

Kérchy Vera

Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei

Absztrakt

A dolgozat Kleist esszéjének (A marionettszínházról) és de Man-i olvasatának (Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheater*je) meglátásait veti egybe Zsótér Pentheszileia- rendezésével. A darab „élő marionettjei”, ember-bábjai mint a materiális szövegműködés allegóriái Zsótér előadását a „materiális színházi modell” példájává avatják.

Szerző

Kérchy Vera 1978-ban született Szegeden. Magyar szakon, Irodalomelmélet, valamint Dráma- és színháztörténet speciális képzéseken szerzett diplomát az SZTE-n, majd PhD-hallgató volt az SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola Irodalomelmélet képzési programján. Jelenleg óraadó a Vizuális kultúra és Irodalomelmélet, valamint az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéken. Kutatási területe a dekonstrukcióban lévő színház. Írásai a Kalligramban, az Apertúrában, a Symposiumban, színházkritikái a Színházban és az Ellenfényben olvashatók. kerchyv@yahoo.com

Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei

Kleist ironikus marionettszínháza

De Man olvasata Kleist *A marionettszínházról*^[1] című esszéjéről (*Az esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje*^[2]) abból indul ki, hogy az esszében az olyan testi cselekvések, színházi jellegű szituációk, mint a tekintetváltás, a vívás és a tánc, különböző szövegműködések allegóriáinak tekinthetők. De Man elmélete a kognitív/megismerő illetve performatív dimenziók egymást kizárva összefonódó működésén alapuló retorikaműködésről (melyet az egyes Kleist-jelenetek mint szövegműködések – olvasata szerint – példáznak) ez esetben egy neoklasszicista esztétikaelmélettel (s az ebben meghúzódó, a tudatot/kogníciót és az esztétikait összekapcsoló episztemológiai implikációkkal) szemben fogalmazódik meg egy sajátos – schillerivel szemben kleisti alapú – romantika-újraolvasás keretében.

A Kleist-szöveg háttértextusaként működő romantikus-schilleri esztétikaelmélet és de Man retorikaelmélete között a kapcsolódási pontot a forma és az anyag, a kifejezés és a téma (poétika és hermeneutika) viszonyáról mondtak jelentik. A fő ellentétet az adja, hogy míg az előbbi az esztétikai nevelés eszméje mentén harmonikusan összehangolhatónak gondolja a két komponenst, addig de Man a kettő feloldhatatlan feszültségéről beszél minden szöveg ironikusságát hangsúlyozva. Amikor tehát de Man – a Kleist-esszé háttérszöveget érintő ironikusságát hangsúlyozva – a jeleneteket mint saját retorika-felfogását alátámasztó szövegmodelleket olvassa, ezzel egyben a schilleri gondolat kritikáját adja.

A Kleist-szöveg ironikussága abban rejlik, hogy, jóllehet, az esszé látszatra egy hagyományos romantikus esztétika-felfogást felmondó szöveg – számos történetbe ágyazott allegórián keresztül kifejtve -, ez a színrevitt esztétikai ideológia lépten-nyomon csorbát szenved, a példák nem működnek olyan olajozottan, mint ahogy azt a kanonikus olvasatok beállítják. A Kleist-szöveg így ahelyett, hogy a romantikus esztétikai ideológia programbeszéde lenne, de Man olvasatában azok közé tartozik, amelyek „feltárnak abból valamit, ami az esztétikai schilleri ideológiájában rejtve marad” (de Man 1997: 81). Ez pedig az a csorba, ami a példák akadozásában is kifejeződik: az erőszak, ami a klasszicista esztétikaelméletben a „grácia” megjelenítésének (a performativitás fenomenalizálásának) az ára.

Az ifjú tükrös története látszólag a mimetikus, a vívó medve története a hermeneutikai és a

marionettek tánca a performatív szövegműködés modellje. Az allegorikus történetek megfeneklései mentén azonban mindegyik frusztrálódik, szépséghibássá válik, s így a performatív dimenzió tisztán megnyilvánulni nem képes, de az egyértelműséget aláásó hatásában (nyomként) mégis megmutatkozó jellegét viszi színre. Az ifjú példájában a közvetlen megjelenítés illúziójával kecsegtető mimézis, a medve példájában a jelentés dekódolását biztosító fikció és valóság közti megkülönböztethetőség, a marionettek táncában pedig a performatívum tiszta megnyilvánulásának (a jelentés nélküli jelölés megvalósulásának) lehetősége bizonytalanodik el az ironikus felhang által. Ezek közül itt a színházhoz legközelebb állót, a marionettek példáját emelem ki.



Az ifjú tükrös története látszólag a mimetikus szövegműködés modellje.

A marionettek táncában látszik megvalósulni az az esztétikai formalizálás, amelyben Schiller a forma és az anyag összebékülését látja. A marionett (szemben a hús-vér táncos „szenvelgésével”, ahol a mozdulat jelentések által széttagolt) nem „szenvel”, 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 – fenomenalizmussal ellentétes logikája miatt – nem tárulhat fel „tisztán”, önmagában. A marionett jelentés nélküli tánca a jelölő tiszta játékát, a trópusok jelentés nélküli mozgását valósítja meg, a marionett-tánc tiszta formalizáltságában olyan, mint a de Man-i „materialitás”-fogalom: csak önmagát fejezi ki, önmagát beszéli el. Minthogy de Man szerint ezt a retorikai dimenziót csak posztulálni lehet, „megtapasztalni” nem, a marionett-tánc elérhetetlen ideaként dekonstrukcióra szorul.

Ezt a(z ön)dekonstrukciót de Man a Kleist-szöveg ironikusságában fedezi fel. 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. A

szerencsétlen műlábas mellé állítva más megvilágításba kerül a marionettek szépsége, és feltűnik azok kísértetiessége, az, hogy azok csak az emberi élet árán létezhetnek: a halott végtagok úgy lógnak, mint a zombik végtagjai. Kleist a nyomorékok táncán keresztül a marionetteket „a felvilágosult önismeret fejlődését végigkísérő szerencsétlen, megcsonkított testek hosszú sorába [írja bele], abba a sorba, amelybe Wordsworth néma falusi emberei és vak városi koldusai is” (de Man 1997: 97) tartoznak. A testi sérülések leleplezik az esztétikai formalizmus ideologikusságát, vagyis azt, hogy ez a harmonikus összebékítés egy erőszakos elhallgatás árán történik meg, a referencialitás, a testiség, a fájdalom elhallgatásának árán, amit az esztétikai eltávolítás megkövetel.

Ez az (öndekonstrukció számba menő) erőszak mindegyik példát áthatja, mindegyik jelenet egy csonkítást visel magán: a tövishúzó szúrt sebe (és az azt utánzó fiú arcpírja), a medve láncai és a marionettek zombisága a kognitivizálás áraként megfizetett eltorzítás allegóriája. [3] A testi sérülés a jelölőműködés allegóriájának részeként az értelmezés erőszaka. Az „arcadás” – ahogy de Man máshol nevezi a megértett, a kognitivitásba eljutott performatívumot [4] – „arcrongálást” jelent, a performatívum a megértésben torzul, megváltozik, mert alapvetően egy másik logika működteti, mint a kognitivitást. Ilyen értelemben a sérülés az értelmező olvasás („arcadás”/„arcrongálás”) agressziójának nyoma. Ugyanakkor az „arcrongálás” a kognitív dimenzióra is értendő, mert a megértett jelentésszerűség stabilitása meginog, amikor (s mindig-már) aláássa egységét a performatív dimenzió. A testcsonkítás ez utóbbi esetben a jelentés, a szemantikai egység trópusok általi szétszabdolásának allegóriája.

Ez a (marionettek gráciáját beárnyékoló nyomorékok bebotorkálásával előidézett) öndekonstrukció azt a törekvést, hogy az emberi tánc legyen olyan, mint a marionettek tánca, elképzelhetetlen célkitűzésként tünteti fel. A marionettmozgás mint az üres jel megmutatkozása, a jelölő önmagára vonatkozása, a tiszta jelölőjáték esztétikai tökélye elérhetetlen idea, melyet csak posztulálni lehet, a fenomenalitásba átkerülve ugyanis azonnal torzulást szenved, megjelenésében mindig-már megfertőződött (és, hogy ezt a megfertőződést elrejtse, a megfertőződés eltagadásának agresszív elfedését – az esztétikai ideológia munkáját – hordja magán). Bár C... úr példabeszédei azt sugallták, hogy a marionettmozgás megtanulható, megtanulandó, elsajátítható az ember által, a kleisti tálalás ironikusságában feltárul 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.

Vagyis Kleist színházi meglátásainak és de Man retorikát illető elképzeléseinek egymásra csúsztatásából (mely egymásra-csúsztatás de Man Kleist-olvasatában „testet is ölt”) a sérülést hordozó marionettnek mint a tropológia és a performativitás egymásnak feszülő viszonyának az allegóriája következtethető ki. A jelentésszerűtől megszabadulni nem tudó („szenvelgő”) ember és a tisztán csak jelölő báb 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 elkülönöződése.

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 kísérteties ^[5] emberbábót olyan lokalizálhatatlan ironia 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” vs. 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 „materiális” szövegmodell allegóriája – így a szétszalazás kísértése nyomán bekövetkező „visszacúszás”, pragmatizálás veszélye nélkül mutatja fel a szubjektum nyelvi meghatározottságát és a nyelv kiszámíthatatlan, uralhatatlan működését.

Az alábbiakban ezért a de Man-i retorika-felfogásnak eleget tevő (azt színre vivő) „materiális” színházi modell kipróbálásához nem bábszínházakat veszek alapul, hanem olyan élő marionetteket, melyek hús-vér nyersanyagát az emberszínészek adják. Zsótér *Pentheszileia*-előadása ^[6] nem csak amiatt tűnik a „materiális” színházi modellt színre vivő lehetséges kísérletnek, mert Kleist azon (drámaiatlan, költői) drámáját veszi alapul, ami sok tekintetben *A marionettszínházról*-esszé folytatásának tekinthető, hanem, mert rendezés tekintetében is fókuszba állítja azt a performativitás és referencialitás közti feszültséget, amit a színházzemiotika és a befogadásalapú performanszelméletek megkísérletek a test és a szó binaritására való figyelemfordítással eltakarni.

Egy zombi amazonkirálynő

Első ránézésre Kleist *Pentheszileiája* ugyanúgy felkínálja a schilleri olvasatot, mint *A marionettszínházról*-esszé. Egy görög történetet – az amazonkirálynő és Akhilleusz szerelmi harcát – beszéli 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 miméziskritikáját (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 ironiára, amire soha nem lehet eléggé felkészülni. Vagyis, legalábbis ne csodálkozzunk, ha majd a Kleist-drámát olvasva schillerségünkben „megbotlunk”. ^[7]

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 tűske 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 vére menő harc és annak kimenetele, az ellenség húsának megevése ejt csorbát az esztétikai eltávolításon. Pentheszileia esetében az allegóriát tovább mélyíti, hogy a harc szerelemharc; Akhilleusz és Pentheszileia magánháborúja erotikával telített, mely de Man prosopopoeiáról 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.

Az allegorikus értelmezést erősíti a dráma rendkívül sűrű költői nyelvezete. A cselekmények pontos mimézise helyett a szereplők szavai dúskálnak a kétértelműségekben, a (sikertelen) beszédaktusokban. ^[8] Ahelyett, hogy mimetikus módon közvetítenék egy (fiktív) világ történéseit, a cselekmény, az esemény a szavak szintjére helyeződik. A szereplők rendkívüli szópergéseket hajtanak végre, közben mégsem értik egymást. Mintha a szavak metonimikus egybeesései mozgatnák a történetet – megvalósítva Kleist elgondolását a szócséplés által előállított gondolatokról, amit *A gondolatok kialakulásáról beszéd közben* című esszében ^[9] 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” ^[10] („Csók [küsse] és harapás [Bisse], / Rímelnék, / és aki igazán szeret, / Könnyen összekeverheti a kettőt...”), mondja Pentheszileia Akhilleusz felfalása után. ^[11]



„Csók és harapás rímelnék...” Fotó:
Egyed Péter, forrás: kontextus.hu

Ez a költőiség rendkívül drámaiatlanná teszi Kleist művét abban az értelemben, hogy nagyon nehéz benne a *mise en scène*-t illusztráló funkciót megadni (ezért ostromozták 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 beszédettek kilúgozásával jár együtt, minthogy a mondatok *lejátszása* a szöveg, s benne a performatívumok megértését feltételezi.

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, kimetélni a cselekvést, az eseményt a szóból, hogy az újra „csak” jelentsen, s hogy a színpadi fizikai történet azt kiegészítve visszakerüljön a „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!” utasítás ^[12] -, 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 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 lejátszák, ezért olyan nagy kihívás a rendezés számára.

Zsótér azonban mintha tudná, hogy a rendezőnek „nem áll módjában teljes mértékben uralni azt, amit bemutatni szándékozik” ^[13], 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, a nyugati kultúra hagyományait, európai normákat nem követő kritikusbosszantó jellegében (Földényi 1999: 232) – egy barbár történelmi színen jelenik meg: a darab díszlete a Feszty-körkép másolata a magyarok bejöveteléről harcosokkal, lovakkal, sámánokkal, öldöklő lovasokkal, tűzzel stb. De még mielőtt a néző elkezdhetne az ekphrasztikus idézethez interpretációt társítani, azzal szembesül, hogy a

festmény történelmi jelenete sehogy máshogy 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 darab díszlete a Feszty-körkép másolata. Fotó:

Egyed Péter, forrás: kontextus.hu

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 színészekké lényegülnek át a fejünkben. A kép kétoldalú, egyszerre látjuk benne a valóság (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 Derrida „minden jelölő ritualitásából” kibontott nem-fenomenális „teatralitás”-fogalmát, amit Zsótér anélkül rak színházi térbe, hogy feloldaná azt annak empirikus közegében.

Egyrészt tehát a nézőt játszó színészek szemlélve vizsgálható viszonyulása eltárgyiasítja a festményt, ami így, mint teljesen *mise en scène*-idegen elem, olyan parabázisként jelenik meg, ami eltéríti a jelentést. Másrészt viszont a mozdulatlanul harcoló szereplők háttérében a küzdelem pillanatát kimerevítve olyan megidézett médiumként jelenik meg, ami magába szippantja a cselekvést, a testi akciót, kiszípolozza 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 beleolvadnak 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, akárcsak 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 lógvá 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.



*Panoptikumba illő figurák. Fotó: Egyed Péter,
forrás: kontextus.hu*

A bábuk közül a legklestibb 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 után – 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”. [14]

Ez a testének leszorításában alig mozgó, inkább csak álldogáló, a kívülálló amatőr szereplő hatását idéző alak kétségkívül felidézi a marionettek bábszerűségét, de a mozdulatlanság, a kézlógatás, „a végtag[o]k élettelen ingája” (de Man 1997: 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 1997: 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.



Tóth Orsolya mint szögre akasztott marionett. Fotó: Egyed Péter, forrás: kontextus.hu

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 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 beíródo anyagságával. 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* anyagsága 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, adotttnak veszi az utánzottat, az emberit. Az egy helyben álló, karjukat lógató, gépszerű hangsúlyozással beszélő színészek játéka

azonban jelentését veszítve értelmezhetetlenné 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 az avantgárd-gyökerű performanszok tisztán cselekvő performerei, a fizikai mozgást középpontba 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, értelmezésében 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/anyagság/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 dezanropomorfizmusával 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 Kleist/Kant/K...^[15] 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 összeférhetlensége 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 1997: 95).



A szép színpadkép schilleri magaslatú esztétikai hatást is kelt. Fotó: Egyed Péter, forrás: kontextus.hu

Zsótér *Pentheszileiája* megmutatja, hogyan képzelhetjük el a színházi előadást mint a grácia mögötti erőszakot (mint ezért fizetett árat) is felmutató esztétikai ideológia allegóriáját. Előadása elsősorban azért tekinthető a színházat „sikertelenségében” színre vivő sikeres kísérletnek, mert a performativitást nem a fizikai cselekvésben keresi, mint a performanszok, és nem is tagadja azt, mint a nyelvet a reprezentáció börtönként felfogó önreflexiós posztmodern előadások, hanem a jelentés eltérítésének formájában, annak pusztá gyanújaként, hogy a jelentés máshol van, hagyja megmutatkozni.

Jegyzetek

1. Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 186-192.
2. Paul de Man: Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheater*je. Ford. Beck András. *Enigma*, 1997/11-12. sz. 80-98.
3. „Az erőszak, mely látens háttérét adta az ifjú és a medve történetének, most mindenestül elénk tárul”, de Man 1997: 97.
4. Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997. 2-3. 93-107.
6. Heinrich von Kleist: *Pentheszileia*. Ford. Tandori Dezső. Rendezte: Zsótér Sándor. Szereplők: Tóth Orsolya, Söptei Andrea, Varga Mária, Andai Kati, Moldvai Kiss Andrea, László Zsolt, Stohl András, Marton Róbert, Schmied Zoltán, díszlettervező: Ambrus Mária, jelmeztervező: Benedek Mari, dramaturg: Ungár Júlia, rendező munkatársa: Bencze Zsuzsanna, bemutató: 2004. december 17., Nemzeti Színház.
7. Az ironia előreláthatatlanságáról, kiszámíthatatlanságáról értekezve Friedrich Schlegel *Az érthetlenségről* című szövegében Goethe-t idézi: „mert ki áll, még el is eshet”. Friedrich Schlegel: *Az*

- érthetelenségről. In *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Szerk. Salyámosi Miklós. Bp., Európa, 1981. 79-92.: 90-91.
8. A „sikertelen beszédaktus”/”sikertelen performatívum” Austin terminusa a feltételeiben rejlő hiba miatt félresikló, intencionáltságában nem egyértelműsíthető beszédaktusokra. (Ld. John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.) Derrida beszédaktuselméletet érintő dekonstrukciójában ez a sikertelen beszédaktus kivételből általános típusná válik, mint a jelölő önkényes játékában húzódó lehetőség minden megnyilatkozás egyértelműségét elbizonytalanítja a performatívum általános sikertelensége. (Ld. Derrida: *Signature, Event, Context*. Ford. Samuel Weber, Jeffrey Mehlman. In Jacques Derrida: *Limited Inc*. Northwestern University Press, Evanston IL., 1977.)
9. Kleist: A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben. Ford. Forgách András. In *Összegyűjtött Művei II. Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 167-171.
10. Török Ervin: Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái. *Apertúra*, 2008. tél, 4. bek. (<http://www.apertura.hu/2008/tel/torok>, letöltve: 2010-10-09)
14. Wordsworth-t idézi de Man: Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás, 104 (A de Man által használt forrás: *Wordsworth's Literary Criticism*. Szerk. Owen, Routledge, Kegan Paul, London, 1974. 154.) A Nesszosz-történet kapcsán Héraklész-Déianeira tragikus sorsú szerelmi kapcsolatának párhuzama Akhilleusz és Pentheszileia szerelemharca miatt sem tűnik teljesen alaptalannak.
15. A marionettszínházról dialogikus szituációjában K... az egyik beszélőtárs, aki a Tövishúzó fiú (a mimetikus szövegmodell) példájában szkeptikus jelenlétével töri meg a jelenet schilleri szépségét, romantikus esztétikáját. Romantikus esztétikaelmélethez való ironikus viszonyulása miatt Kleist és – de Man olvasatában – rajta keresztül Kant – itt elsősorban mint a „fenséges” teoretikusa – a forma-tartalom harmonikus összebékülésével szemben szkeptikus, Schillerrel szemben álló gondolkodók.

Irodalomjegyzék

- John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Derrida: *Signature, Event, Context*. Ford. Samuel Weber, Jeffrey Mehlman. In Jacques Derrida: *Limited Inc*. Northwestern University Press, Evanston IL., 1977.
- Paul de Man: Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheater*je. Ford. Beck András. *Enigma*, 1997/11-12. sz. 80-98.
- Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997. 2-3. 93-107.
- Földényi F. László: *Heinrich von Kleist: A szavak hálójában*. Pécs, Jelenkor, 1999. 337.
- 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.
- Heinrich von Kleist: *Penthesilea*. In *Heinrich von Kleist's Gesammelte Werke*. 2. kötet, Dramen II., Berlin, Aufbau-Verlag, 1955. 142.
- Heinrich von Kleist: *Pentheszileia*. In: Heinrich von Kleist: *Drámák I-II*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998.
- Heinrich von Kleist: A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben. Ford. Forgách András. In *Összegyűjtött Művei II. Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 167-171.
- Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*

- . Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 186-192.
- Friedrich Schlegel: Az érthetlenségről. In *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Szerk. Salyámosi Miklós. Bp., Európa, 1981. 79-92.
 - Török Ervin: Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái. *Apertúra*, 2008. tél, 4. bek. (<http://www.apertura.hu/2008/tel/torok>, letöltve: 2010-10-09)

© Apertúra, 2010. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2010/osz/kerchy-egy-ironikus-allegorikus-szinhazolvasat-zsoter-santa-marionettjei/>

