

Paul de Man színházba jár

Kérchy Vera. *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*. Szeged: JATE Press, 2014. ISBN 978-963-315-162-4, 3780 Ft.

„Érdemes vele ringbe szállni” – így zárta le utolsó mondatában Kérchy Vera, e sorok szerzőjének disszertációjáról, a *Bábok és automatákról* írt szimpatikus recenzióját. A kultúratudomány talán leglényegesebb és „legeseményjellegűbb” (meg)története, hogy – a véleménykülönbség ellenére vagy éppen abból adódóan – párbeszéd alakul ki két szerző között. Azért tulajdonítok ennek a tényezőnek kiemelt szerepet, mert Kérchy Vera könyvének az alább következő recenziója, elsősorban a Kleist marionettességéről írt harmadik fejeztében („A materiális modell”) már a legelső oldalon jelzi, hogy alapkoncepciója kísértetiesen emlékeztet a magam unheimlich és grácia közötti oppozíció alapföltevésére (az unheimlich ‘kísérteties’ fogalma sem Schillernél, sem Kleistnél, sem de Mannál nem kerül szóba). Nem mellesleg Heinrich von Kleist *Penthesilea* című szomorújátékának Zsótér Sándor-féle színrevitelének értelmezésével zárul a fejezet, vagyis a félmellű (fogytékos) amazon tesz kísérletet arra, hogy megtanítsa kesztyűben dudálni az alapkoncepció kitalálóját:

De Man olvasatában Kleist ironikus hangvételében egy schilleri és kanti/kleisti megközelítés zörren össze a tiszta performatívum színházban való megjeleníthetőségének vonatkozásában. Míg az előbbi elképzelhetőnek tartja az önmagát jelölő jelölő megjelenését a színház empirikus terében (ez volna az esztétikai formalizmus, melynek központi allegóriája a gráciás mozgás), addig az utóbbi kísérteties, nyom-/árnyéktermészet, anamorfikus megjelenését (a nyomorék báb allegóriáját) tartja csak elképzelhetőnek. (187)

A bokszmérkőzések esztétikájának jellemző sajátossága a két ellenfél táncszerű mozgása. Ha az értelmezői koncepciók kidolgozóira nem is jellemző a tényleges fizikai erőszak (Kérchy Vera könyvére annál inkább), egy szöveg olvasása a „végtelenségig” folytatható: „A Kleist által egyszerre színrevitt és »eltáncolt« schilleri koncepció problematikusságának egyik tünete tehát a szöveget megérteni kívánó értelmezők »táncának« diszharmonója, *A marionett-színházról*-repció egyenetlensége” (197). Már a borítón is bájos

masnik jelzik a kötet nőies finomságát, kellemét, ahogy a száraz elméleti szövegeken könnyed gráciával végigtáncol. Ajándék.

A könyv különösen figyelemreméltó sajátossága, hogy domináns szerepet szán a német romantika jelentős szövegeinek és ezek hazai színpadra állításának. Ez nem csupán a belga származású de Man romantika iránti feltűnő érdeklődéséből adódik (egyik esszéjében még azt a polgárpukkasztónak ható megjegyzést is megengedte magának a későbbi amerikai dekonstruktor, hogy a romantika korszaka valójában még a 20. század ötvenes éveiben sem zárult le): a de Man homloktekeréből kimaradó alkotások, így a Büchner-féle *Danton halála* vagy Kleist *Penthesileiája* is görcső alá kerül, az utóbbi szerző „A marionettszínházról” című esszéje, Fichte és a Schlegel-fivérek mellett.

A *Színház és dekonstrukció* című kötet – ahogy bevezetéséből jól látható – korántsem egyértelműen harmonikus viszonyrendszerét tárja föl a kultúratudomány két területének, hiszen (amint ez fokozatosan kibontakozik a fejtegetések során) „a dekonstrukció, mint a posztmodern vizsgálódási módszerek ‘egyike’ mégsem forgatható be olyan könnyen az empirikus érdekeltségű színházelmélet területére” (11). Vagyis a két tudományterület kapcsolata meglehetősen egyoldalú, hiszen inkább a posztmodern színházelmélet nyúl rendszeresen boa-dekonstruktorok írásaihoz (Derridához, de Manhoz), míg a dekonstrukció elsősorban szöveg- és olvasásmodellek kidolgozásában érdekelt. E sorok szerzője számára így a könyv legizgalmasabb része az a három fejezet, melyben a tropológiai, a performatív és a materiális modell című részt záró film- és előadás-elemzések találhatóak. A jegyzetekből sejthető, hogy maga Kérchy is ezeket készítette el előbb, majd írt eléjük egy-egy hosszabb, érett elméleti felkészültségét bizonyító és a rendezések értelmezését megalapozó bevezetőt, melyek nagyobb olvasói energia-befektetést igényelnek.

Az első két fejezet párbeszédbe is állítja egymással Derrida és de Man szövegeit, kölcsönviszonyukat, egymásra hatásukat részletesen elemezve. A teljes életmű kontextusában vizsgált, kiemelt de Man-szövegek újraolvasása hozzájárul a hazai de Man-értés további kiteljesedéséhez. Egyik legekleatásabb példája a teljes életműre vetett pillantás produktivitásának az irónia fogalmáról való gondolkodásának temporalitása. A könyv gondolatmenete az önreflexió és dekonstrukció binaritásából indul ki és „A tropológiai modell” című első fejezetben Derrida Antonin Artaud-elemzésének, illetve de Man Nietzsche és a Schlegel-testvérek szövegeit dekonstruáló írásainak tanulságait Gaál Erzsébet *Danton*-rendezésének vizsgálata során próbálja ki a „boncasztalon.”

Az 1990-ben, a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház díszletraktárában bemutatott előadás „egy tropológiai modelltől eltérő, dekonstruktív szövegmodellt mozgat a háttérben” (93), amely megzavarja az

önreflexió működését. A Kosztolányi Dezső fordításában idézett részlet Büchner drámájából a produkció felvezetésében használt báb-metaforával már előkészíti a könyv harmadik fejezetét, mellyel ugyancsak kapcsolatot jelent az erőszak(osság) jelenléte: Büchner lenyakazó „saját nyelve”, illetve a marionett-esszében a tövisszúrás, a háborúban megcsonkított katonák, a törrel vívó medve vagy éppen a kannibál amazonkirálynő. A darab Artaud-hoz hasonlóan kikel a nyugati színházi hagyomány ellen, és ironikus a „durva utáztatok” mimézisével, a bábnak való arcadás antropomorfizmusával, a zene esztétizálóan andalító hullámzásával szemben. Bár „az előadás megmutatja a »bábót« felfüggesztő kötelet (a színpad mögötti háttérszerkezet, a díszletraktár feltárásával), a benne helyet kapó szövegrészt a színházi illúziót leleplező önreflexió színház igenléseként értelmezhetjük” (95). A Gaál-rendezés első kritikái apolitikai-erkölcsi tanulság szájkózása közepette figyelmen kívül hagyták a dráma színházi utalásokkal telített nyelvezetét: az élet shakespeare-i átateatralizálását, Danton „színpadi Jupiter” megnevezését stb. – melyek a nézőt a színrevitel tényével szembesítik. A rendező színházának tétje a „színházra rákérdező dráma” (96). A női (szexuális) szerep kollektivizálásában (egy több női szereplő által elszavalt, énekszerű monológban) a feminista elméletek egymást erősítő jellegét véli felfedezni Kérchy. Noha a falloszéhségtől szenvedő gyengébbik nem, a Delacroix-féle félmeztelen forradalmárnő (femme fatal) a háziasszony sztereotípiáját kiszolgálva, kötőtűvel a kezében jelenik meg a montázszerű plakáton. A kasztrációs komplexus tényleges anatómiai hitelességű csonkítások, a test materialitását jelző vér és mocsok, a „fluid belsőségek” formájában is megmutatkozik a dráma nyelvében, amely kikezdi az ironikus parabázisok fel-feltűnései keltette repedésekkel a posztmodern metaprodukcióvá rendezés tételezését. Alapvetően az egész dráma, annak minden szála egy kivégzés, Danton guillotint általi lefejezése felé vezet. A testnyúzásokkal Büchner a tabuterületek feltárásában elsajátítja azt a „jelölőműködést, amit az *abjekt* képek allegorizálnak” (103).

A „performatív modell” címet viselő második részben Austin klasszikus könyvétől, de Man etikai Rousseau-olvasatán, a véletlenül kimondott hangsor performanciája miatti mentegetőzésen, és Derrida tanúságtételt boncolgató *Aláírás, esemény*, kontextus-án át, a kimerítő szövegolvasatok során Erdély Miklós legjelentősebb filmjéig jutunk el. A kényesnek is nevezhető témáról, Erdélynek a tisztaeszlezi vérvád esetét feldolgozó *Verzió* című dokumentarista igényű filmjéről készült hosszabb eszme-futtatás három neoavangárd teoretikus szöveget tekint kiindulási pontjának: a performanszművész mellett két „kolléga”, Jeles András és Bódy Gábor írásaiban veszi szemügyre a dokumentum és a fikció kettősségét.

Feltűnően korai Erdély Miklós művészeti írásaiban a Brecht és Artaud közötti feszültség, „a mimézis alapú, nyugati, polgári-realista színház illúziókeltő zárt világával” szembeni „Jelenlét” követelése – így alakul ki jellegzetes montázselmélete és a színész (a színházias színészkedés) „tendenciózus stilizáció”-jával szembeni idegenkedése (170). A *Verzióban* föltűnik a bevezetés (performatív modell) etikai dimenziója:

[a] középpontjában álló hamis tanúzás, a hamis vádakra való betanítás bizarr párját alkotja Rousseau mentegetőzéseinek. [...] Egy olyan bírósági jelenet képe rémlik fel, ahol a performatív erővel rendelkező vallomást (valakit el fognak ítélni a hatására) a derridai írás látványosan áthatítja. (177)

ahol a performatívum saját mindenkori sikertelensége gúnyt űz az egész igazságszolgáltató apparátusból, és összeomlasztja a koncepciók perék „kegyetlen színháza”-nak legitimációs rendszerét (178). Montázselméleteinek keveredése lehetőséget ad Erdély, mint színészként megjelenő rendező, számára az önreflexióra és az öniróniára: a betanító szerepe ön-újraolvasási kísérlet. A filmet keretező dokumentumjelenetek ellensúlyozzák azt a „lokalizálhatatlan színészlét”-et, melyről a filmrendező tart; ezt azonban a nem-fiktív tanúk mondatait torzító vágási technika ellehetetleníti – megidéződik az austin-i „sikertelen” beszédaktus.

A harmadik fejezet, „A materiális modell: Az „élő marionettek” allegorikus színháza”, mindenekelőtt – a könyv ígéretének megfelelően – Paul de Man értelmezését (*Esztétikai formalizálás*) olvassa tovább alaposan, értően a marionett-esszé három történetéből kibontakozó irónia és az olvasás allegóriája mentén, mellyel Kleist Schillerral szemben Kant filozófiai alapvetéseit rehabilitálta, vagyis dekonstruálta a schillerei esztétikát.

Az esszé teátrális keretének van-e a performativitáson túl bármilyen színházelméleti mondanivalója, „a színházi jelenet (...) allegorikussá válása milyen színházat hagy maga után (mint »bábót« a lepke)” (230)? Ezúttal erre a kérdésre keres választ Kérchy Jeles András és Zsótér Sándor értelmezése során. Mielőtt részletesebben is megnéznénk az erre a kihívásra talált válaszokat, a recensens meg kell, hogy jegyezze – fájoan hiányzik Edward Gordon Craig „A színész és az übermarionett” című (a Kleistéhez hasonlóan jelentős) esszéjének még az említése is. Gordon Craig szerint az ideális színész éppúgy radikalizálja a tudatnélküliséget, mint Kleist marionettje C... úr szerint. A mozgás mint szövegműködés, melyre minden dekonstruktív „színház”-elmélet kifut mégis a schillerei ideológiával kerül szembe a posztmodern színházelméletekben, és a „performanszszínház önmagát jelentő fizikai mozgása olyan, mint a marionettek gráciás tánca” (233). Érdekes a Jeles András élő marionettjeiről szóló fejtegetés, de elfogultságból ezúttal a „zombi amazonkirálynő”-ről, Kleist *Penthesileiájáról* és annak eddig egyetlen

magyar rendezéséről, Zsótér Sándor és Tóth Orsi közös produkciójáról idézünk néhány sort, mely a „schilleri esztétikaeszmény ironikus fölülírásának tekinthető”. A Heiner Müller szerint – vadsága miatt – az „afrikai” darabbá torzuló neoklasszicista történetben a

bábuk közül a leginkább kleisti figura Tóth Orsolya Penthesileiája. (...) Zsótér a beszédhibás, betegesen sovány, de kétség kívül bájos, a hagyományos színházi értelemben „aurás” színésznővel viszi színre a fenomenalizálhatatlan performativitás aknamunkáját hordozó retorika allegóriáját. (240)

(Az értelmezés erőssége a Feszty-körkép díszletként funkcionáló reprodukciójáról szóló részletes elemzés.)

A nyelv nélküli, csak testiségében színre vitt kortárs tánca vetett kitekintéssel zárul Kérchy Vera könyve, amely az elkülönöződés, az ironia, a különbségképzés (anti)esztétikáját alakítja ki *A Színház és dekonstrukció* precízen felépített szerkezetével, kiértelt koncepciójával és, – Kulcsár-Szabó Zoltán monográfiája, a *Tetten érhetetlen szavak* után –, újra megerősíti az amerikai dekonstrukció központi alakjának jelentőségét a hazai kultúratudományi diskurzusban. Ugyanakkor nemcsak a színházelmélet (Fischer-Lichte, Kékesi Kun), de a közelmúlt és a kortárs magyar színház iránt érdeklődő olvasók igényeinek kielégítésére is tökéletesen alkalmas.

Benkő Krisztián (Eötvös Loránd Tudományegyetem)