

ORBÁN JOLÁN

Derrida és a színház

A szituáció: Hamlet Derridát idézi

1997. márciusában mutatták be a Nanterre-i Amandiers színházban Jean-Pierre Vincent *Karl Marx Théâtre inédit* című darabját, mely William Shakespeare, Jacques Derrida, Karl Marx, Bernard Chartreux szövegei alapján készült. „Minden Jacques Derrida *Marx kísértetei* című könyvének olvasásával kezdődött”,¹ állítja Jean-Pierre Vincent, aki minden jel szerint jó *scholar*-nak bizonyult. A Derrida által megidézett Marx, Hamlet, Kisértet hármass viszonytól elbűvölten egy dramaturgiai fogással megteremtette a színrevitel lehetőségét: „Hamlet és Marx kísértete közötti viszony abban a pillanatban vált színrevihetővé, amikor megfordítottuk ezt a viszonyt: könyvében Derrida idézi Hamletet, a mi előadásunkban Hamlet idézi Derridát.” (MJ, 70)

Derridát meglepte a színrevitel ötlete, és bevallása szerint el sem tudta képzelni, hogy a rendező mit fog kezdeni szövegével. „Igcencsak megdöbbentem – írja Derrida –, amikor a szövegek könyv végső változatát elolvastam. De azonnal azt gondoltam, hogy a *Karl Marx Théâtre inédit* Vincent részéről erős és merész gesztus, egy színházi és politikai kezdeményezés, lehetőség, de ugyanakkor szükségszerűség ... „jó időszerűtlenség”, az az időszerűtlenség, amire szükség van, amire szüksége van a színháznak és a politikának is ...” (MJ, 61.).

Az 1997. március 15-én tartott előadást megelőző beszélgetésben Derrida maga is színrelép – nyilvános fórumon nyilvánosan improvizál. A tét a színház. A színház mint nyilvános tér, a színház mint kihívás, a színház mint esemény. Nyilvános térként, a színház a társadalomhoz és a politikához való viszonyának újragondolását sürgeti. Politikai és színházi kihívásként a politikai és a színházi tér kereszteződésében álló reprezentáció fogalmát cé-

lozza. Eseményként, térből, időből, önmagunkból „kizökkentve”, a „színház által vagy mint színház” akarja a „jelent”, „diszkróniájában”, „térességében” arra bírni, hogy „történjen már vele valami” [... faire arriver quelque chose au présent...] (MJ, 22.). Jean-Pierre Vincent *Karl Marx Théâtre inédit* című előadással válaszol erre a kihívásra. Derrida pedig – akinek nem ez az első találkozása a színházzal, de ez az első alkalom, hogy nézőként szembesül az írott szöveg és a színjáték ontológiai különbségének szemmel látható és füllel hallható következményeivel – a színház kérdésének színrevitelével. Ez a színrevitel már elkezdődött, az első nyilvánossá tett szövegeiben nyomon követhető, nemcsak Platón, Rousseau, Artaud, Mallarmé, Genet, Sollers írásainak dekonstrukciójában, nemcsak a színházi bemutatók alkalmával írt szövegekben vagy a szóhasználatban, hanem a szövegírás aktusában is. A színház kérdése Derrida esetében az írás kérdése. Derrida színreviszi a színház írását és az írás színházat.

Artaud, a destruktork

Derrida olvasatában Artaud a nyugati színház destruktora, aki a tisztánlátás kegyetlenségével számol le a színházi reprezentáció és a művészi imitáció hagyományos felfogásával. E leszámolásban, mely Derrida beállításában fokozatosan a destrukció heideggeri értelmével telítődik, „Artaud ... nem kiált rombolásért, a tagadás új megnyilvánulásáért. Mindannak ellenére, amit kialakítása során szét kell rombolnia, a „kegyetlenség színháza / nem egy hiányzó üresség szimbóluma”. Állít, létrehozta magát az állítást annak teljes és szükségszerű szigorúságában. Ám a legrejtettebb, a leggyakrabban eltemetett, önmagától eltérített je-

¹ Jacques Derrida, Marc Guillaume, Jean-Pierre Vincent: *Marx en jeu*. Paris, 1997. 69. További utalások a szövegben: MJ.

lentésében is: bármilyen „kikerülhetetlen” is, ez az állítás „még nem kezdődött el.”²

A nyugati metafizika és a nyugati színház közötti cinkosságot szem előtt tartva, Derrida Artaud destrukcióját nemcsak színházi, hanem filozófiai tettként értelmezi, szövegeit nem egyszerűen „a színházi gyakorlatról szóló „értekezés”-ként olvassa, hanem olyan „kéreseként”, melyek „megingatják a nyugat történetének egészét” (RB. 5.), amelyek nem pusztán színház-történelmi” kérdéseket érintenek, mivel a „reprezentáció határát jelentik be” (RB. 4.), abban a kultúrában, amely a reprezentáció kultúrája, és abban a művészeti ágban, amely e reprezentatív kultúra reprezentálója. Éppen ezért Derrida szerint „a színházművészetnek kell az imitáció destrukciójának elsődleges és kivételezett helyévé lennie: minden más művészetnél inkább jellemzi a színházat a totális reprezentáció munkája, amelyben az élet állítását a tagadás megkettőzi és kiüresíti. Ez a reprezentáció, melynek struktúrája nemcsak a művészetbe vésődik bele, hanem az egész nyugati kultúrába (vallásba, filozófiába, politikába), többet jelent tehát pusztán egy sajtóságos színházi konstrukciónál. A kérdés, amely ma számunkra adódik, ezért haladjunk meg nagyban a színházi technológiát. Íme Artaud legmakacsabb állítása: a technikai vagy teatrológiai reflexiót nem szabad mellékes kérdésként kezelni. A színház hanyatlása minden bizonnyal egy ilyen szétválasztás lehetőségével kezdődik. Ezt bátran hangsúlyozhatjuk, anélkül, hogy a színházi technika határain belül adódó teatrológiai problémák vagy forradalmak fontosságát és érdekeit csorbítanánk. Artaud szándéka azonban jelzi ezeket a határokat. Amíg ezek a technikai és színházon belüli forradalmak nem érintik alapjaiban a nyugati színházat, addig ahhoz a történelemhez és ahhoz a színpadhoz tartoznak, amelyet Antonin Artaud „fel akart robbantani.” (RB. 4.)

Ez a színpad Derrida szerint a „teologikus színpad”, a „beszéd”, a „logosz-színpada”, melyet „a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve” ural, „amely nem tartozik a színház teréhez, és távolról irányítja azt” (RB. 5.). E teologikus színpad elemei „a szerző-teremtő”, aki „jelen nem lévőként, szöveggel felfegyverkezve felügvelyi, összeállítja és meg-

szabja a reprezentáció idejét és értelmét, úgy, hogy a reprezentáció őt *reprezentálja*, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk” (RB. 5.), aki mindazonáltal és „a reprezentatív struktúra ironikus szabályának megfelelően csak a teremtés látszatát kelti, mivel nem tesz mást, mint átír és elolvastat egy olyan szöveget, amely már természetesen is szükségképpen reprezentatív” (RB. 5.). A teleologikus színpad további elemei a színészek és rendezők mint reprezentálók, „tolmácsoló rabszolgák”, akik „hűségesen végrehajtják a „mester” gondviselészerű akaratát”, (RB. 5.) valamint az „üldögélő, passzív közönség, a nézők, fogyasztók, „élvezők” publikuma.” (RB. 5.) Derrida itt egy „általános struktúra” működését véli felfedezni, „amelyben minden pillanatot összekapcsol a reprezentáció, amelyben az élő jelen reprezentálhatatlansága el van leplezve és fel van oldva, elnyomva vagy száműzve a reprezentációk végtelen láncolatában”. (RB. 5.) Ez az a struktúra, állítja Derrida, amelyet a színház és a gondolkodás forradalmi, változásai érintetlenül hagytak, „sőt még védelmére és helyreállítására is hajlottak”. (RB. 5.) E reprezentáló struktúra „rejtett, de elengedhetetlen középpontja” a sűgőlyuk, a „reprezentáció mozgását” pedig a sűgő által átadott „fonetikus szöveg” biztosítja (RB. 6.). A logo-fono-etno-falocentrikus nyugati metafizikai gondolkodás, az önmagát-hallva-megértve beszélés modellje, a sűgőlyukkal láncolja magához és sajátítja ki önnön reprezentációs tereként a nyugati színházat.

E struktúra megváltoztatására a filozófiában Nietzsche, a színházban Artaud tesz kísérletet. Nietzsche azáltal, hogy „azt írta *amit írt*. Azt írta, hogy az írás – kivált az övé – nincs eredetileg alávetve a logosznak és az igazságnak.”³ Artaud pedig azáltal, hogy megpróbálja „helyreállítani a színpadot”, azt a színpadot, „amelyet az egész nyugati hagyomány során fenyegetettség övez”, amelynek eltörlésén a nyugati munkálkodott, megkísérli „színre vinni végre és megdönteni a szöveg egyeduralmát” (RB. 6.).

A szó-uralta, szöveg-uralta, sűgő-uralta színházal szemben Artaud egy olyan „eszményi”, „vegyszer”, „aktív”, „totális” színházért száll síkra *Kiáltványai*ban⁴, mely enged a színpad „testi kísértésé-

² Jacques Derrida: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”. Ford.: Farkas Anikó, Ivács Anna. *Gondolat-Jel*, 1994, I-II, 3-17. 3. További utalások a szövegben: RB.

³ Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford.: Molnár Miklós. Bp.-Párizs, 1991. 42.

⁴ Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Szerk.: Vinkó József, ford.: Betlen János. Bp., Gondolat, 1985. 31, 48, 98, 111, 145, 153, 184-185. További utalások a szövegben: KSz.

nek”, „lerázza a szó értelmi mágiáját” (KSz. 148.), felszabadít a „szó kizárólagos diktatúrája” alól (KSz., 98.), nem a „szavak”, hanem a „tér költészete”(KSz. 97.), helyreállítja „a gondolat, a gesztus és a tett egységét” (KSz. 17.), „a néző és az előadás, a színész és a néző közötti kapcsolatot” (KSz. 155.), „szövetkezik” a nézővel (KSz. 47.), „olyan új és mély értelembe avat be, amely csak a különös ördögűző szertartások magaslatára emelkedő gesztusokból és jelekből bontható ki” (KSz., 148.), megszünteti „az író és rendező képtelen kettősségét” (KSz. 171.), szakít a „kizárólag írott szavakkal foglalkozó” szerző koncepciójával (KSz. 132.), helyébe állítja a rendezést, a „közvetlen” küzdelmet a színpaddal (KSz. 99.), sürgeti a „színpadi nyelv” létrehozását, vállalja az ezzel járó kockázatokat – a „kegyetlenséget”, a „komolyságot”, a „nevetést”, az „anarchiát”, a „metafizikai kísértést”, a „Veszélyt”.

A metafizika kísértése

Útban e színház felé, felúton a keleti és nyugati színház között, a Louvre-ban Lucas van Leyden *Lót lányai* láttán Artaud „minden jel szerint” enged a metafizika kísértésének, mely nem kísértés, hanem metafizika voltában állít csapdát neki. „Sajnálom, hogy ezzel a szóval kell élnem – szabadkozok Artaud –, de ez a dolog neve. Sőt, e gondolatok éppen metafizikai jellegüknél fogva olyan költőiek, ezért vannak ránk oly nagy hatással. Meg azért, hogy lelki mélységük elválaszthatatlan a kép formai, külső harmóniájától” (KSz. 95.). Artaud felismerni látszik e csapdát, és megpróbálja leszerelni azt, ám e kísérlet felemás marad, mivel nem a metafizikát kérdőjelezi meg, hanem az „embertelen, hatástalan és halott gondolattá” merevedett, cselekvésképtelenné tett nyugati metafizikát állítja szembe a keleti metafizikával: „A lélektani indíttatású nyugati színházzal szemben a metafizikai indíttatású keleti színházban a rendezés és a színpad nyelve a gesztusok, a jelek, a magatartásformák és a hanghatások egynemű összességéből építkezik, hiánytalanul kifejti testi és költői hatását az emberi tudat minden szintjén, minden zugában, és olyan mélyen gyökerező magatartásformára sarkallja az emberi gondolkodást, melyet bizvást nevezhetünk *cselekvő természetfölöttinek*” (KSz. 103.). Az így felfogott metafizikában látja Artaud a színház „önmegvalósításának” zálogát, a „cselekvő színházat” (KSz. 175.) és az „önmegvalósítás teljes költői fegyvertárát” latba vetve ő maga is „metafizikára

adja a fejét” (KSz. 104.), bátran szembenéz az „igazi kérdéssel”, amihez „hosszú idő óta egyetlen embernek sem volt bátorsága. Mindmáig senki sem nézett szembe azzal, hogy a színház alapelve metafizikai jellegű.” (KSz. 175) A metafizika azonban visszanez, pillantásával „metszi” és „alakítja” Artaud színpadát és szövegeit, ám nemcsak a kétértelműség, a megkettőzés, a hasonmás lehetőségét hordozza, hanem a felemáság, a megosztottság, a meghasonlás veszélyével is fenyeget.

Artaud öndestrukcója

Artaud alapjainál, színpadánál, játékanál, nyelvénél fogva próbálja kifordítani sarkaiból a nyugati színházat, ám egy olyan színpadot, játékot, gesztusnyelvet állít szembe vele, mely „a legnagyobb erőfeszítéssel sem képzelhető el a színpad sűrű, zárt és korlátoktól határolt világának határain kívül” (KSz. 119.). „Színpad és nézőtér nem lesz, állítja *A Kegyetlen Színház Első Kiáltványában*, helyükbe olyan terem lép, amelynek teljes területén folyik a cselekmény. A néző a cselekmény kellős közepén foglal helyet, maga körül érezheti, akár meg is érintheti az előadást ... Persze lesz azért olyan központi tér is, amely ha nem szolgál is a szó szoros értelmében vett színpadul, lehetővé teszi, hogy a cselekmény magva, valahányszor szükséges, ott összpontosuljon és sűrűsödjék” (KSz. 155-156.). E tér sűrűsége metafizikai sűrűség, és egyre sűrűbben tér vissza Artaud érvelésében. Annak ellenére azonban, hogy a „*Kegyetlen Színházban* a néző van középen, s körüllötte zajlik az előadás” (KSz. 140.), a néző tudatában van annak, „hogy valóságos műtétnek veti alá magát, s ebben a műtétben korántsem csak a gondolkodása, hanem az érzékei és a teste is tét” (KSz. 49.), mégsem jut más szerep számára e „cselekvő színházban”, mint az „elbűvölendő kígyónak”, akinek a rendező a „szervezetén” át juttatná „képzeletébe a legbonyolultabb fogalmakat” (KSz. 140.), miközben méregfogát veszik. *A Kegyetlen Színház Második Kiáltványában* Artaud még kényelenebbnek mutatkozik a nézővel. „A színpadot eltöröljük, s az így összeálló, így felépülő előadás az egész teremre kiterjed... a fény, a kép, a mozgás, a zajok állandó áradatát zúdítja a nézőre. A díszletet egyrészt maguk az óriás méretű bábokká nagyított szereplők alkotják, másrészt az állandóan helyüket váltakoztató tárgyak és álarcok felszínén játszó mozgó fények alkotta táj. És mint ahogy nem marad üres, kihasználatlan hely a té-

ren, ugyanúgy nem hagyunk egy pillanatnyi nyugalmat sem a néző lelkének, érzékeinek. Más szóval színház és élet között nem lesz merev választófal, sem folytonosság. Aki látott filmforgatást, pontosan érti, mire gondolunk” (KSz. 186.). Ami pedig a közönséget illeti: „Előbb csak szülessék meg az új színház!” (KSz. 159.) „Elég a remekművekből!” „Elég volt a szövegek, az írott költészet babonájából! Az írott költészet egyszer él, aztán már le kell rombolni! A halott költők adják át a helyüket másoknak!” (KSz. 137.) kiáltja, ám a Kegyetlen Színház első műsortervében meglepően sok a „halott szerzők” szövegeire történő utalás, még akkor is ha ezek jórészt apokrif-szövegek – Shakespeare-apokrifok –, vagy „befejezetlen”-szövegek – Büchner Woyzeck –, vagy sugalmazott [soufflé] szövegek – Biblia –, vagy inkább rémművek mintsem kanonizált remekművek – Sade (KSz. 159-160.). „A színháznak tehát létre kell hoznia a szót, a gesztus, a kifejezőmód metafizikáját, hogy kiszabaduljon a lélektani és emberi taposómalomból” – szól a kegyetlen színház erkölcsi imperatívusza. „De mindez nem sokat ér”, szól a figyelmeztetés, „ha nincsen mögötte metafizikai kísértés, szokatlan gondolatok igénye, amelyeknek éppen az a sorsuk, hogy nem korlátozhatók, sőt nem is írhatók körül formálisan. Ezek egytől egyig kozmikus természetű gondolatok, amelyek a Teremtéssel, a Keletkezéssel, a Káosszal kapcsolatosak, így az első megközelítésre is, olyan területet jelölnek ki, amelytől a színház régen elszakadt. Lelkesítő egyenlőséget képesek teremteni az Ember, a Társadalom, a Teremtészet és a Tárgyak között.” (KSz, 148) Minél nagyobb a lelkesedés, és az egyenlőség, annál inkább nő a metafizikai tehetetlenségi erő, annak ellenére, hogy Artaud újfent figyelmeztet „Egyébként arról szó sem lehet, hogy közvetlenül metafizikai gondolatokat vigyünk színre, a feladat az, hogy az ilyen gondolatok körül kísértéseket, légáramlást bontakoztassunk ki. Hogy miféle eszközökkel terelhetjük révbe ezeknek a gondolatoknak a kísértését, arra jó példa a humor anarchiája és a költészet szimbolikája, illetve képszerűsége.” (KSz. 148.). E „légáramlás” azonban magával hozza a nyugati metafizika fuvallatát is. „A színész létfontosságú eleme az előadásnak”, lendül neki ismét Artaud, „mert játékának hatékonyságától függ a siker, ám ugyanakkor passzív és semleges építőelem is, mert szigorúan tilos számára bármiféle személyes kezdeményezés. Egyébként ezen a téren nincs minden esetre érvényes szabály; néha azt kérjük majd

a színésztől, hogy zokogjon, máskor pedig azt, hogy teljes személyes meggyőző erejét latba vetve beszédet tartson. A két eset között éppen akkora a különbség, mint egy ember és egy szerszám között.” (KSz. 157-158.). Aki e kérdésben dönt, aki a játékszabályokat meghatározza, aki a „látvány és a cselekmény kettős felelősségét” magára veszi, az nem más, mint az „egyetlen Alkotó”, aki a színházi nyelv „használat, alkalmazása révén” egységgé lett szerző és rendező dualitása helyébe lép. (KSz. 152.). Artaud színháza itt talál rá igazi jelentésére: „a kísértések bemutatásában, az olyan előadásban, ahol az élet mindent elveszíthet, és a szellem mindent elnyerhet.” (KSz. 146.). Ez alkalommal Artaud: szellem, nem ártó szellem, hanem az, aki önmagát saját hasonmásával kísérti.

Artaud dekonstruálása

Derrida felfigyel az Artaud szövegek kettősségére, a metafizikai tehetetlenségi erőből fakadó feszültségre, és ezek mentén próbálja dekonstruálni Artaud szövegeit. Miután a nyugati színház és gondolkodás destruktorként állította be Artaud-t, rámutat azokra a szálakra is, amelyek a nyugati metafizikához kötik. Derrida megvilágításában Artaud nem „kritikai” vagy „klinikai” eset, hanem határeset. A színpad, a tér szerepének átértelmezésével szükségessé teszi a reprezentáció és az ősi reprezentáció megkülönböztetését. Az ősi reprezentáció Derrida értelmezésében „egy többdimenziójú hely, terjedelem kibontakozását is jelenti, egy olyan tapasztalatot, amely létrehozza saját terét. A *térelosztás*, azaz egy olyan tér létrehozása, amelyet semmilyen beszéd nem tud összesűriteni vagy megérteni – mivel a beszéd először is ezt a térelosztást feltételezi –, így egy olyan időre vonatkozik, ami többé már nem az úgynevezett fonikus linearitás ideje” (RB. 7.). Az artaud-i „tér-költészet” és a derridai „térelosztás” között több hasonlóság is felfedezhető, maga Derrida is utal ezekre, így az Artaud szövegeiben körvonalazódó „tér új fogalmára” (KSz. 317.), és „az idő sajátosságos felfogására”. Ám míg Derrida esetében a *térelosztás* a reprezentáció zárt terének megnyitását teszi lehetővé, addig Artaud esetében a tér-költészet „a klasszikus reprezentáció bezáródása, de az ősi reprezentáció zárt terének helyreállítása is, az élet vagy az erő ősi manifesztációja.” (RB. 7.). A derridai *térelosztás* – mely Mallarmé *espacement* szavára játszik rá, akit Derrida az Artaud szövegeket tartalmazó kötet mot-

tójával választott mondatban is megidéz: „mindebben nincs egyéb újdonság, mint az olvasnivaló térbeli elrendezése”⁵, majd *A disszemináció* Kettős ülésében *Mimusjáték* című szövege alapján Platón Philéboszával együtt léptet színre *«L’hymen: ENTRE Mallarmé et Platon»*⁶ – a *Grammatológia* szerint „(szünet, fehér folt, központozás, általában vett intervallum stb.)”, mely (... a tér és idő artikulációját mondja ki, az idő térré-válását és a tér idővé-válását) mindig a nem-érezékelt, a nem-jelenlévő és a nem tudatos. (...) Az élő jelen jelenlétén belüli *holt időt* jelöli, minden jelenlét általános formáján belül. A holt idő működik.”⁷ E működés feszíti szét a reprezentáció zárt terét biztosító tér-, idő- és szubjektumfelfogást, a jelenlét metafizikáját. Artaud térfelfogásának „az a lényege, hogy a teret minden lehetséges szinten, mélységben és magasságban egyaránt hiánytalanul be kell tölteni. Ehhez az új felfogáshoz kapcsolódik az időnek a mozgás fogalmához hozzáadódó új értelmezése. (...) Azon leszünk, hogy egységnyi idő alatt a lehető legnagyobb számú mozgáshoz a lehető legnagyobb számú fizikai képet és lehetséges jelentést társítsunk.” (KSz. 184.). Az így létrehozott tér zárt tér, hangsúlyozza Derrida, „azaz önmaga belsejéből létrehozott tér, amely többé nem egy jelen nem lévő helyből, egy illokaltitásból, egy alibiből vagy egy láthatatlan utópiából szervezett tér. A reprezentáció vége, de egyben ősi reprezentáció, az interpretáció vége, de egyúttal ősi interpretáció, amelyet semmilyen mesteri-beszéd, semmilyen mesteri terv nem fog előre átjárni és elhallgattatni. Látható reprezentáció, természetesen, szemben a láthatóval, amely elrejtőzik a szem elől – és Artaud tartja magát azokhoz a teremtor képekhez, amelyek nélkül nem lenne színház (*theamai*) – de amelynek láthatóságát nem a mester beszédéből felépülő előadás biztosítja. Reprezentáció, mint a tiszta látható és érzékelhető önprezentációja.” (RB. 7.).

Az ősi reprezentáció ősi terének az önprezentáció zárt tereként való létrehozása szükségszerűen kegyetlenséggel jár, amely Derrida szerint Artaud esetében is az apagyilkosság-mintájára ismétlődő szöveg-szerző-gyilkosság veszélyével fenyeget, még akkor is, ha Artaud meg akar feled-

kezni erről a jelenetről és ennek az ismétlődéséről: „A színház eredete, ahogyan azt helyre kellene állítani, a logosz erőszakos bitorlójára, az apára, a szöveg és a beszéd hatalmának alévetett színpad Istenére emelt kéz! «Szerintem csak az nevezheti magát szerzőnek, vagyis alkotónak, aki személyesen irányítja a színpadi cselekvést. A mai színháznak – és nemcsak Franciaországban, hanem Európa-szerte, sőt az egész nyugati féltekén – éppen ez a sebezhető pontja: a nyugati színház csak a tagolt nyelvet, a nyelvtanilag tagolt nyelvet ismeri el nyelvnek, ruházza fel a nyelv erényeivel és azzal a szellemi méltósággal, amit a nyelv hordoz; csakis a szó nyelvét ismeri el, az írott szóét, holott az írott szónak attól még nem lesz nagyobb értéke, ha kimondják. A mai színház-felfogásban a szöveg minden» (KSz. 177.), (RB. 8.).

Am a Szóra, a Szövegre, a Szerzőre „emelt kéz” is „félúton” marad „a gesztus és a gondolat között”. Artaud nem arra törekszik, hogy még az írmagját is kiírta a „tagolt nyelvnek”, hanem arra, hogy a színpadon „a szavaknak körülbelül olyan jelentést tulajdonítsunk, amilyennel az álmokban rendelkeznek.” (KSz. 152.) Az írmag új életre kel Artaud szövegében, és az ősi reprezentáció ősi teréhez való visszatéréssel egyidőben az ősi nyelv megtalálásának vagy kidolgozásának vágyát ébreszti fel benne. Artaud számára ez az ősi nyelv testesül meg a Bali-szigeti színházban, ahol „minden új a színpadon teremtorodik meg, s valami titkos lelki impulzusba torkollik, sőt onnan is származik. Ez az impulzus pedig nem más, mint a szó előtti Ige” (KSz. 118.). Az igézet tovább folytatódik a Bali-szigeti színház játékaival, melyben Artaud „egy nyelv előtti állapot” megnyilvánulását látja, „mely megteremti a maga nyelvét: zenéből, gesztusokból, mozdulatokból, szavakból” (KSz. 120.), és arra sarkallja Artaud-t is, hogy az ősi nyelv ősi állapotához visszatérve, ahol „a hang már nem csupán artikulálatlan üvöltés, de még nem is tagolt nyelv”; ő maga is megkísérelje egy új nyelv, a „fonémanyelv” létrehozását (Vö. Ksz. 261.), és egy új színpadi nyelv, a testi nyelv kidolgozását, amely már nem a szóra, hanem az írmag foganta jelre, a hieroglifára emlékeztet.

„Egy ekként dekolonizált színház – teszi fel a kérdést Derrida⁸ – nem roskad-e össze a maga ke-

⁵ Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*. Paris, 1967. 7.

⁶ Jacques Derrida: „Kettős ülés”. *A disszemináció* (1972). Ford. Tellér Gyula. Pécs, 1998. 171-277. 178. További utalások a szövegben: D.

⁷ Jacques Derrida: *Grammatológia*. i.m. 106.

⁸ Jacques Derrida: *La parole soufflée. L'écriture et la différence*. Paris, 1967. 253-293. További utalások a szövegben: PS.

gyetlensége alatt? Ellenáll-e saját kegyetlenségének? Megszabadulva a dikciótól, a szöveg diktatúrájától, a színházi ateizmus nem szolgáltatja-e ki magát az improvizálás anarchiájának és a színész szeszélyes inspirációjának? Nem egy másik alárendeltség készülődik-e itt? A nyelv egy másik eltulajdonítása a kétértelműségben és a felelőtlenségben?” (PS. 285-286.). E kérdésre adandó válasz tétjét jelzi, hogy Derrida Artaud-ról írott szövegeiben többször is felteszi. A *La parole soufflée*-ban így hangzik a válasz: „Hogy elhárítsa ezt a veszélyt, mely belsőleg fenyegeti magát a veszélyt, Artaud, egy különös gesztussal, a kegyetlenség nyelvét egy új írással alakítja: a legszigorúbb, a legerőszakosabb, a legszabályozottabb, a legmatematikusabb, a legformálisabb nyelvű.” (PS. 285-286.). A *kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezaródása* szöveg is ezt a választ visszahangozza: „A szerző és a szöveg hiánya nem hagyja magára a színpadot. A színpad nem elhagyott, nincs kitéve az improvizáló anarchiának, a „könnyelmű jóslatoknak” (I. 239), „a coppeau-i improvizációknak” (IV. 131), „a szürrealista empirizmusnak” (IV. 313), a *commedia dell'arte*-nak vagy „a tudatlan inspiráció szeszélyeinek” (uo.). Minden *elő lesz írva* egy olyan írásban vagy szövegben, melynek szövete nem fog hasonlítani többé a klasszikus reprezentáció modelljére. Milyen helyet jelöl majd ki a szövegnek az előírás szükségessége, amit maga a kegyetlenség igényel? A beszéd és annak lejegyzése – a fonetikus írás, a klasszikus színház eleme –, a beszéd és annak írása nem törölődnek majd el a kegyetlenség színpadáról, csak olyan mértékben, amennyiben *diktátumok* [dictées] voltak, egyszeri idézetek, recitációk vagy parancsok” (RB. 8.).

Artaud nem helyettesíti a szót az írással, a nyelv, az írás, a kifejezhetőség határain járva arra figyelmeztet, hogy a beszéd és az írás csak úgy tud működni a színházban, ha „ismét *gesztusokká* válnak, a *logikai* és diszkurzív szándék szerepe csökken, és alárendelődik az a szándék, amellyel a beszéd általában biztosítja saját racionális áttetszőségét, és eltéríti saját testét a jelentés irányába, furcsa módon hagyja elrejtetni a testet azáltal, ami áttetszőségét alkotja: az áttetszőség dekonstituálásához le kell telenitenünk a szó húsát, hangzóságát, intonációját, intenzitását, a kiáltást, amit a nyelv és logika arti-

kulációja még nem fagyasztott meg, azt, ami minden beszédben az elnyomott gesztusból marad, azt az egyedülálló és pótolhatatlan mozgást, amit a fogalom és az ismétlés általánossága sosem szűnt meg elutasítani. Tudjuk, Artaud milyen jelentőséget tulajdonított, annak amit – a jelen esetben meg lehetőségen helytelenül – *onomatopeiának* azaz *hangutánzásnak* nevezünk. A glossopoeia, ami sem nem imitáló nyelv, sem nem nevek kreációja, visszavezet bennünket annak a pillanatnak a *határához*, amikor a szó még nem született meg, amikor az artikuláció már nem kiáltás, de még nem diskurzus, amikor az ismétlés és vele együtt a nyelv általában csaknem lehetetlen: ez a pillanat a hang és a fogalom, a jelölt és a jelölő, a pneumatikus és grammatikus elválasztása, a hagyomány és a fordítás szabadsága, az interpretáció mozgása, a test és a lélek, az úr és a szolga, Isten és ember, színész és szerző közötti különbség. Ez a nyelvek eredetének előestéje és a humanizmus és a teológia dialógusáé, amelynek kiapadhatatlan megismétlődését a nyugati színház metafizikája soha nem szűnt meg fenntartani” (RB. 8.).

A színház, a szövegszínház irányából a színházi írás felé tett lépéssel Artaud kikezdi a nyugati színház metafizikus nyelvfelfogását. Derrida, aki ebben az időszakban írja a *Grammatológia* című könyvét, a *Freud és az írás színtere* című cikkét, ahol a nyelv és az írás különbözősége a tét, különös hangsúlyt helyez erre a lépésre. Akár a reprezentáció, vagy a nyelv esetében, az írás esetében is különbséget tesz a fonetikus, a grafikus és az ősrírás között. Derrida értelmezésében az ősrírás „nem csupán a grafikai, hanem a nem-grafikai kifejezés formájában és eszközében is működne. Nem csupán a formát minden eszközzel, grafikaival és másféleképpel egyesítő sémát hozná létre, hanem a *jel-funkció* mozgását is, ami egy tartalmat egy kifejezéshez köt, akár grafikai jellegű, akár nem.”⁹ Az ősrírás nem a jelenlét írása, nem a tér-kitöltése, hanem „törlés: a jelen, tehát a szubjektum, a szubjektum tulajdonképpeni jelentésének és tulajdonnévének eltörlése. A (tudatos és tudattalan) szubjektum fogalma szükségszerűen visszautal a szubsztancia – tehát a jelenlét – fogalmára, amelyből származott.”¹⁰ Artaud is felismeri ennek a különbségtevésnek a szükségességét, amikor a hieroglifák térbeli nyelvében,

⁹ i.m. 96.

¹⁰ Jacques Derrida: „Freud et la scène de l'écriture”. *L'écriture et la différence*, Paris, 1967. 293-340, 339.

a térbeli költészetben a színházi írás lehetőségét véli felfedezni, „a nem-színházi írást” pedig ugyanolyan elbánásban részesíti, mint a szót vagy a szöveget (Vö. RB. 14.), ám a „hieroglifák szent színháza” iránti elragadtatásában fokozatosan megfélemledik róla. A *Kegyetlen Színház* írása a hieroglifák vagy a kiáltás szigorú rendjének engedelmessé teszi. „Az írás *écrit* helyett a kiáltást *cri*” részesítve előnyben, Artaud a kiáltás szigorú írását akarja létrehozni, az onomatopoezia, a kifejezések, a gesztusok kodifikált rendszerét, egy valóságos színházi pazigráfiát, amely túlmutat az empirikus nyelveken, a kegyetlenség egyetemes szókészletét.” (PS. 287.). Az egyetemesség-igény, a totális, vegytiszta, egynemű színházi nyelv iránti vágy lehetetlenné teszi a nyugati reprezentacionalista nyelvfelfogástól, színháztól való eltávolodást. Derrida szerint Artaud tudatában volt annak, sőt „jobban tudta másnál: A *Kegyetlen Színház* „grammatikája”, amelyről azt állította, hogy „meg kell találni”, mindig is egy olyan reprezentáció elérhetetlen határa marad, amely nem ismétlés, egy olyan reprezentáció, amely teljes jelenlét, amely nem hordozza magában mását, mint saját halálát, egy olyan jelené, amely nem ismétli meg önmagát, azaz az időn kívül áll, nem-jelen. 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. A dialektikában.” (RB. 14.).

Mindezt tudhatta Artaud, azt is, hogy a kezdet mindig *át van hatolva*, bár úgy tűnik, az „írott rajzok” [dessins écrits] író-rajzoló-Artaud-ja¹¹, még ennél is jobban tudta, ám „a belső különbség”, az „ősi ismétlés” elviselésének képessége nem adatott meg neki, Artaud túl kegyetlennek bizonyult önmagával szemben. „A határvonalnak ezen az oldalon állva, és annyiban, amennyiben meg akarta menteni egy ismétlés és belső különbség nélküli jelenlét tisztaságát (vagy, ami ugyanazt jelenti, egy tiszta különbség tisztaságát¹²), Artaud a színház le-

hetetlenségét is kívánta, el akarta törölni a színpadot, nem akarta látni, hogy mi történik ott, ahol még mindig az apa lakik és kísért, és alá van vetve a gyilkosság megismétlődésének. Nem Artaud-e az, aki redukálni akarja az ő-színpadot, amikor így ír az *Itt nyugszik*-ban (*Cigit*): «Én, Antonin Artaud, én vagyok a fiam/az apám, az anyám/és én magam?» (RB. 15.).

Az ő-s-egy, az ő-s-én utáni vágyak ez az ő-s-jelenetnél is ősbibb jelenete a reprezentáció zárt terénél, a pazigráfiánál is szorosabb szálakkal kötötte Artaud-t a nyugati metafizika én-felfogásához, szubjektum-fogalmához. A „subjectile” szó használatával, mellyel a nyelvek közötti fordíthatóság határát is eléri, érinti ezt az alapot, külszínt, alapszínt, alapzatot, amely elárulja és meghíúsítja az én-vágyat. Ez azonban már az írott-rajzok korszaka, amelyek nagyobb ellenállást tanúsítanak az én-nel szemben és nagyobb játékeretet is biztosítanak neki, mint a színház, mivel nemcsak hasonmásával, hanem másával is szembesítik Artaud-t.¹³ Az írás Derrida értelmezésében „sohasem gondolható el az alany kategóriájában. (...) A térelosztás mint írás az alany távollevővé-válása és tudattalanná-válása. (...) És az írás szubjektumának eredeti távolléte a dolog vagy a referens távolléte is.”¹⁴ Az írás megtöri a jelenlétet, az önmagának való jelenlét helyett az önmagától való különbözőséget viszi színre. Derrida, aki mindig megkülönböztetett figyelmet fordított e különbözőségekre, Artaud szövegeinek is mindkét oldalát megvizsgálja. Így nem kétszínű, hanem kettős felszínű szöveggként kezeli, ahol Artaud „diskurzusának egyik felszínével azt a hagyományt próbálja destruálni, amely a különbségben él, az elidegenedést, a negativitást, anélkül, hogy benne az eredetet és a szükségszerűséget látná. E tradíció felverése érdekében saját motívumaira hivatkozik – az ön-jelenlétre, az egységre, az identitásra, a saját-ra stb. Ebben az értelemben „Artaud metafizikája” éppen legkritikusabb pillanataiban látszik megvalósítani a nyugati metafizika legmélyebb és legálандóbb célját. De szövegeinek egy másik vonula-

¹¹ E kérdéshez lásd Paule Thévenin: „La recherche d'un monde perdu”. *Antonin Artaud, Dessins et portraits*. Paris, 1986 9-55. 27, valamint Jacques Derrida: „Forcener le subjectile”, uo. 55-107.

¹² Derrida jegyzete. „Ha újból tisztázni akarjuk a különbség fogalmát, akkor vissza kell vezetnünk a nem-különbséghez és a teljes jelenléthez. Ez súlyos következményekkel jár minden anti-hegelianizmusnak ellenálló kísérletre nézve. Úgy tűnik, csak úgy tudjuk elkerülni, ha a különbséget a lét jelenlétként való meghatározottságán kívül gondoljuk el, a jelenlét és a távollét alternatíváján kívül, és mindazon kívül, amit ezek uralnak, ha a különbséget mint az eredet tisztaságát gondoljuk el, azaz mint különbséget ugyanannak a véges ökonómiajában.” (RB. 17.).

¹³ Jacques Derrida: „Forcener le subjectile”. i. m. 55.

¹⁴ Jacques Derrida, *Grammatológia*, 107.

tában, ezek a legnehezebbek, Artaud megerősíti a különbség *kegyetlen* (abban az értelemben, ahogy ő értette e szót, szükségszerű) törvényét: ez alkalommal tudatosított és nem a metafizikai naivitásban megélt törvény.” (PS. 291.). Artaud szövegeinek kettőssége arra inti Derridát, hogy a szövegek másik oldalát is megvizsgálja, „a jelenlét bezáródását, amelyben be kellett záródnia, hogy feljelentsen a differenciában lévő naiv implikációt, a különbségben levő naiv metafizikát.” (PS. 291.). A bezáródás azonban nem a vég, hanem a „különbség *játéktere*”, a destrukció és a dekonstrukció közötti különbsége is, a destrukció eddig jut el, a dekonstrukció itt játszódik, és e játékban „a bezáródás az a körkörös határ, amelynek belsejében a különbség megisméltése vég nélkül ismétli önmagát (RS. 15.), ahol elgondolhatjuk „a halál és a játék kegyetlen hatalmát, amely megengedi a jelenlétnék, hogy önmaga számára megszülessen, és élvezettel feleméssze önmagát a reprezentáción keresztül, amelyben kitér önmaga elől önmaga megkülönböztetésében [différance]”, ahol „elgondolni a reprezentáció bezáródását a tragikus elgondolását jelenti: nem mint a sors reprezentációját, hanem mint a reprezentáció sorsát. Alaptalan és ok nélküli szükségességét”, amiként annak elgondolását is, „hogy miért *végzetes* az, hogy bezáródásában a reprezentáció folytatódik” (RB. 16.), és miért van az, hogy ez a folytatódás kegyetlenül örömteli.

Derrida isteni színjátéka

„A filozófia volt már regény (Hegel, Sartre); volt már gondolkodás (Descartes, Heidegger); most Zarathustra után a filozófia ismét színházzá lett. Nem színházról gondolkodó filozófiává avagy jelentésteli színházzá, hanem filozófiává, mely a személyekkel és a jelekkel együtt színpaddá lett: egy egyszeri, megismételhetetlen esemény előadásává.”

(M. Foucault: *Ariadné fonala elszakadt*)¹⁵

Derrida színreviszi a filozófiát. A szín az írás színtere. A játék az írás játéka, mely disszeminatív energiájával kikezdi a klasszikus írás

zárt reprezentációs tereként működő könyvet. A könyv-színházat az írás színterévé alakítja: „Ez (tehát) nem lett léssen könyv” (D, 7). Színház sem – csak játék. A szín „est” játék kettős-kötését boncolgatja a papírvágókéssel, elevenen, a színén: „Mindenesetre évszázadokba telhet lefejteni a szövedék alakoskodásának vásznát. A vásznat burkoló vásznat. Évszázadokba, lefejteni a vásznat. Együttal szervezetként helyreállítani. Meghatározatlanul újraképezni saját szövetét minden egyes olvasat met-szésnyoma, döntése mögött.” (D. 163.).

Előadásszövegeket ír: „Még akkor is, ha szövegeim nem konferencia-előadásként készülnek, ott van bennük a felszólítás, az interpelláció, az élőbeszéd, amely számításba veszi a helyzetet, a feltételezett címzetteket, *itt és most*.” (MJ. 58.).

Kijátssza a dramatikus szöveg és az előadásszöveg ontológiai különbségét, átlépi a játéktér és a színtér közötti nyelvi határt, fellebbenti a kettőt elválasztó függőnyt, leplet, vásznat, hüment (D, 178):

[*kimondani, anélkül hogy íránk,*]

L'ANTRE DE MALLARMÉ¹⁶

[*háromszor*]

avagy

L'„ENTRE” DE MALLARMÉ

avagy

L'ENTRE-DEUX” MALLARMÉ”

Ezt úgy írják, ahogy kiejtik.

És a két alcím közül az első akkor két ponton függesztődnek fel, a következőképpen íródo szintaxis szerint:

[*most írjuk le,*]

L'hymen: ENTRE Platon et Mallarmé

[*anélkül, hogy kimondanánk*]

Hümen: Platon és Mallarmé KÖZÖTT

Szöveget szöveggel szövegbe olt – *textualizál*: „Ha nincs szövegen kívüli, azért nincs, mert az általánosított grafika mindig már elkezdődött, és mindig beoltódott egy megelőző írásba. Jól olvasták, beoltódott, és elhintve itt ezt a rájátszást az oltásra, az átültetésre, az örökbérletre, számítsanak arra, hogy másutt és később majd kisarjadni látják. [...] Nincs semmi a szöveg előtt, nincs ürügy [prétexte], mely ne volna már szöveg. Ugyanígy,

¹⁵ Gondolat-Jel, 1994. I-II. 2.

¹⁶ MALLARMÉ ÜREGE; MALLARMÉ „KÖZÖTT-JE”; MALLARMÉ „KETTŐ KÖZÖTT”je vagy MALLARMÉ BARLANGJA, MALLARMÉ „TÉRKÖZE”, VÁLASFALA, vagy KÉT „MALLARMÉ” KÖZÖTT vagy MALLARMÉ KÖZEPÉN vagy ha az entre-ba az entrée-t is belehalljuk, akkor MALLARMÉ BELÉPÉSE, FELLÉPÉSE ... folytathatjuk a fordítás játékát.

abban a pillanatban, amikor megszegődik a segédfelület, amikor megnyílik a megnyílás és megmutatkozik a megmutatkozás, már volt egy szintér.”(D. 316.).

Jelenetet rendez, helyzeteket, szituációkat teremt, kijátssza az írott szó halott merevségét és eleven, dinamikus szövegvizonyokat teremt – *teatralizál*. Tudatában van ennek: „Amit írok, úgy épül fel, mint egy jelenet, felvonásaival, ritmusaival, terepességével és térbeliségével, hangok sokaságával.” (MJ. 59.). E színjátékban ott találhatjuk Platónt, a méregkeverőt és a gyógyszerészt, Szókratészt a pharmakeuszt és pharmakont, akik egy újabb jelenetben a Képeslapok-jelenetében, mint a világtörténelem „két nagy pénzhamisítója” jelennek meg, Mallarmét a mimusjátékost, aki „legezőjével” halálra nevelteti olvasóját, aki(t) ír, Freudot, a spekulátort, aki miután az *Álomfejtés*ben színre vitte az írást, a *Túl az örömelven* lábjegyzeteivel, utólagos betoldásaival családi jelenetet rendez, Nietzschét, aki esernyővel, ostorral a kezében sarkantyúzza a

filozófiát, miközben a saját maga által szőtt szöveg-hálóba egyre jobban belegabalyodik, Heideggert, akinek kezére, fülére, nemére, „félrecsúszott nyakendőjére”, Van Gogh-készítette, fűzetlen paraszt-asszony-cipőire irányítja a rivaldafényt, miközben n+1 női hangon adja elő a *Van Gogh esete Mayer Shapiroval és Heideggerrel* című darabot, Hegelt és Genet-t, akikről Jean Hyppolite és Sartre szentté avató szertartása után lerántja a halotti leplet és nyelvszülte meztelenségükkel szembesít, de mindez még nem volna elég, ahhoz, hogy színjátékról beszéljünk, Derrida tovább megy a szón, a szöveg testét is kikezdi, az írás színterén a szavak nem jelentéshordozók, nem faktorok hanem aktorok, testükkel, hangzásukkal, a szótest és a hangtest különbségével játszanak, e játékot nem alapozza meg semmilyen egységes nyelv, semmilyen egységes írás, azaz pazigráfia. Megtörténhet, hogy e színjáték nem felel meg a színházelmélet, a színháztudomány értelmében vett színjátéknak, de ennek ellenére isteni.