dekonstrukció eseményfogalmát, mely az avantgárd jelenlétfogalomtól különbözően egy nem fenomenalizálható nyomfogalom, mely nem a test érzéki aspektusaiban keresendő, hanem sokkal inkább a megértés (benne a test olvashatóságának) bukdácsolásaiban, az iróniában. Fő kérdésünk az volt, hogy a dekonstrukció sikertelen performativitása, a jelölő színháziassága – a „sikertelen teatralitás” – mint nem empirikus fogalom hol keresendő a színház keretein belül, az előadás mint szöveg olvasása során. Úgy láttuk, hogy a Kleist-esszé allegorikus (a dekonstruktív retorikaműködést allegorizáló) figurája, az élő báb, a sánta (zombi) marionett a színházi előadás olvasása során is alkalmazható. A színész – akit az avantgárd performansz addig mint testi, fizikai jelenléteket, a posztmodern színházelmélet pedig mint reprezentációba zárt szövegszöveget kezel – kísértetként szubvertálja az antropomorfizáló-metaforizáló-humanizáló nézői tekintetet, a mindig mást is jelentés gyanújával frusztrálja az érzékelésben a jelenléte élményét kereső vagy az értelmezve reflektálni akaró „olvasót”. Érzékiség és értelmezés a színészi testen belülről költözött, ahol az érzékelést az értelmezés a közvetlen hozzáférhetőségtől mindig-már eltolja, és ahol az értelmezést a kognitívan lefedhetetlen (testszöveg)esemény állandóan elbizonytalanítja. (Ezért lehet fogalmilag frissítő a színházelméletre nézve pl. a kristevai szemiotikus-szimbolikus fogalompáros, 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, ami egyben a szintén dekonstrukciós lehetőségeket rejtő intermedialitás működtetését is jelentené.)

Ez volt, a színháztól elszakadt színházi fogalmaknak a dekonstrukciótól való visszahódítási kísérlete, ami a közösnek látszó fogalmak egymáson való elcsúsztatásában rejlő produktív elemzési lehetőségeknek nyitotta meg a színházelmélet területét. (A performatív és a kognitív dimenziók egyrészt – a tropológiai eltévelyedésnek köszönhetően mindig „célba találnak”, megérkeznek a posztmodern színház és a performansz színház empirikus terébe, ugyanakkor mindig el is csúsznak: a dekonstrukciós értelemben vett performativitás és kognitivitás egymástól elválaszthatatlan, egymást bomlasztó viszonyából következő ironikus helyzet miatt.) Most a dekonstrukciós színházfogalom színházi kontextusban való áttárgyalása után annak visszaengedése jelentheti az

újabb kihívást. A „teatralitás” fogalma a „performativitáshoz” hasonlóan kontrolálhatatlan jelentésvariációkkal töltődött fel, a mindennapi élet rítusaitól a psziché színpadán keresztül a terrorizmus színházi töltetéig számtalan diskurzusból megjelenik. Miután a színházelmélet kontextusában – bizonyos behatárolt korlátok között – körüljártuk a „performativitás” vagy a „dekonstrukció” sokféle használatát, érdemes lenne megnézni, hányféleképpen használják a színházias jelzőt ezekben a színházon kívüli kontextusokban. Úgy tűnik, hogy nem kis eltévelyedési lehetőséget jelent a „teatralitás” diskurzusának területén, hogy amikor „teatralitásról” beszélnek, hol a pszichorealista kőszínházi, hol a posztmodern „bevonós”, a néző-színpad elhatárolást felszámoló formát értik alatta. Például amikor Imre Zoltán egy kultúrakritikai-színházantropológiai kontextusban ír a teatralitásról, határozottan az előbbi konvencionális színházi formát tekinti a metafora alapjának⁴³⁵, amikor viszont a terrorizmus dekonstruktor teoretikusai a színpad nézőtérre válásáról beszélnek, az utóbbi színházi forma lebeg a szemük előtt.⁴³⁶ Viszont ugyanezen terrorizmus-diskurzuson belül a színház, mint látványosság, a középkori vásári játékokból köszön vissza, s válik a terrortámadások leírójává⁴³⁷.

Fontos lenne tehát szem előtt tartani, hogy amikor a színháziasságot különböző kulturális vagy elméleti jelenségek jelzőjeként használjuk, mit is értünk alatta. Milyen típusú szövegműködéseknek lehet például jellemzője az a fajta dekonstruktív színháziasság (a jelölő nem-fenomenális ritualitása és a színházi előadás potenciális allegóriája), melyről e dolgozat keretében volt szó? Az alábbiakban a film intermediális funkciói kapcsán igyekszem bemutatni ennek a dekonstruktív színházműködésnek nem-színházi előfordulását, valamint azt igyekszem szemléltetni, hogy a színház-metaforákat hogyan lehet különböző olvasási módokként kezelni (mely megközelítés e dolgozat fő fejezeteit is vezérelte az egyes színházi/olvasási modellek kialakításánál), s ezeket egy másik médium területén, egy filmelemzés keretei között produktívan működtetni.

⁴³⁵ Például egy nagyszabású (médiaeseményszámba is menő) angol királyi esküvőt az alapján tekint teatrálnak, hogy az utca népe, a „nézők” kordonnal vannak elválasztva a látványosságtól, a „színpadtól”, ami a kőszínházi „virtuális negyedik fal” lehatárolására emlékeztet. Ld. Imre Zoltán: *Színház és teatralitás: néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003.

⁴³⁶ „Responding: A Discussion with Samuel Weber”,

<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/241/222> (letöltve: 2010-09-06)

⁴³⁷ Ld. pl.: Jean Baudrillard: „The Spirit of Terrorism”, ford. Rachel Bloul, *Le Monde* 2, November 2001; vagy Zizek 2002

A teatralitás kísértetiessége David Lynch *Inland Empire*-ében⁴³⁸

A pszichoanalízis színtere: tragédia vagy komédia?

Elemzésemben az *Inland Empire*-ben (David Lynch 2006) kirajzolódó belső birodalmat mint a psziché tartományát, mint az ego belső színházát elemzem. A kérdés az, hogy milyen típusú színház jelenik meg előttünk, s ez által milyen pszichoanalízis-felfogást képvisel a film.

Samuel Weber szerint a pszichoanalízis színház-metaforájának alapvetően kétféle felfogása van. Az első a psziché belső színterét tragédiához hasonlítja, melyben a drámai konfliktus az én és az ösztönök között zajlik, ahol az én megoldásokért küzd, mint a Shakespeare-drámák szereplői. Weber ezzel a modellel szemben – mely szerinte túlhangsúlyozza a tudat és az én szerepét a lelki folyamatokban – egy Freud-idézet nyomán a pszichét egy olyan cirkuszi komédiához hasonlítja, melyben az ironikus figura úgy tesz, mintha ura volna a drámai küzdelemnek, és ezáltal válik nevetségessé, ugyanis „a közönség közül csak a legfiatalabbak dőlnek be neki” (Weber 2004: 252).

Az első modell a psziché színházát arisztotelészi mintára képzelel el, mely mögött egy autonóm, cselekvő szubjektum képzele húzódik meg. Az utóbbi viszont azt az elleplező mozzanatot hangsúlyozza, mely során az ego színháza – különböző érdekek miatt – arisztotelésziként tünteti fel magát, és benne egységesnek az értelmező ént, miközben ezt az illúziót folyamatosan bomlasztja, gyanú alá helyezi az én figyelmét elkerülő tudattalan munkája. Mindkét leírás implikálja az én nézőként való részvételét is. A tragikus színpad esetében az öntudat, az önreflexió helyezi az ént egy színpadot néző, önmagára tisztán rálátó pozícióba. Az utóbbi színpad viszont az ironikus szöveghez hasonlóan nem teszi lehetővé az egyértelmű önolvasást. A cirkusz nézőjének egyrészt együtt kell működnie a becsapásban, az elleplezésben, másrészt érezve az iróniát, gyanúval is kell élnie a szereplő autentikusságát illetően.

A pszichoanalitikus diskurzusban megbújó színházfelfogásnak nem kicsi tehát a tétje. Az identitás egysége köti össze a pszichoanalízist a színházzal vagy a hasadtsága? A tragikus modell kiolvasása miatt érhatték támadások Freudot az anti-ödipusz francia színteréről, mondva, hogy a nyugati reprezentáció, a klasszikus dramaturgia foglya maradt. Lacoue-Labarthe viszont a nem mimetikus, nem reprezentációs halálösztönnek és a mazochizmusnak az én színházában játszott szerepét hangsúlyozva Freud Arisztotelésztől való elkülönítését bizonyítja (Lacoue-Labarthe 1998), Weber pedig az arisztotelészi gondolatok dekonstruálásával mutatja fel az (én által) olvashatatlan

⁴³⁸ A fejezet némileg átdolgozott változata a következő publikációmnak: „A teatralitás kísértetiessége David Lynch *Inland Empire* című filmjében”, *Thalassa* 21. évfolyam, 2010, 1. szám („Filmművészet és pszichoanalízis”-szám)

psziché, az ironikus színpad modelljét.

Az ironikus én a psziché színpadán

Weber az ironikus színpad önelleplezését (dissimulation) a pszichoanalitikus diskurzusban az egységes narratívákat szövő én elfojtó munkájához hasonlítja. Például az, hogy úgy tekintünk vissza álmunkra s benne önmagunkra, mint egységes, koherens látványra, az álommunka harmadik elemének, az „ábrázolhatóság szerepének” (Freud 1986) az eredménye, melynek célja, hogy „megvédje az alvást az álmodótól” (Weber 2004: 266).⁴³⁹ Az álom könnyen befogadható jelenetként jelenik meg, mert álcázni kell, amit valójában mond, de úgy, hogy „elrejtse az elrejtést” (Weber 2004: 266). Biztonságos pozícióban lévő nézőként figyeljük egy ok-okozati, logikus narratívában az álom szereplőjének stabil pozícióját. Azonban az elrejtés tökéletlensége megingatja ezt a fix, értelmező nézői pozíciót.

A kísérteties esetben az elfojtott visszatérése jelenti az elleplezés biztonságának megingását. Az ismétlési kényszer egyik példája Freud saját élménye, amikor egy ismeretlen kisvárosban gyorsan el akar sietni a prostituáltak utcájából, és akaratlanul háromszor is visszatér, ami nagyon nyomasztólag hat rá (Freud 1998: 72, Weber 2004: 272). A prostituáltakat kifestettségük és látványként felkínált alakjuk színésznőkhöz teszi hasonlatossá, akikhez az első alkalommal Freud nézőként viszonyul. Az ismétlési kényszer által azonban megszűnik megfigyelő szerepe, és ő is résztvevővé, szereplővé, nézetté válik, felkerül a színpadra.

A kísérteties másik színházias példája a Doppelgänger szintén személyes esete, mely során Freud ki akarta tessékelni a vonatkabinjából saját tükörképét mint hirtelen megjelenő, ajtóját eltévesztő szomszédot (Freud 1998: 82, Weber 2004: 273). Az esetet Weber Oidipusz és a pestis példájához hasonlítja, akinek, miután ki akarta űzni a pestist a városból, szembesülnie kellett azzal, hogy ő maga a pestis, az idegen, a másik. A felismerés egyik esetben sem jelent nyugodt megvilágosodást, a nyomasztó érzés megmarad, az én idegenné válik önmaga számára.

***Az Inland Empire* ál-teatralitása**

A kérdés tehát az *Inland Empire* kapcsán az, hogy a psziché belső színházát az én

⁴³⁹ Tovább mélyíti a pszichoanalízis színházmetaforáját Lacan fordítói javaslata, hívja fel a figyelmet Weber, miszerint „a Rücksicht auf Darstellbarkeit, amit általában az »ábrázolhatóság szerepének« (considerations of representability) fordítanak, franciául fordítsák úgy, hogy »égards sur la mise en scene [a színrevitel szerepe (considerations of staging)]«” (Weber 2004, 265. o.).

szemszögéből elgondolt tragikus színpadnak vagy a tudattalan kiismerhetetlensége által többértelművé tett ironikus színpadnak mutatja-e a film. Egy kettős allegorikus áttételt keresve azt vizsgálom, hogy a film története milyen színházmodellt allegorizál a weberi elméletből, mely színházmodellek maguk is allegóriák, a psziché működésének allegóriái.

Ha a szerepbetanolás metatörténetét tekintjük, a posztmodern önreflexív színház modelljével szembesülünk. Az *Inland Empire* narratíváját alapvetően meghatározza a színházi illúziót leleplező egyik legfőbb elem, a színész szerepből való kilépése vagy a nézőhöz való kifordulása. A főszereplő Nikki Grace (Laura Dern) színésznő, aki épp egy új film elkészítése előtt áll. Látjuk, ahogy forgatókönyvvel a kezében szerepet próbál, látjuk a kinti verőfényvel kontrasztos sötét stúdióbelsőt a műdíszeretekkel vagy ahogy szerepen kívüli önmagaként interjút ad egy tévéshowban. A filmkészítés történetének képei mellett a forgatási jelenetek során a fikcióba is bepillantást nyerhetünk, melyek alapján szerelmi melodrájának tűnik a készülő mű. A szerepbetanolásnak ez a metatörténete egy olyan színház(elmélet)i modellt idéz, mely a tragikus egoszínházához hasonlít: ugyanis az önreflexió színpadán szintén az öntudatos én irányít, csak épp az empirikus én helyett a hermeneutikai én áll a központban (de Man: Én (Pygmalion), in: *OA*: 188-219).

Csak hogy, ha megnézzük például a filmstúdió első próbajelenetét, azt látjuk, hogy némi zavar támad a posztmodern színház iskolapéldájának felmondása közben. A szereplők egy asztalnál ülve, szemben a rendezővel, papírral a kezükben belekezdnek egy jelenetbe. Előtte megbeszélik, hogy nem erőltetik túlságosan a játékot, hiszen ez csak szövegolvasás. Előttünk van tehát a próbahelyzet kontextusa mint keret, vagyis a szerepen kívüli színészek, és a szerep bentje is a felolvasott szövegrészek által, a jelenet mégis attól nyeri felkavaró hatását, hogy az eljátszott karakter egyáltalán nem tűnik fiktívebbnek a „kinti” valóságnál, nem képződik meg a színész – szerep oppozíciópárja. „Valós” könnyeket látunk, ami eszünkbe juttathatja Zizek elemzését Kieslowski fikciós filmjeiről, melyek Zizek szerint sokkal inkább megragadják a Valóst, mint a dokumentumfilmek (Zizek 2001).

Úgy tűnik, hogy az *Inland Empire* ábrázolásmódjában egy olyan filmelméleti diskurzushoz áll közelebb, ami, túllépve a ki-belépegetés oppozicionális gondolkodásán, Weber ironikus színházfelfogásával rokonítható. Vagyis az *Inland Empire* mást mond, mint amit gondol: míg önreflexiós narratívájával (a kint-bent posztmodern játékaival) egy színházelméleti értelmezhetőségnek nyit teret, addig egyes jelenetei, épp a ki-belépegetésnek való meg-nem-felelésükben egy olyan filmelméleti diskurzus felől teszik olvashatóvá a filmet, mely a weberi ironikus cirkuszi modellhez hasonlítható. E szerint a filmelmélet szerint nem beszélhetünk a színházihoz hasonló színész – szerep kettősségről. Leo Braudy írja, hogy a filmes alak esetében a

szerep másik életét nem a színész szerepen kívüli életével azonosítjuk, és cövekeljük le abban, mint jelöltben, hanem többi filmes szerepében folytatódó jelölőláncként fogjuk fel. A filmszínész nem szerepet játszik, hanem „életet” teremt, egy különös imaginárius életet, ami a néző számára a vásznon kívül is folytatódik, a sztár nem tud lelépni a vásznonról, akkor sem, amikor „civilben” látjuk (Braudy 2005: 389). Innen nézve a film esetében lehetetlen a színész ittjére utalni a színész szerep mögül való kitekintésének parabázisával, mert a kilépéssel ugyanúgy a film imaginárius közegében maradunk. A filmszínész, bármilyen önreflexív is, nem állíthatja helyre a kint-bent posztmodern színházi oppozícióját. A filmes kép imaginárius területén eltűnnek az idézőjelek, a kint-bent játékot ellehetetleníti, hogy a film esetében mindig „bent” vagyunk.

Ezzel a filmes „közeggel” ássa alá az *Inland Empire* a posztmodern színházat idéző jeleneteket. A más olvasási feltételekhez kötött filmelméleti modell, aláaknázza az álszínházi közeget, és felkelti a gyanút a tragikus szintér önazonosságát illetően. Vagyis a weberi álcázás – a posztmodern színház és a film átlátszó palimpszesztjével – egy intermediális játék képében jelenik meg. Az *Inland Empire* intermedialitása így tehát maga is egy allegória, a weberi/freudi disszimuláció allgóriája. Az pedig, ahogy ez az intermediális leplezés tökéletlenné válik, az álommunka önelleplezésének vagy a kísérteties okozó traumák elfojtásának tökéletlenségét idézi. Az *Inland Empire* tehát egy olyan intermediális színlelést visz színre, mely során „hagyja” az elfojtott film médiumát visszatérni, kísértetiesen színpadra kerülni, s ezáltal a weberi ironikus, cirkuszi színházmodellt allegorizálja.

Nem véletlen, hogy épp a posztmodern színházi modellt leglátványosabban felmondó olvasópróba-jelenetet szakítja félbe a terem mélyéből észlelt motozás a félig elkészült sötét díszletek között.

Ekkor még senkit nem találnak ott, egy későbbi jelenetben azonban azt látjuk, hogy Laura Dern-Nikki az, aki hátulról bejutott ide, ő lesi meg hátulról a próbafolyamatot. Ebből a későbbi szemszögből minden ugyanolyannak látszik, mint a film elején, az asztal a rendezővel és a segédjével, a hátra merészkedő férfi szereplő, egyedül Nikki hiányzik a székéről. Ez az utalás is megerősíti a Weber-felöli olvasat relevanciáját. Vagyis annak az értelmezésnek a lehetőségét, hogy Nikki felkerült a színpadra, de nem úgy, mint azt a szerepét próbáló színésznő helyzetében hitte, hogy majd ő dönti el, mikor játszik, mikor kelti életre szerepet. Akár a freudi példában, a tragikus hőst játszó én ironikus helyzetbe került: egyáltalában nem ura a konfliktus színterének, az én és a tudattalan közt zajló küzdelemnek. A nyomasztó hangulat a kísérteties példáit idézik az én színpadra kerüléséről.

Mise en abyme-ként sokszorozza meg ezt a megingást Nikki örületkálváriája során az a rengeteg jelenet, mely szintén az arisztotelészi én-központú pszichészínház felállításával kezd és annak ironikus megingásával végzi. Ezeken a belső színpadokon hol egy harcban álló páros (Nikki

és a csavarhúzó nő, Nikki és a férje), hol egy néző-nézett viszony (tévét néző prostituált és Nikki a képernyőn) kettőssége számolódik fel azzal, hogy az én és a Másik harcában a Másik ugyanúgy énként tűnik fel, mint az Oidipusz/pestis-példában. A kis ablaktalan bádogviskó az erdőben, ahol a belső színház titokzatos alakjai közül az egyik közli, hogy „ő” (she) *Inland Empire*-be ment, pedig mintha konkrétan a stúdió kicsinyített tükörképe lenne. A menekülő Nikki elbeszélése egy múltbéli borzalmas élethelyzetről pedig egyrészt az intermedialitást ismétli mint álcát, csak itt az elbeszélés és a film, illetve az elbeszélés és a színház közti átjáró megteremtésével. Másrészt, az elmesélt hasonlatban egy olyan színpad szerepel, ami az ironikus én színpadaként érthető: „Csak néztem, ahogy a dolgok mozognak körülöttem, én meg középen állok. Csak bámultam, mint egy sötét színházban, amíg fel nem kapcsolják a villanyt. Ott ültem tünődve: »Hogy lehet ez?«”.

Mire eljutunk a filmvégi önleplező jelenethez, mely a reprezentáció kitakarásának szemléletes önreflexió példája lehetne, már egyáltalán nem gondoljuk, hogy a „kintre” kerülés biztonságérzettel kellene, hogy eltöltsön. Ez a jelenet az olvasópróba párjának tekinthető: ott a fikcióba való bekerülés pillanatát láthattuk, itt pedig a valóságba való kikerülés szemtanúi lehetünk. A kamera lassan eltávolodik a Hollywood Boulevard-on leszúrt és elvérző Nikki holttestéről; addig távolodik, hogy egy kamera, majd a filmes apparátus egésze is a képre kerül, és megjelenik a film eleji narratív kerettörténet rendezője és forgató stábj.

Az új horizontból úgy kellene látnunk retrospektíve Nikki halálának jelenetét mint színpadi halált, fikciót. Azonban az, ahogy Nikki kísétál a jelenetből, egyáltalán nem győz meg a színésznő (szereppel szembeni) életteliségét illetően. Hiába áll fel és mozdul meg szerepbeli halála után, a zavart tekintetű, görnyedt hátú Nikki nem egy maszkját levető színész, hanem sokkal inkább egy élőhalott hatását kelti. És a történet valóban nem áll meg, a színésznő a folyósón újra szembetalálkozik a fikció örületkálváriájából ismerős, korábban látott gyilkos alakkal. Vagyis ez a forgatást záró jelenet ugyanúgy egyszerre idéz meg egy olyan színházi közeget, melyben a halál eljátszása mindenkor elidegenítétként hat, és egy olyan filmeset, melyben a kép imaginárius jellege minden keretező képet is átjár.

A játék lelepleződése, mely az önreflexió elmélete szerint a reprezentáció leleplezését jelentené, (a nyitójelenethez, s egyben Oidipusz és a kísértetiespéldák szereplőinek eszméléséhez hasonlóan) ebben a zárójelenetben sem hoz megnyugvást. A haldoklás jeleneteken átívelő folyamata (a késsel a hasában szédelő Nikki Hollywood Boulevard-i „sétája”) sokkal hangsúlyosabban nyomja rá a bélyegét a befogadói élményre, mint a haldoklásnak ez a reprezentációt bezárni hivatott befejeződése. Ezek után nem meglepő, hogy a szerepből való kilépés ahelyett, hogy helyreállítaná valóság-fikció biztonságos kettősét (melyek közül csak a valóságban lehet „igazából” meghalni), élethalál binaritását, a főszereplő női alakot egy furcsa, élet-halál közti zombi alakban hagyja. A fikcióból valóságba való kilépés kudarcába belemerevedett filmes sztár

(gondoljunk a Hollywood Blvd. látványosan kihangsúlyozott csillagaira, a sokszor a néző szemét is szinte elvakító reflektorfényre), a se nem élő, se nem holt, vagy máshogy a folyamatosan haldokló filmszínész (vagyis a haldokló Nikki) a disszimuláció, az elfojtás „megtestesült” allegóriája; figurája összeütközésbe kerül a színész-szerep kettős színházi metaforájával, miáltal megkérdőjeleződik a kint-bent, néző-nézett, valóság-fikció kettősségeket helyreállító önreflexió lehetősége, s vele az értelmező én egységes képzelete. A film köztes terét allegorizáló haldokló színész jelenléte leomlasztja a metakeretet, ironikussá teszi a megismerést biztosító önreflexió horizontját.

Tehát összefoglalva: meglátásom szerint az *Inland Empire* a benne fellelhető önleplező gesztus folytán az ironikus psziché-színpad felfogásához közelít a weberi modellben. A film a szerepbetanulás metatörténetével olyan posztmodern színházként tünteti fel magát, melynek kiszólásait a kint-bent oppozíciópár szervezi, és ami a weberi tragikus modellnek feleltethető meg. De mivel mindeközben a film egy olyan filmelméleti diskurzusnak is megfelelni látszik, mely szerint a film színházzal nem egyező mediális (más olvasási feltételeket kínáló) tulajdonságai aláássák a színház önreflexiós gyakorlatait, az intermediális álcázás nem ér el a tökéletes elfedés célvonalába, álcázásjellegében megmutatkozva vég nélkül elhalasztott marad. Az intermedialitás, ami egyfelől biztosítja az önálcázást, másrészt viszont nyomhagyó, különbségképző munkájánál fogva ki is kezdi a színházi narratíva egységét, az elfojtottnak azt a kísérteties visszatérését allegorizálja, ami ironikussá teszi a magát komolyan vevő hermeneutikai tudatot a posztmodern színház színpadán.

BIBLIOGRÁFIA

- ALLAIN, Paul– HARVIE, Jen: *The Routledge Companion to Theater and Performance*, Rotledge, London and New York, 2006
- ALTER, Jean: „Referencia és performansz”, ford. Imre V. Szilvia és Imre Jé Zoltán, *Theatron* 1999 tél/2000 tavasz, 40-45.
- ANTAL Éva: „A romantikus ironológiáról”, *Gond* 27-28. 2001 március, 116-133.
- AUSLANDER, Philip: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1997.
- AUSLANDER, Philip: *Theory for performance studies. A student's guide*, Routledge, London and NY, 2008.
- AUSTIN, John L.: *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977.
- / Austin, John L.: *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.
- AUSTIN, John L.: „A Plae for Excuses”, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1956-7. Transcribed into hypertext by Andrew Chrucky, August 23, 2004. (letöltve: 2010-01-23)
- BACSÓ Béla: „Az iróniáról”, *Jelenkor* 2001. április
- BACSÓ Béla: „Válasz Fogarasi Györgynek”, *Jelenkor* 2002. év 45. évfolyam 4. szám
- BARTHES, Roland: „Kritika és igazság”, in: uő: *Válogatott írások*, ford. Fodor István, Kelemen János Európa Könyvkiadó, Budapest, 1976.
- BAUDRILLARD, Jean: „The Spirit of Terrorism”, ford. Rachel Bloul, *Le Monde* 2, 2001 november
- BAZIN, André: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002.
- BEHLER, Constantin: „»Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő« – Kleist, Schiller, de Man és az esztétika ideológiája”, ford. Nádori Lidia, *Enigma* 99-110.
- BEHLER, Ernst: *German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press, 1993.
- BENJAMIN, Walter: *A műkritika fogalma a német romantikában*, ford.: Ábrahám Zoltán, Gond-Kura Alapítvány – Palatinus Kiadó, Budapest, 2004.
- BERTENS, Hans: „A posztmodern *Weltanschauung* és kapcsolata a modernizmusmal. Bevezető áttekintés”, in: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc, Filum, Budapest, 1998. 20-48
- BLAU, Herbert: „Virtually Yours: Presence, Liveness, Lessness”, in: *Critical Theory and Performance*, szerk. Janelle Reinelt and Joseph Roach, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 2007. 532-46
- BOOTH, Wayne: *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago, 1974.
- BORRADORI, Giovanna: „Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides—A Dialogue with Jacques Derrida”, in: *Philosophy in a Time of Terror Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* by Giovanna Borradori, University of Chicago, 2001.
- BÓDY Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vincze, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006.
- BÓTA Gábor: „Pesszimiztán olvas. Gaál Erzsébet nem rendez többet Nyíregyházán”, *Magyar hírnap* 1991. november 16.
- BÓTA Gábor: „Indulatokat akarok kiváltani” (Interjú Gaál Erzsivel), in: uő: *Mi van az álarc mögött?*, Nap Kiadó, 1997. 89-9-1.
- BÓTA Gábor: „Meghalt Gaál Erzsébet”, *Magyar Hírlap* 1998. június 12.
- BRAUDY, Leo: „Acting: Stage vs. Screen”, in: *Theater and Film. A Comparative Anthology*, szerk. Knopf, R., Yale University Press, New Haven and London, 352-360.
- BUTLER, Judith: „Jelentős testek”, in: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturálismustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény* szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 538-559.

- BUTLER, Judith: „Kritikus queerség”, ford. Sándor Bea, *Theatron* 2003. nyár-ősz (4. évf. 2. sz.) 84-97.
- BÜCHNER, Georg: „Danton halála”, ford. Kosztolányi Dezső, in: *Büchner Összes művei*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003.
- CHASE, Cynthia: „Arcot adni a névnek. De Man figurái”, ford. Fogarasi György, *Pompeji* 1997/2-3. 108-147.
- Critical Theory and Performance*, szerk. Reinelt, Janelle G. – Roach, Joseph R., Revised and Enlarged Edition (*Theater: Theory/Text/Performance*), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2007.
- CULLER, Jonathan: *Dekonstrukció*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Osiris, 1998.
- CSONTOS Erika: „Másféle metronóm. Fiókban maradt beszélgetés Gaál Erzsivel”, *Critikai lapok* 1999/7-8.
- DE LAURETIS, Teresa: „Női filmek új megközelítésben. Esztétika és feminista filmelmélet”, ford.: Beck András, *Metropolis* 2000/4. 54-68.
- DE MAN, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven and London, 1979.
/ de Man, Paul: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Magvető, 2006, Budapest (OA)
- DE MAN, Paul: „Shelley disfigured”, in: uő: *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984. 93-123.
- DE MAN, Paul: „Aesthetic Formalization: Kleist’s Über das Marionettentheater”, in: uő: *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984. 263-290
/ de Man, Paul: „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. Beck András, *Enigma* 1997/11-12. sz. 80-98.
- DE MAN, Paul: „Ellenszegülés az elméletnek”, in: *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, Budapest, 1991. 97-114.
- DE MAN, Paul: „A temporalitás retorikája”, ford. Beck András, in: *Az irodalom elméletei*, Pécs, 1996.
- DE MAN, Paul: „The Concept of Irony”, in: uő: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota, 1996, 163-184
/ de Man, Paul: „Az irónia fogalma”, in: uő: *Esztétikai ideológia*, Budapest: Janus/Osiris, 2000 (EI), 175-203.
- DE MAN, Paul: „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji*. 8. 1997. 2-3. 93-107.
- DE MAN, Paul: „Bevezetés”, in: Jauss, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 407-430.
- DE MAN, Paul: „Wordsworth és a viktoriánusok”, ford. Fogarasi György. *Helikon*. [46]. 2000. 1-2. 115-123.
- DE MAN, Paul: „Kant és Schiller”, in: uő: *EI*, 131-174.
- DE MAN, Paul: „A metafora ismeretelmélete”, in: *EI*, 7-28.
- DE MAN, Paul: „Fenomenalitás és materialitás Kantnál”, in: *EI*, 54-79.
- DE MAN, Paul: „Szemiológia és retorika”, in: *OA*, 13-31.
- DE MAN, Paul: „Metafora (Második értekezés)”, in: *OA*, 159-187.
- DE MAN, Paul: „Én (Pygmalion)”, in: *OA*, 188-219
- DE MAN, Paul: „Allegória (Julie)”, in: *OA*, 220-256
- DE MAN, Paul: „A trópusok retorikája (Nietzsche)”, in: *OA*, 124-141.
- DE MAN, Paul: „A meggyőzés retorikája”, in: *OA*, 142-156
- DE MAN, Paul: „Ígéret (Társadalmi szerződés)”, in: *OA*, 287-322
- DE MAN, Paul: „Mentegetőzések (Vallomások)”, in: *OA*, 323-349.
- DERRIDA, Jacques: *De la Grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967.
- DERRIDA, Jacques: „The Theater of Cruelty and the Closure of Representation”, in: uő: *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1974.

- / Derrida, Jacques: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1994. I-II. 3-17.
- DERRIDA, Jacques: „Signature, Event, Context”, ford. Samuel Weber, Jeffrey Mehlman, in. uő: *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston IL., 1977.
- DERRIDA, Jacques: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, ford. Allan Bass, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- DERRIDA, Jacques: *Marx kísértetei*, ford.: Boros J. - Csordás G. - Orbán J., Jelenkor Kiadó, Pécs, 1995.
- DERRIDA, Jacques: „Freud és az írás színtere”, ford. Bókay Antal és Gabulya Krisztina, in: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc, Filum, Budapest, 1998. 274-284.
- ERDÉLY Miklós: *Művészeti írások*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.
- ERDÉLY Miklós: *A filmről*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995.
- ERDÉLY Miklós: „A happeningről. Istentisztelet a valósághoz”,
http://filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=3980 (letöltve: 2006. május 25.)
- ERDÉLY Miklós és Antal István beszélgetése a Verzióról,
<http://www.c3.hu/~bbsa/catalog/erdely/text/verzio.htm> (letöltve: 2006. május 25.)
- FELKAI Gábor: *Fichte*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988.
- FICHTE, Johann Gottlieb: „A tudománytan, avagy az úgynevezett filozófia fogalmáról. Meghívóirat gyanánt a szerzőnek az e tudományról tartandó előadásához”, ford: Felkai Gábor, in: Felkai Gábor: *Fichte*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988. 185-231
- FICHTE, Johann Gottlieb: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Meiner, Hamburg, 1997.
- FICHTE, Johann Gottlieb: „A teljes tudománytan alapvetése, Első rész: A teljes tudománytan alapelvei”, ford. Hankovszky Tamás, kézirat,
<http://filozofia.btk.ppke.hu/dokumentumok/konyvtar/fichte1-3.doc> (letöltve: 2010 július 20.)
- FINTER, Helga: A posztmodern színház kamera-látása, *Ellenfény* 1998/3.
<http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik de Theaters. Eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983.
- FISCHER-LICHTE, Erika: „A színház mint kulturális modell”, ford. Meszlényi Gyöngyi, *Theatron* 1999. tavasz (1. évf. 3. sz.) 67-80.
- FISCHER-LICHTE, Erika: „A fantázia edzése. Erika Fischer-Lichtével beszélget Kiss Gabriella” *Theatron* 1999 tél/2000 tavasz, 3-9.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika: „Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé”, ford: Kricsfalusi Beatrix, *Magyar Műhely* 128-129. 26. 2003/4-5. 25-40.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- FODOR László - HEGEDŰS László: *Töredékek Jeles András Naplójából*, 8 és fél Bt., Budapest, 1993. 39-44.
- FOGARASI György: „»Az iróniáról«-ról (Egy tanulmány margójára)”, *Jelenkor* 45. 2002. 4. 452-464.
<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=382> (letöltés: 2010-09-07)
- FOGARASI György: „Minden irónia nélkül. Vízontválasz Bacsó Bélának”, *Jelenkor* 45. évf. 2002. 5.sz.
- FÖLDÉNYI F. László: *Heinrich von Kleist: A szavak hálójában*, Jelenkor, Pécs, 1999.
- FRANK, Manfred: „A koraromantika filozófiai alapjai”, ford. Mesterházy Balázs, *Gond* 1998. 17. 40-117.
- FREUD, Sigmund: *Álomfejtés*, ford. Hermann István, Helikon, Budapest, 1986. [1900]
- FREUD, Sigmund: *Totem és tabu*, ford. Pártos Zoltán, Budapest, Göncöl, 1990.
- FREUD, Sigmund: „A kísérteties”, in: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. Bókay Antal,

- Erős Ferenc, Filum, Budapest, 1998. 65-81.
- FUCHS, Elinor: *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- FUCHS, Elinor: „A Jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán”, ford.: Kékesi Kun Árpád, *Színház* 1998/3. 2-9.
- GELENCSÉR Gábor: „Filmverzió (Erdély Miklós: *Verzió* 1979.)”, in: *Né/ma?* szerk. Derék Pál, Müllner András, Ráció, 2004.
- GEORGE David E.: „Performance epistemology”, *Performance Research*, 1996 1.1 16-31.
- HARRAWAY, Donna: „Kiborg-kiáltvány - Tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években”, Bocsor Péter, in: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László, Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 503-519.
- HEGEL, G. W. F.: *Esztétikai előadások I.*, ford.: Zoltai Dénes, Akadémiai kiadó, Budapest, 1980.
- HOLLÓSI Laura: „Gaál Erzsébet (1951-1998) Miller-rendezése”
<http://www.femidok.hu/index.php?artid=200509051> (letöltve: 2005. dec. 7.)
- IMRE Zoltán: *Színház és teatralitás: néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, VEK, 2003.
- JACKSON, Shannon: „Theatricality’s proper objects: genealogies of performance and gender theory”, in: *Theatricality*, szerk. Tracy C. Davis, Thomas Postlewait, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- JAUSS, Hans Robert: „Az irodalmi posztmodernség”, in: uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- JÁKFALVI Magdolna: bevezető, *Színház* 1998/3.
- JELES András: *Füzetek. „Főúr, füzetek!”*, Pozsony, Kalligram, 2007.
- JENKINS, Brian: „International Terrorism: A New Mode of Conflict”, in: *International Terrorism and World Security*, szerk. David Carlton and Carlo Schaerf, London: Croom Helm, 1975.
- JOHNSON, Barbara: „A kritikai különbözőség: Barthes/Balzac”, ford. Hegyi Pál, *Helikon* 1994/1-2. 140-148.
- KALMÁR György: „A női test igazsága – A női test mint az igazság metaforája a patriarchális diskurzusban”, *Vulgo* 2000. 1-2. 178-194.
- KÉKESI Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, József Attila Kör, Kjárát Kiadó, 1998.
- KÉKESI Kun Árpád: „A reprezentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza”, in: Kékesi 1998. 85-104.
- KÉKESI Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern - Dráma/Színház - Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000.
- KÉRCHY Vera: „Jeles András Ványa bácsija és a lokalizálhatatlan ironia”, *Látvány/ színház. Performativitás, műfaj, test*, szerk. Mestyán Ádám és Horváth Eszter, L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2006.
- KÉRCHY Vera: „A midőn-effektus mint a teatralitás jelenléte Erdély Mikós filmjeiben”, *Metropolis* 2007/4.
- KÉRCHY Vera: „A fiúsított rendező és a feminizált férfi olvasók”, *Kalligram* 2007. július-augusztus
- KÉRCHY Vera: „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertura. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat* (www.apertura.hu) 2008. tél (III. évfolyam, 2. szám)
- KÉRCHY Vera: „Gaál Erzsébet retorikája, avagy a fiúsított rendező és a feminizált férfi olvasók”, in: *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, Balassi Kiadó, Budapest, 2008.
- KÉRCHY Vera: „A teatralitás kísértetiessége David Lynch *Inland Empire* című filmjében”, *Thalassa* 21. évfolyam, 2010, 1. szám („Filmművészet és pszichoanalízis”-szám)
- KÉRCHY Vera: „SZ/V: »A performanSZ esztétikájának« performatív »mellélővése«”, *Alföld* 2010/6
- KÉRCHY Vera: „Penthesilea as a Living Puppet. Cultural Displacements in Sándor Zsótér’s direction of Kleist’s play” (megjelenés alatt)
- KISS Attila Attila – Hódosy Annamária: *Remix, ICTUS és JATE*, Irodalomelméleti Csoport,

- Szeged, 1996.
- KISS Attila Atilla: *Betűrés. Posztsemiotikai írások*, Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.
- KISS Attila: „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza”, *Jelenkor* 2005. 48. évf. 6. sz.
- KLEIST, Heinrich von: „Penthesilea”, in: *Heinrich von Kleist's Gesammelte Werke, zweiter Band, Dramen II*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955.
- / Kleist, Heinrich von: „Pentheszileia”, in: *Drámák I-II*, Jelenkor kiadó, 1998.
- KLEIST, Heinrich von: „Über das Marionettentheater”,
<http://www.kleist.org/texte/UeberdasMarionettentheaterL.pdf> (letöltve: 2010-10-24)
- / Kleist, Heinrich von: „A marionettszínházról”, in: Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. 186-192.
- / Kleist, Heinrich von: „On The Marionette Theatre”, ford. Idris Parry,
<http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm> (letöltve: 2010. október 24.)
- KLEIST, Heinrich von: „A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben”, ford. Forgách András, in: *Összegyűjtött Művei II. Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 167.-171.
- KRICSFALUSI Beatrix: „A hús helyzete. Vázlat a színház medialitásáról”, *Magyar Műhely* 127-128.
- KRISTEVA, Julia: „A szeretet eretnetikája”, ford. Gyimesi Tímea, in: *Helikon* 1994/4. 491-509.
- KRISTEVA, Julia: „Egyik identitásból a másik(ba)”, ford. Farkas Anikó, *Helikon* 1995/1-2. 62-79.
- KRISTEVA, Julia: „Bevezetés a megalázottsághoz”, ford. Kiss Ágnes, *Café Babel* 20. 1996. 169-84.
- KULCSÁR Szabó Ernő: „A posztmodern és az »új érzékenység«”, in: uő: *A magyar irodalom története, 1945-1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1993. 160-203.
- LACAN, Jacques: „A fallosz jelentése”, ford. Bíró Anna (Erős Ferenc és Takács Mónika közreműködésével), *Thalassa* (9), 1998. 2-3. 157-171.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe: „A színpad: ősi”, in: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc, Filum Kiadó, Budapest, 1998. 313-327.
- LEHMANN, Hans-Thies: „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia”, *Theatron* 2004/nyár-ősz 25-30.
- LOESBERG, Jonathan: „Materializmus és esztétika. Paul de Man *Esztétikai ideológiája*”, ford. Füzi Izabella, in: *Paul de Man „retorikája”*, Retorikai füzetek II., Gondolat Kiadó, Pompeji, Budapest-Szeged, 2004. 139-177.
- MATÓK Szilvia: „Performansz-elmélet(ek) »frissiben« - avagy kis bemutató egy művészeti ág kezdeteiről”, *Magyar Műhely* 128-129. 26. 2003/4-5. 113-116.
- METZ, Christian: *A képzeletbeli jelentő*, ford. Józsa Péter, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981. 77-89.
- MOLNÁR Gál Péter: „Gaál Erzsébet halálára”, *Népszabadság* 1998. június 12.
- MULVEY, Laura: „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, ford. Juhász Vera, *Metropolis* 2000/4.
- MÜLLNER András: „Vérlátomás. Erdély Miklós: *Verzió*”, in: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. Kiasántal Tamás és Menyhért Anna, JAK – L'Harmattan Kiadó, 2005. 108-115
- MÜLLNER András: „Talált vendég. Kísérteties robbantás a posztmodern irodalom(történet) kapcsán”, *Korunk* 2006. július, 32-46.
- NÁNAY István: „A rítus vonzásában. Nádas-bemutató Pécsen és Nyíregyházán”, in: *Színház* 1989. július 1-6.
- NEMES Péter: *Dekonstrukció és romantika*, Kijárat Kiadó, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich: „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”, ford. Tatár Sándor, *Athenaeum*, 1992/3. 3-15.
- ORBÁN Jolán: „Derrida és a színház. A szituáció: Hamlet Derridát idézi”, *Theatron* 1998/2. 41.
- PARKER, Andrew – SEDGWICK, Eve Kosofsky: „Introduction. Performativity and Performance”, in: *Performativity and Performance*, Routledge, New York and London, 1995.

- / Parker, Andrew – Sedgwick, Eve Kosofsky: „Bevezetés. Performativitás és performansz”, ford. Müllner András, *Apertura* 2010. nyár
- PAVIS, Patrice: „A lapról a színpadra – Nehéz születés”, ford. Sipőcz Mariann (a fordítást gondozta: Kékesi Kun Árpád), *Theatron* 2000 nyár-ősz, 93-105.
- PAVIS, Patrice: „A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége”, *Színház* 1998/3.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius: *Szónoklattan*, szerk. Adamik Tamás, ford. és a jegyzeteket összeáll. Adamik Tamás, Pozsony, Kalligram, 2008.
- RABKIN, Gerald: „Is There a Text on this Stage?”, in: *Theatre/Authorship/Interpretation, Performing Arts Journal* 26/27: 142-159. 1985.
- RABKIN, Gerald: „A félreolvasás játéka. Szöveg / színház / dekonstrukció”, *Theatron* 2004. nyár-ősz (5. évf. 2. sz.) 31-41.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Vallomások*, 1. rész, ford. Benedek István és Benedek Marcell, Magyar Könyvklub, Helikon Kiadó, 1962.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: „Negyedik séta”, in: uő: *A magányos sétáló álmodozásai*, ford. Réz Ádám, Európa, Budapest, 1997.
- ROZSNYAI Bálint: „A józan ész elviselhetetlen könnyedsége: Derrida és Searle vitája”, *Helikon* 1994/1-2. 165-173.
- SÁNDOR Katalin: „Közelítések a médiumköziség kérdéseihez I.”, *Iskolakultúra* 2006/1. 17-36.
- SÁNDOR L. István: „A megdermedt idő emlékmásai. Gaál Erzsébet rendezéseiről”, *Ellenfény* 1998/4. 22-28.
- SCHLEGEL, Friedrich: „Kritikai töredékek”, in: Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat Kiadó, 1980.
- SCHLEGEL, Friedrich: „Lucinda”, in: Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat Kiadó, 1980.
- SCHLEGEL, Friedrich: „Az érthetlenségről”, in: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, szerk. Salyámsi Miklós, Budapest, Európa, 1981. 79-92.
- SCHILLER, Friedrich: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, in: uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, 2005. 155-260.
- SCHULLER Gabriella: *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006.
- SZONDI, Peter: „Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with Some Remarks on Tieck's Comedy”, in: uő: *On Textual Understanding and Other Essays*, ford.: Harvey Mendelsohn, *Theory and History of Literature*, Volume 15, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 53-73
- SZONDI, Peter: *A modern dráma elmélete*, Osiris kiadó, Budapest, 2002.
- TARJÁN Tamás: „Új éra kezdetén. Déry Tibor: Az óriáscecsemő”, *Színház* 1992. február 12-13.
- Töredékek Jeles András Naplójából*, szerk. Fodor László, Hegedűs László, 8 és fél Bt., Budapest, 1993
- TÖRÖK Ervin: „A másik protézis(e?) Heinrich von Kleist: A marionett-színházról”, *Alföld* 2008. február, 49-63.
- TÖRÖK Ervin: „Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái”, *Apertura* 2008/tél
- WARMINSKI, Andrzej: „Introduction: Allegories of Reference”, in: de Man, Paul: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota, 1996, 1-33.
- WARMINSKI, Andrzej: „Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei”, ford. Fogarasi György, *Helikon* [46] 2000. 1-2. 125-145.
- WARMINSKI, Andrzej: „»As the Poets do it«: On the Material Sublime”, in: *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk.: Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller, Andrzej Warminski, University Minnesota Press, Minneapolis – London, 2001. 3-31.
- WEBER, Samuel: „Responding: A Discussion with Samuel Weber” (2001)
<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/241/222> (letöltve: 2010-09-06)
- WEBER, Samuel: „Psychoanalysis and Theatricality”, in: uő: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004. 251-276.

- WEBER, Samuel: „War, Terrorism, and Spectacle: On Towers and Caves”, in: uő: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004. 326-335.
- WEIS János: *Mi a romantika?* Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000.
- WILLMOTT, Glenn: „Egy sartre-i radikális médium vonzatai: a színháztól a filmig”, *Metropolis* 2004/3.
- ZALA Szilárd Zoltán: „Das ewig Weibliche. Gaál Erzsébet pályaképe helyett – merő szubjektivitás”, *Ellenfény* 1998/4. 9-13.
- ZIZEK, Slavoj: „A szimptomától a sinthome-ig”, ford. Szabari Antónia, *Helikon* 1995/1-2. 94-114.
- ZIZEK, Slavoj: „A Valós melyik szubjektuma?”, ford. Csontos Szabolcs, in: *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor sk., Odorics Ferenc, Szeged: Ictus-Jate, 1996.
- ZIZEK, Slavoj: „Áldozunk az élvezetnek!”, ford. Orzózy Ágnes, *Orpheus*, 1997. 19. 130-142.
- ZIZEK, Slavoj: „Now I’ve got glycerine!”, in: uő: *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski. Between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London, 2001. 71-77.
- ZIZEK, Slavoj: *Welcome to the desert of the Real. Five essays on september 11 and related dates*, Verso, London-New York, 2002.
- ZIZEK, Slavoj: „Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem!”, *Apertura* 2006/ősz