

BÓNUS TIBOR

A travesztia mint újraolvasás

kísérlet egy dichotómia fölszámolására¹

„Dans l’amour comme dans presque toutes les affaires humaines, l’entente cordiale est le résultat d’un malentendu.

Ce malentendu, c’est le plaisir.”

(Charles Baudelaire: Mon coeur mis à nu)

„Catachresis is not what it is. It is a genus of which each species is a monster, sui generis,

incommensurate with any of its fellows...”

(J. Hillis Miller)

Drámaelmélet és dekonstrukció

A kortárs dráma- és színházelméleti diskurzusok ha másban nem is, abban bizonyosan erőteljes hasonlóságot mutatnak, hogy dramatikusszöveg és színpadi előadása viszonylatában ez utóbbinak vizsgálatára helyeznek nagyobb hangsúlyt, többek között arra hivatkozván, hogy a műnem huszadik századi megújítása elsősorban rendezésekben, s nem dramatikusszövegekben valósult meg, s éppúgy kapcsolódik régmúltban írt szövegek színpadi újraolvasásához, mint kortárs drámák színreviteléhez. Ebből következően a műnem elméleti problémáit kidolgozó, mindenek előtt szemiotikai elemzések a jelformák összetett találkozási helyeként tekintett színházi előadás törvényszerűségeit tartják szem előtt, s azt hangoztatják, a dramatikusszöveg – ha egyáltalán van ilyen az előadásban – csakis egyetlen, noha sokszor kiemelten kezelt komponense a színrevitelnek. Az elméletek kérdései nagy részben a scenikus jelformák viszonyrendjére irányulnak, miközben újra és újra kénytelenek visszatérni szöveg és előadása korántsem egyértelmű relációjához, amikor például színész és szerepe vagy a szerephez társuló replika illetve en-

nek a színész által a színpadon elmondott „változata” kapcsolatát tárgyazzák. Nem beszélve arról, hogy nemcsak rendezések, de drámák is hivatkozási pontjait képezik e történeti-elméleti fejtegetéseknek, amennyiben Beckett vagy Ionesco szövegei hasonlóan a műfaj huszadik századi történetének paradigmaticus eseményeiként említődnek, mint Brecht vagy Artaud rendezői színháza.

Nemcsak a színházszemiotika művelői, de az irodalomtudós Jauss is rendezést, s nem drámaszöveget választ példának a posztmodern esztétikai markereinek szemléltető bizonyításához, azt állítván, hogy a posztmodern színház esetében „a klasszikus szöveg létrejöttének ideje és bemutatásának jelene közötti történeti distancia is sajátlagosan be van vonva az előadásba”.² A múlt szövegei erőteljesen ki vannak szolgáltatva az értésformák történeti változékonyságának, s a színház ebben a folyamatban olvasási stratégiák olyan színre vívójeként is felfogható, amelynek eredménye maga is – jóllehet gyorsan elillanó – esztétikai produktumként mutatkozik meg. A posztmodern színház – Jauss értelmezésében – nevezetesen olyanként, amely a múlt- és a jelenbelit, az idegent és az ismért nem föltétlenül akarja egymásban feloldani,

¹ Az itt következő írás részlet a szerzőnek a Kalligramm Kiadó gondozásában decemberben megjelenő *Garaczi László* című monográfiájából. A tanulmányban a többi Garaczi-dráma értelmezéséről írott részlete a Jelenkor 2000/4. számában olvasható *Maszkok diszkurzív játéka* címmel.

² Hans Robert Jauss: Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre. In: H.R.J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 1997. 230. (ford. Katona Gergely.)

sokkal inkább produktív konfrontációjukra törekszik, belátván, hogy noha a múlt hozzáférhetetlen egyfajta identikus entitásként, viszont a jelen sem függetleníthető előzményeitől, miáltal szembesítésük aligha vezethet különbségük megszüntetéséhez. Ezen a ponton az az – akár egyfajta funkció-történeti távlatba helyezhető – kérdés is felvetődhet, hogy a különféle jelformákként működő szcenográfiai komponensek a temporális distancia színrevitelében miképpen értelmezik dramatikusszöveg és (akár referenciális) kontextusa viszonyát, s ennél fogva milyen irodalom- s nyelvszemlélet jegyében értik a szöveget. Egy másik, immáron dekonstrukciós előfeltevésekre hagyatkozó összefüggésben ugyanakkor az is kérdés lehet, egyáltalán elengedhetetlen-e a történeti távolság reflexióját tematikusan bevonni az előadásba ahhoz, hogy a múltbeli szöveg textuális idegensége működésbe lépjen az előadás kontextusában. Nem arról van szó természetesen, hogy a temporalitás magától is végrehajtana a maga elkülönítható munkáját, ez az ellenvetés könnyen elhárítható azzal, hogy a színrevitel stratégiáiban is megfigyelhetők szimultán egyidejűtlenségek, sokkal inkább arról, hogy a rendezések mint olvasásmódok a drámaszöveg mely aspektusaival hozzák összefüggésbe az olvasás lezárhatatlanságát.

A dekonstrukció, amely a referenciális illúzió tropológiai feltételezettségét s a jelentésfolyamat mechanikus aspektusát hangoztatja, a megértés lezáratlanságát nem egyszerűen a jelentés illuzórikus természetéhez s a végső jelentett elérhetetlenségéhez kapcsolja oda, de az így értett történetiséget a jelentő inskripcionális ismétlődésével s – ettől nem függetlenül – a jelentésétől megfosztott jel performatív aktusának konstatív vá válásával mint lényegében nem időbeli, hanem egyidejű mozzanattal társítja, amely mozzanat viszont csakis időbeli s tropológikus, tehát fenomenális és kognitív megvalósulása felől ragadható meg. Ennél fogva az olvasatok történeti különbségeit legalább annyira a szöveg mint jelstruktúra működésmódjának feszültségeire, mint e működésmód időbeli visszafordíthatatlanságára vezeti vissza ez az elmélet, a szövegnek a megnyilatkozás aktusában vagy körülmé-

nyeiben megvalósuló kontextuális áthelyezéseit nem elsősorban az időbeli távolság jelzéseként, de egy textuális erő – elkerülhetetlen – mimetikus megszélesítéseként fogva fel. Kérdés lehet tehát innen nézve az is, hogy a színház összetett, de alapvetően vizuális és hangzó jelformákra hagyatkozó jelrendszere hogyan képes egyáltalán a fenomenalizációban visszamutatni annak materiális feltételezettségére, amely egyrészt a dramatikusszöveg textuális, másrészt pedig a szcenográfiai jelentők performatív aspektusának megmutatóközlési módját jelentheti.

A színházi szemiólogia, amely a nyolcvanas évektől egyre inkább az irodalmi hermeneutikával igyekszik egyfajta komplementer olvasásmódot kialakítani, alapvetően dialektikus viszonyt tételez a dramatikusszöveg által megteremtett diegétikus kontextus és a kijelentésaktusok ebben létrejövő mimézise, valamint a színházi előadás által a szöveg köré épített dramatikussvilág és az abban megképződő kijelentésaktusok között. A szöveg fikciója és a színpad fikciója szétszálazhatatlan lesz, és – amint Patrice Pavis írja sokat idézett munkájában – „nem tudjuk többé, hogy a dramatikusszöveg hozta létre a kijelentésaktus helyzetét, vagy a kijelentésaktus az, amely nem hozhat létre más szöveget csak a hallottat.”³ Pavis, aki a színházat egy helyütt a kijelentésaktus konkretizálásaként határozza meg,⁴ a kétfajta fikcionáló aktus között dehierarchizált és dialektikus relációt tételez, ezzel összefüggésben pedig pragmatikusan, s így mimetikusan értett performativitásként gondolja el a – kijelentésaktusnak tekintett – szöveg működését. „Valójában – írja – a színházi szöveg azért tesz szert performatív értékre, mert pragmatikusan mindig is a színpadhoz van kötve, és kijelentésének aktusában hozza létre a cselekményt.”⁵ A dramatikusszöveg performatív mozzanata ezek szerint kontextuálisan definiált beszédaktusként ragadható meg, a diegézis párbeszéddek produktuma, amely párbeszéddek viszont alá vannak vetve e diegézis mimetikus kontextusának: a performatív nem a nyelv jelentéstől megfosztott tételező erejéhez, de a nyelv reprezentáló aspektusához s egy kijelentő alanyhoz kapcsolódik. Így lehet, hogy performatív és konstatív között nem feszültség, de egyfajta kiegyenlített,

³ Patrice Pavis: *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*. Lille, Presse Universitaire, 1985. 274.

⁴ „Ahhoz, hogy a színpadi szöveg igazából létrejöjjön, fontos minden információt megadni a kijelentésaktus szituációjáról: ez utóbbi túldeterminálja a szöveget, amely csakis akkor tesz szert jelentésre, ha világossá válik, milyen körülmények között jelentik ki (s'annonce).” Patrice Pavis: i. m. 162.

⁵ Patrice Pavis: i. m. 31.

végtelen dialektika képződik ebben az elméletben, s az is ennek az elképzelésnek a következménye, hogy a performatív elsősorban a színházi előadás affektív s szemiotikailag elemezhetetlen komponenseivel társítódik⁶ s – nem kis részben Searle nyomán – egyfajta ábrázolt verbális cselekvésként értendő. A szöveg színrevitele és a színrevitel szövege kölcsönösen átjárják egymást abban a jelenségben, amit a szemiotikus a „reprézenciáció globális diskurzusaként” azonosít, kijelentvén, hogy ez nem más, mint „két gyakorlat közötti játék: a szöveg és a színpad gyakorlata között. E kettő dialektikus viszonyban van egymással: a szín pragmatikus szituációját a szöveg olvasata határozza meg, amely mozzanat a színpadi szituáció hatása alatt áll.”⁷ Pavis elgondolása szerint hasonló dialektika figyelhető meg szöveg és teremtett világ, színész és szerep, valamint szerep és a hozzá tartozó vagy őt alkotó replika relációjának tekintetében is.

Amennyiben elfogadjuk, hogy a dramatikus szövegek konstitutív sajátja a dialógusok szükségszerű diegétikus kontextusa, vagy a színpad nyelvére lefordítva intraszcenikus dimenziója, igazat kell adnunk az elemzőnek, aki szerint csakis az előbbi tényezőn keresztül férhető hozzá az extraszcenikus aspektus.⁸ A dekonstrukció felől tekintve erre a problémára, már korántsem nevezhető kielégítőnek a szemiotika itt adott válasza, amennyiben a performativitásnak akár az előadás, akár a szöveg esetében értett azon felfogása, amely azt a jelölőnek a jelentéstől független tételező erejéhez kapcsolja, épp e diegétikus kontextus elsődlegességét vonja kétségbe. Ez többek között ahhoz a kérdéshez vezet el, hogy egyrészt miként lehetséges drámai szövegek esetében a szöveg retorikai működés-módját elvonatkoztatni a kijelentésaktus mimetikus kontextusától, másrészt – s ezzel összefüggésben – hogyan függetleníthető a szöveg szemantikai összetettsége, amely annak retorikáról tett állításaként is érthető, az említett pragmatikus dimen-

ziótól. A probléma nehézségét jelzi, hogy a posztmodern dráma s színház teoretikusai is gyakran folyamodnak ahhoz a gyakorlathoz, hogy szereplői replikákat azonosítanak a dráma vagy az előadás nyelvről tett kijelentéseiként, elvonatkoztatván attól, hogy a szereplői diskurzusok egymás kontextusaiként funkcionálnak, s így aligha totalizálhatók egykönnyen a szöveg állításaként. Még akkor is így van ez, ha más, – ugyancsak a párbeszédnek ki szolgáltatott – diegétikus tényezők, melyeket a szöveg dramaturgiai komponenseinek is nevezhetünk, számottevő hatással lehetnek a szereplői diskurzusok összjátékának alakulására.

Közvetetten bár, de ez a kérdéskör is tárgyát képezi annak a színháztörténeti s -elméleti munkának, amely a karakter halálában találja meg a posztmodern színház és dráma legfontosabb attribútumát. A szerző a szubjektum szórtságának tételszerűen kezelt gondolatát a derridai dekonstrukcióval igyekszik összhangba állítani, miközben, mint a művészeti posztmodern teoretikusainak jelentős hányada, nem tesz különbséget a bahtyini nyelvelmélet és a dekonstrukció nyelvről kialakított elgondolása között, amikor például a szereplőkhöz rendelt diskurzusok (inter)textuális meghatározottságában jelöli meg a karakter posztmodern újraértelmezését, s kijelenti, „a 'posztmodern' egyik jelentése (...) az én szórtságának gondolata, és ezt a szórtságot a kortárs alternatív színház számos módon reprezentálta.”⁹ A sokformájú, maszkok játékaiként értett én, amely mögül hiányzik a karakter lélektani egysége, ami összetéveszthetetlen egyediségét biztosítani, nemcsak azáltal válik meghatározóvá a posztmodern színházban, hogy a szereplők diskurzusa intertextuális utalások révén, bricolage-technikával megalkotott, vagyis hogy abban mások hangjai visszhangoznak, de azáltal is, hogy a szereplők abszolút egyediségét a replikájukat képező textualitás személytelen automatizmusai áshatják alá vagy lehetetleníthetik el.

⁶ Erika Fischer-Lichte, az egyik legtöbbet hivatkozott színházzemiotika szerzője is egyre inkább az affektív folyamatként értett performativitásra igyekszik kiterjeszteni elemzői figyelmét, amikor arra a kérdésre keresi a választ, „mennyiben lehet a színház szemiotikáját a performativitás esztétikájával kiegészíteni”. „A performatív folyamatok ily módon elsődlegesen energetikai folyamatok: egyfajta folyamatos energia-transzfer megy végbe a nézőközönség és a színpad, majd a színpad és a nézőközönség között.” In: A fantázia edzése. Erika Fischer-Lichtével beszélget Kiss Gabriella. *Theatron*, 1999/tél–2000/tavaszi. 4.

⁷ Patrice Pavis: i. m. 41.

⁸ Vö.: Tadeusz Kowzan: *Sémiologie du théâtre*. Paris, Nathan, 1992. 59–60.

⁹ Elinor Fuchs: *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996. 9.

Elinor Fuchs a karakter halála mellett érvelve scenográfiai megoldásokra és szövegekre egyaránt hivatkozik, amerikai előadásokból vett példáival azt bizonyítván, hogy voltaképpen bármely dráma-szöveg textuális aspektusa hangsúlyozható, dráma-elemzéseinél viszont kimondatlanul is azt sugallva, hogy a nyelvi összetettség elvileg uralható elemei eredményezik a szereplők textuális konstitúcióját. Hiszen akár a gépies hang vagy a reprodukció egyéb technikái (video, számítógép, magnetofon) révén viszonylagosított vagy megszüntetett színészi jelenlét s egyeditő funkció, továbbá a színpadi reprezentáció teljes kiiktatása azokban az „előadásokban”, amelyek egy adott darab játék nélküli felolvasásából állnak, olyan lehetőségei a színi előadásoknak, amelyek bármely dráma vagy szereplője textuális feltételezettségére ráirányíthatják a figyelmet. Aligha véletlen ugyanakkor, hogy szövegek elemzésekor a szerző vagy a dramatikus diszpozícióban, illetve a szereplői replikák szemantikai dimenziójában, vagy pedig azok intertextuális összetettségében találja meg a textualitás markereit, s egyszer sem hagyatkozik szorosan vett retorikai elemzésekre, amelyek a mondott dolog és a mondás módja közötti feszültségeket mint a szövegdinamika szubverzív potenciálját előhívhatnák.¹⁰ A szereplői szöveg diegézistől eloldódó önreprezentációja az amerikai szerző könyvében voltaképpen csak az előadások scenográfiai eljárásainak vizsgálatokor válik el a dráma szemantikai dimenziójától s a szereplői szövegek pragmatikus meghatározottságaitól, ebben az esetben azonban radikális formájában a *teatralitás megszüntetését* eredményezi, amennyi-

ben a hivatkozott „rendezésekben” nem csupán a szereplő hangjának egyedisége veszik el, de többször a színpadi tér szűnik meg a drámai szöveg diegétikus kontextusaként ill. mimetikus referenciájaként funkcionálni. Ez azonban még korántsem jelenti azt, hogy igazat kellene adnunk Erika Fischer-Lichtének, aki szerint a dekonstrukció csak is írott szövegek esetében releváns olvasói stratégia, lévén, hogy a színházi előadás az olvasás pillanatában megszűnik, megvonva az alkalmat az ismétlésben megmutatkozó önreprezentációtól.¹¹ Ezt a logikát követve a színházban valamennyi olvasási stratégia elveszti legitimitását, hiszen aligha tehet mást, minthogy emlékezetre hagyatkozik. A német értekező érvelésében az is megfigyelhető, hogy – akárcsak a performativitásnak – az ismétlésnek is egyfajta *pragmatikus* jelenséglévi elgondolásával számol, s eltérően a dekonstrukciótól, nem a nyelvi s általában mindenfajta reprezentáció lehetőség-feltételeként tekint az ismétlésre. Ha ugyanis ezt tenné, kénytelen lenne elismerni, hogy bármifajta performatív aktusnak (akár mint invenciónak) a szerkezetébe bele van írva saját – legalábbis elvi – ismételhetőségének mint iterabilitásnak a feltétele, s ehhez képest másodlagosnak tekinthető, hogy a színházi előadás gyakorlatilag nem ismételhető meg maradéktalanul azonos formában.

De még ha a performativitást az idézettség s az ismétlés felszámolásaként értjük is, s az invenció abszolút voltára hivatkozunk, akkor sem lehet eltekinteni attól, hogy a színházi előadás éppúgy felépülhet korábban kipróbált scenográfiai jelformák idézeteinek variációiból, ahogy a drámaszöveg is

¹⁰ Vö.: Elinor Fuchs: i. m. 69–91. ill. 144–157. A dekonstrukció retorikai elemzésének hiánya posztmodern teoretikus munkákból talán azzal is magyarázható, hogy azokban többnyire reflektálatlan feszültség áll fenn a történeti fenoménként kezelt posztmodern s a dekonstrukció azon felismerése között, hogy a textualitás szubverzív munkája korszakoktól függetlenül szóhoz juttatható. Ezen a ponton természetesen a dekonstrukció sem bizonyul egységesnek, hiszen míg Paul de Man nyelvi aspektusok korrelatív feszültségében, vagyis egy identikusan hozzáférhetetlen szimultaneitás produkciójában jelöli ki a történetiség modelljét, s kijelenti, hogy a dekonstrukció a szövegekben már mindig is munkálkodó energiákat szabadítja fel, s ebben az értelemben nem tekinthető egynek az interpretatív stratégiák történeti sorában, Derrida számos esetben céloz a dekonstrukció hangsúlyosan történeti státusára, a szövegek immanens működésmódjaként felfogott szisztematikus modell s a történetiként értett olvasási stratégia eltüntethetetlen feszültségére. Ez utóbbi persze de Mannak sem kerüli el a figyelmét, amennyiben szöveg és olvasata között strukturális különbséget tételez, ennek okát azonban nem történeti, de megint csak inherens nyelvi jelenségben találja meg. Mindazonáltal Derrida történetiség-kritikája sem teszi lehetővé, hogy a posztmodern mint korszakfogalom indexét szövegek totalizáló értelmezésére használjuk fel, amennyiben a történetiség nála sem – akárcsak de Mannál – azonos narratívák szukcesszív rendjével, s működése sohasem fenomenalizálható anélkül, hogy el ne tévesztenénk.

¹¹ „A dekonstrukció értelme az irodalomban ténylegesen megmutatkozik abban, hogy a szöveg olvassa önmagát. Csakhogy az előadás esetében az, amit olvasunk, az olvasás pillanatában eltűnik. Nincs értelme az újraolvasásnak, ha pedig nincs újraolvasás, nincs mit dekonstruálni. Helyesebben szólva az egyetlen dolog, amit dekonstruálhatok, az a saját emlékezetem, amit persze tetszés szerint elvégezhetek. De sohasem az előadást dekonstruálom.” Erika Fischer-Lichte: i. m. 6.

alkalmaz intertextuális megoldásokat. Noha kétségtelen, hogy írott szövegek közötti rájátszások esetén könnyebb dolga van az olvasónak a pretextusok azonosítását illetően, ebből korántsem következik, hogy a korábbi előadásokra tett, interszenikus utalások ne jelenthetnének számottevő jelentésképző potenciált színházi előadásokban, még ha e színpadi pretextusok csupán nézők emlékezetében kereshetők, s önazonosságuk az előadások megismételhetetlen egyedisége miatt viszonylagos is.

A színházi előadás olvasása – a fejlett dokumentációs technikák ellenére – kétségtelenül felvet a *külső nyom* nélküli esemény létmódjából következő elkerülhetetlen problémákat, ugyanakkor szemiozist hasonlóan jel és jelölt távolsága strukturálja, mint bármely jelentőfolyamatot. Még akkor is így van ez, ha – ellentétben például a betűvel – a színházi jel materialitásához nemcsak nem tud visszatérni az olvasó, de a jelformák összetettsége miatt az sem magától értetődő, mit azonosít egyáltalán jelentőként. Az analogikus, vagyis képi identifikáción alapuló jelformák éppúgy meghatározzák a színházi szemiozist, mint a jelentő materiális uralmát megvalósító zene, ugyanakkor nem csupán ezek esetében, de akár a gesztusokat illetően is szemiotikai konvenciók irányítják az értelmezői műveleteket. Jelentő és jelentés nélküli elemek nem magától értetődő elkülönítése, transzformációs szabályok és diszkontinuus jelek látszólagos hiánya az analógiás jelformáknál¹² nemcsak a jelölőnek a jelölt illúziójában való feloldódását erősítheti meg, de olyan olvasásmódjuk is elképzelhető, amely szerint a jelentő elemek tagolatlansága azok materialítására hívhatja fel a figyelmet, még akkor is, ha esetükben – például a gesztusoknál – egyaránt lehet szó tisztán imitatív, valamint konvencionális folyamatokról. A jelentő elemek kijelölése s differenciálása, ami a színházi szemiotikusoknál – a jelformák összetettségének következményén túl – egyrészt módszertani, másrészt a produkció sajátos időbeli létmódjából adódó probléma, voltaképpen a jel-

formák eltérő materiális karakterével hozható kapcsolatba. Ez azonban nem csupán az olvasás önkényességének fölismerését eredményezheti, de jel és jelölt szükségszerű távolságának megerősítéséhez is elvezethet a jelentőfolyamatban.

Amikor a színházi szemiotika figyelme az előadás intelligibilissé nem tehető összetevői felé fordul – amelyeket, mint láttuk, az affektívként is értett performativitással társít – az artefaktum egy-szerűségének specifikusságán keresztül nem máshoz, mint éppen a jelentő feloldhatatlan materialitáshoz érkezik el. Ezen a ponton Pavis a hermeneutika belátásaihoz,¹³ Fischer-Lichte pedig – mint korábban láttuk – a pszichológia fogalmaihoz folyamodik,¹⁴ mindketten annak érdekében, hogy az előadás olvasásának a szemiológiában feloldott, vagyis a szignifikáció révén általánosított tapasztalati s szubjektív komponenseit megőrizhessék, ahhoz hozzáférhessenek. Nem is az a jelentéses ezekben a lépésekben, hogy természetesen az affektív tényezők azonosítása egyúttal intelligibilissé tételüket jelenti még akkor is, ha azok úgy képezik részét az esztétikai tapasztalatnak, hogy nem integrálhatók szemiotikai komponensként, sokkal inkább az, hogy tapasztalati és szemiotikai aspektus egyfajta komplementer s dialektikus viszonyba kerül itt egymással, egy integratív színházelmélet nevében. A szegmentálás vissza-visszatérő módszertani problémája, éppúgy, ahogy az előadás mint megragadhatatlan jelenlét kérdésköre is az *esztétikai tapasztalat redukálhatatlan szubjektivitásához* vezet a színház elméleti elemzők, az olvasás önkényességét így lényegében antropomorf és műfajspecifikus jelenségnek interpretálva, nem pedig általános jelleméleti következményként gondolva el, noha belátván, hogy az olvasás természetesen szemiotikai konvenciók révén is irányított. Amikor Pavis arra utal, hogy „az előadás valamennyi olvasata egy ideoda mozgás révén képződik jelentők és jelentettek közötti *fordítás* és a már azonosított jelentettek megerősítését célzó jelentők *keresése* között”,¹⁵ elkép-

¹² Roland Barthes: *Rhétorique de l'image*. In: R.B.: *L'obvie et l'obtus*. Paris, Seuil, 1982. 34.

¹³ „Márpedig a színház mindig megőriz valami előreláthatatlant, véletlenszerűt és jelentés nélkülit. A színész teste, a dikció ritmusa (...) a néző interpretációs munkája egyik estéről a másikra változik, bizonytalanná téve egy globális sémát, amelyben minden jel előre le van jegyezve. Ezért, hogy a szemiológiának, ha igazságot akar szolgáltatni a színházi előadás esemény jellegének, meg kell nyílnia a hermeneutika és a recepcióesztétika előtt. A befogadás aktusát integrálnia kell egy értelmezői körforgásba (circuit interprétatif), megadva az értelmezőnek a jogot a tévedésre és arra, hogy a jeleket tudatos és tudatlan vágyai szerint kezelje.” Patrice Pavis: i. m. 195. Az is megfigyelhető ugyanakkor, hogy a francia elmélész a hermeneutikát, finom, de nem feltétlenül indokolható áthelyezéssel, ugyancsak a lélekattal hozza kapcsolatba.

¹⁴ Lsd. 5. lbj.

¹⁵ Patrice Pavis: i. m. 189.

zelésében az így értett interpretációt egyszerre határozzák meg véletlenszerű s általános tényezők. A színház nemcsak abban különbözik a benne szerepet játszó vagy őt megelőző szövegtől, hogy a kijelentésaktus s a referenciális kontextus tapasztalati mezejét építi köré, de – és legfőképpen – abban, hogy „olyan viszonyrendszer (...), amely megfeleltethető a nyelvi kódot szervező szigorúságnak, nem rögzíthető a színházban.”¹⁶ Az előadásban működő véletlen konstellációk azonban nem föltétlenül állnak itt összefüggésben a jelentésképződés történéseivel, vagy csak periferikusan játszanak benne szerepet,¹⁷ sokkal inkább olyan járulékos tényezőknek bizonyulnak, amelyek a jelentésképződés kísérői, de nem képezik annak feltételét. Elmondható ugyanakkor, hogy a színházi szemiotika a szöveg esztétikai csábereje s episztemológiai aspektusa, az előadás percepciója s kogníciója között egyfajta integer viszonyt kénytelen tételezni, amikor a performatív affektív s pragmatikusan értett komponensét összetartott relációja próbálja állítani a jelentésképzés mint kogníció általánosító mozzanatával. Még akkor is így van ez, ha természetesen lemond az előadásban megképződő diegézis és azon kívüli, reprezentáló és reprezentált azonosításának ideológemájáról, s ha az olvasás szubjektívként felfogott önkényét összefüggésbe igyekszik is hozni, noha szükségszerűen csak periferikusan s messze nem annak – akár szubjektumtól független – konstitutív erejeként, a szemiotikai mozzanattal.

A színház szemiotikája voltaképpen a jelenlét formálisan értett lehetetlenségének tapasztalati bi-

zonyítékát, s a modernista színházkoncepció meghaladásának egyik hivatkozási pontját látja abban a dekonstrukciós műveletsorban, amit Jacques Derrida végzett el Antonin Artaud színházelméleti írásain.¹⁸ A szemiotikusok a filozófus írásából azt hangsúlyozzák, a jelenlét abszolút volta azért nem hozzáférhető, mert a jelen tudatosítása egyúttal már múltra és jövőre osztotta a jelent mint reflektált pillanatot, tehát elsősorban tapasztalati analógiára képzelik el ezt a lehetetlenséget. Többnyire nem számolnak viszont azzal, hogy az észlelés közvetlensége sem gondolható el a nyelvi absztrakciók általánosító mozzanatainak kiküszöbölésével, s hogy tapasztalat és nyelv, percepció és kogníció között így nem feszültségmentes a korreláció, minek következtében nem magától értetődő a kettő összeegyeztetéséről s dinamikájáról beszélni. Artaud az abszolút jelenléttel a testet és a keletkezés mint performáció közvetlen megragadását is kapcsolatba hozta, s a jelentés nélküli, artikulálatlan hanggal is ki akarta iktatni a nyelvi jelentésfolyamat általánosító mozzanatát. Ugyanakkor szövegeiben részben a testhez való viszony szükségképpen reflexív szerkezetű,¹⁹ másrészt pedig a saját halálhoz való viszony csak másnak megnyíló reprezentációja²⁰ révén az írás birtokolhatatlansága szoros párhuzamba kerül a testtel való teljes azonosság lehetetlenségének adottságával: „A differencia, mint a halálom, behatol önmagam és önmagam közé.”²¹ Ezért lehetséges, hogy Artaud a testet és az írást egyaránt jelentés nélküli aspektusukban igyekezett elgondolni, amelyben azok meg vannak fosztva reprezentáló funkciójuktól. Ez a művelet pedig nemcsak

¹⁶ Hans-Thies Lehmann: Az előadás: elemzésének problémái. *Theatron*, 2. évf. 1. sz. 57. (ford. Kiss Gabriella.)

¹⁷ Ebből a szempontból Pavis elméleti stratégiája alighanem nagyobb applikatív értékkel rendelkezik, mint Fischer-Lichte orientációja, amennyiben a hermeneutika az esztétikai hatáseffektusait nem vonatkoztatja el a jelentésképződés folyamattól, ellentétben a pszichológiával, amely azzal lehetetleníti el az esztétikai objektívációját, hogy a – retorikai hatáseffektusoktól elvonatkoztatott – pillanatnyi lélekállapotot is interpretatív látókörébe vonja.

¹⁸ Jacques Derrida: La parole soufflée; La culture de la représentation. In: J.D.: *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967. 253–292.; 341–368.

¹⁹ „Amióta viszonyom van a testemhez, tehát születésem óta, már nem vagyok többé a testem. Attól fogva, hogy van testem, nem vagyok már e test, tehát nem birtoklom azt. Ez a megfosztás létesíti és alakítja viszonyomat az életemhez. Testemet tehát mindíg fogva ellopták tőlem.” („Depuis que j'ai rapport à mon corps, donc depuis ma naissance, je ne suis plus mon corps. Depuis que j'ai un corps, je ne le suis pas, donc je ne l'ai pas. Cette privation institue et instruit mon rapport à ma vie. Mon corps m'a donc été volé depuis toujours.”) Jacques Derrida: i. m. 268.

²⁰ „A halál egy artikulált formája a másikhoz való viszonyunknak. Csak a másik felől halok meg: általa, számára, benne. Halálom reprezentált, a szó tetszés szerinti értelmében. És ha „a végső halál percében” reprezentáció révén halok meg, ez a reprezentatív elutalajdonítás nem kevésbé járja át létezésem egész szerkezetét, eredetemtől fogva.” („La mort est une forme articulée de notre rapport à l'autre. Je ne meurs que de l'autre: par lui, pour lui, en lui. Ma mort est représentée, qu'on fasse varier ce mot comme on voudra. Et si je meurs par représentation à la minute de la „mort extrême”, ce dérobement représentatif n'en a pas moins travaillé toute la structure de mon existence, depuis l'origine.”) Jacques Derrida: i. m. 268–269.

²¹ Jacques Derrida: i. m. 280.

a betű inskripcionális némaságához, vagyis a hang fenomenjától és a kogníció mozzanatától megfosztott írás fikciójához vezet el, de éppígy a test organikusságának megszüntetését is feltételezi. Derrida idézi Artaud szavait: „A test a test, / egyedül van / és nincs szüksége szervekre, / a test sohasem egy organizmus, / az organizmusok a test ellenségei, / a dolgok, amiket teszünk, teljesen maguktól történnek, bármely szerv közreműködése nélkül, / minden szerv egy parazita, / betölt egy parazita funkciót, / amely arra van rendelve, hogy éltesen egy létezőt, amelynek nem kellene itt lennie.”²² Ahogy a referenciától megfosztott nyelv a jelentő végtelen játékához, a betű kontingenciájához kapcsolódik, azonképpen a test is megfosztatik az organizációnak mint rajta túli célnak való alávetettségétől. A testhez társuló performatív funkció az automatizmus és a véletlen kategóriái mentén határozódik meg, olyan elvek szerint, amelyek működése elvileg független a szerves összhang télozától: „a dolgok, amiket teszünk, teljesen maguktól történnek, bármely szerv közreműködése nélkül”. Mindez ahhoz vezethet el, hogy – amint Paul de Man írja a „természeti fenséges” kanti fogalmát értelmezve – „végtagjainkat, kezeinket, lábfejünket, mellkasunkat (...) önmagunkban, a test organikus egységétől elválasztva kell fontolóra vennünk”, ez pedig azt a materialitást jelenti, amelyet „ritkán vagy talán sohasem ismertek fel.”²³ A nyelv és a test materialitásának így megvalósított egymásba fordítása egyúttal az esztétikai illúzió materiális feltételezettségére, s ezen illúzió törekénységére utal úgy a színház, mint írott szöveg esetében. „A test feldarabolásának a nyelv feldarabolása felel meg, miközben a jelentésteremtő trópusokat mondatoknak és propozícióknak különálló szavakká tördelése, és a szavak szótagokká, végül betűkké zúzása váltja fel.”²⁴

A nyelv vagy a test jelentést nélkülöző létesítő ereje nem mutatkozhat meg a maga közvetlenségében, arra mindig már a referencia funkciója révén lehetséges csak utalni, miközben a színész tes-

tének az előadásban működésbe lépő pozicionáló ereje is a jel materialitásának kogníciótól s organikusságtól megfosztott s jelenné sohasem tehető – ennél fogva hangsúlyosan fiktív – mozzanatával társítódik. Az esztétikai illúzió bármikori lerombolásának lehetősége, az az adottság például, hogy a színészt ne mint az általa játszott szerepet, de mint életrajzi személyt vagy csak mint mozgó testet tekintsük, visszamutat a létesítő mozzanat törekénységére, ugyanakkor persze aligha képes az organikus funkció nélküli test fikcióját jelenlévővé tenni.²⁵ Könnyen belátható, hogy „Laurence Olivier mint egyén és mint Hamlet jele közt ingázva a néző megtanulja, hogy bármit jelölővé formálhat, ha az új jelentést a megfelelő konvenció vagy kód jelöltként társítja hozzá”,²⁶ ez a törés azonban csak is következményeiben lehet szubjektív, s a dekonstrukció felől nézve *strukturális lehetőségfeltétele* az esztétikai illúzióknak, másképpen mondva: a jelentés módjának *objektív* létfeltételét képezi. A recepció döntést ugyanis a jelszerkezet aporetikus meghatározottsága előzi meg, amely az olvasási stratégiát szükségszerűen részlegesnek, vagyis önkényesnek és allegorikusnak tünteti fel. Az a kijelentés tehát, miszerint amikor „a színész bejön az üres térbe és elkezd mondani a 'Lenni vagy nem lenni' monológot, akkor már nem is XY színész az üres térben, de nem is Hamlet a helsingöri várkastély egyik termében, hanem a nézőtől függ, hogy kicsoda: talán a kettő folyamatos egymásba játszása. A színház ontológiája csupán az értelmezéstől, tehát a produktív befogadás aktusától válik függővé”,²⁷ nos mindez nemcsak arra mutat rá, hogy miként szubjektivizálja a színházi szemiotika az esztétikai performatív komponensét, de arra is, hogy egyfajta *dialektikában* igyekszik feloldani performatív és konstatív feszültségét. Korántsem esetleges ugyanakkor, hogy a színházi előadás esetében nem a referenciális illúzióknak az anagrammák analógiájára értett materiális feltételezettsége, de – a jelentő anyagának proporcionálatlan volta miatt – az írónia vagy a parabázis szerkezetében tetten érhető

²² Antonin Artaud: *Le Théâtre de la Cruauté*. in. 84, n. 5–6, 101. Idézi Jacques Derrida: i. m. 279.

²³ Paul de Man: Fenomenalitás és materialitás Kantnál. In: P.d.M.: *Esztétikai ideológia*. Bp., Osiris, 2000. 77/78. ford. Kátona Gábor.

²⁴ Paul de Man: i. m. 79.

²⁵ Lényegében azért nem, mert mindhárom esetben – szükségszerűen elkerülhetetlenül – különböző, de rajta túli céloknak rendeljük alá nemcsak a test működését.

²⁶ Jean Alter: Referencia és performansz. *Theatron*, 2. évf. 2. sz. 42. (ford. Imre V. Szilvia és Imre Jé Zoltán.)

²⁷ Kékesi Kun Árpád: *Tükörrképek lázadása*. Bp., JAK-Jelenkor, 1998. 32.

destruktív potenciál az, ami visszamutathat itt egy nem mimetikusán értett pozicionáló erőre.

Nem arról van szó természetesen, hogy a fentebbi belátások nyomán könnyedén eltörölhetők lennének a különbségek írott szöveg és színészi játék természete között, annál is kevésbé, mivel bajosan írható elő, mi feleltethető meg a test esetében a betűnek mint önmagában jelentés nélküli komponensnek, amelynek az anagrammákban megnyilvánuló mechanikus játéka közvetetten rámutathat a szöveg jelentéstől független s a kogníciót szétrombolni képes tételező erejére. Aligha véletlen, hogy – legalábbis tudomásom szerint – nemigen próbálkoztak a színpadi testmozgás dekonstrukciós értelmezéseivel, noha a gesztusok elemzésében felmerülő szegmentálási problémák tárgyalásakor a szemiotikusok újra és újra beleütköznek a jelentő elemek materialitásának problémájába. Törvényszerű ugyanakkor, hogy dramatikus szövegek dekonstruktív értelmezései vagy a szöveg narratív sémákban megnyilvánuló performatív aspektusának a szubverzív potenciálját használták ki,²⁸ s ennyiben a dramaturgia összetettségét s nem a figurációt vagy a jelentő játékát tartották szem előtt, vagy pedig nyelvszemléletek diszkurzív összeütközésének terepét látták a drámában, s ennek kontextusában tekintettek a szöveg önreprezentációjára.²⁹ Mindkét esetben azt is bizonyítva persze, hogy a kijelentésaktus s a hozzárendelt szerep nem megelőzi a dialógusok szövegét, de azok mindenek előtt e szövegek mint fikcionáló aktusok produktumaiként foghatók fel. Kérdés marad ugyanakkor, hogy szükségszerű-e, hogy a színházi jelformák konstitutív sajátosságuk révén diegétikus kontextusba helyezték a szereplői kijelentéseket, abból adódóan, hogy „a színházi kifejezőmód nem szavakból áll, hanem személyekből, akik a színen szavakat alkalmazva mozognak.”³⁰

A színészi gesztusok természetét vizsgálva Pavis hangsúlyozza, hogy mindig csak önkényes döntéssel szakíthatunk ki egyetlen gesztust a gesztusok fluidumából, másfelől azt is hozzáteszi, valahányszor csakis olyan szemiotikai konvenciók in-

dokolhatják a gesztus jelentő egységekre szabdalását, amelyeket e gesztusokon túlható kognitív szabályok (cselekmény, jellem stb.), illetve a szöveg modális tényezői (prozódia, intonáció) irányítanak. Miután – Birdwhistell nyomán – párhuzamot von a szótagokra tördelt nyelv és a kinezikus morfémákra szabdalts gesztusok között, a francia teoretikus a „gesztus szintaktikus oszthatatlansága”³¹ mellett érvel, s arra emlékeztet, hogy a színész testének szemantikai egységekre (fej, törzs, kar stb.) osztását már a testnek, úgy is mint fogalomnak, egy előzetes modellje határozza meg. Elemzéseiben így szükségképpen olyan fényképekre hagyatkozik, melyeken az ábrázolt gesztusok s azokban a színész testének valamennyi eleme jól integrálható szemiotikai konvenciók mentén értelmezhető s így egy önmagukon túli funkcióban oldódhatnak föl.³² Ha Pavis vizsgálatait összevetjük Barthes azon elemzésével, amelyben különbséget tett „éles” és „életlen” jelentés között, azt mondhatjuk, Pavis az előbbi típusú jelentésfolyamatokat tartja szem előtt, amikor nem számol azokkal a „jelentő” egységekkel, amelyek esetében a jel materialitását egy előzetes kód integratív mozzanata nem képes maradéktalanul feloldani. A „sens obtus” Barthes értelmezésében a jelentők saját mechanikus törvényeiknek alárendelt, véletlen konfigurációjából keletkezik, s a szöveg anagrammatikus lehetőségeivel állítódik párhuzamba: „a *sens obtus* strukturálisan nem szituálható, egy szemantológus nem fogja elismerni objektív létét (...) és számomra evidens, hogy talán ez még (most) ugyanaz az 'aberráció', ami az egyedüli és szerencsétlen Saussure-t arra kényszerítette, hogy egy inorganikus, eredet nélküli és kínzó hangot, az anagrammáét meghallja a régi versben.”³³ A *sens obtus* nem lehet a szintagmák, szekvenciák és képsíkok szerinti felosztásra alapozni, vagyis nem jelentő, de jelentés nélküli egységként határozza meg a jelentőfolyamatot, miközben csakis – persze éppenhogy széttartó – szemantikai funkciók felől hozzáférhető a performatív teljesítménye. Aligha véletlen természetesen, noha elsősorban pragmatikus okokkal magyarázható, hogy effajta vizsgálódások

²⁸ Lsd. Cynthia Chase és Jonathan Culler elemzéseit az *Oidipus királyról*.

²⁹ Shoshana Felman: *Le Scandale du corps parlant. (Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues)*. Paris, 1980.

³⁰ Ezra Poundot idézi Patrice Pavis: i. m. 141.

³¹ Patrice Pavis: i. m. 103.

³² Még akkor is így van ez, ha a francia elméletíró azt is kijelenti, hogy „a színész/színésznő teste nem egy angyali fiktív létező: mindig megőriz egy nem szemiotizálható materiális maradványt (reste)” Patrice Pavis: i. m. 272.

³³ Roland Barthes: i. m. 54–55.

nemigen képezik részét színházi előadások elemzésének, s hogy Barthes sem színpadi, de filmes képkockákat választott tárgyaúl, amelyek esetén az újraolvasás visszakereshető nyomokra támaszkodhat. Az azonban talán az eddigiekből is beláthatóvá válhat, hogy a nem szemiotizálható elemek funkciója korántsem rendelhető hozzá kizárólagosan egy affektív hatáshoz, s nem magától értetődően hozható tisztán komplementer viszonyba a téloszként hozzájuk rendelt jelentő egységekkel. Sokkal inkább az mondható, hogy a jelentők materialitása a gesztusok esetében sem csupán feltétele, de alá-ásója is lehet az észlelés jelentésre alapozott folyamatainak, s ennek okát kevésbé a szubjektumban, mint inkább a reprezentáció inherens struktúrájában kereshetjük, egész pontosan abban, hogy a test nem organikusnak elképzelt működése kijátszhatja az „érzékelés (...) episztemológiai autoritását”.³⁴

A dramatikus karakter identitását elemezve a német színházi szemiotikus abból indul ki, hogy míg a hétköznapi életben az ember neve, testével összeforva a személyiség integráns részét képezi, miközben a nyelv szimbolikus rendjébe illeszti, vagyis szocializálja az individuumot, addig a drámában a névhez nem társul a test szingularitása, „a dramatikus karakter a szövegben nem létezik a nyelv határai előtt.”³⁵ A dramatikus szöveg színrevitele elképzelésében voltaképpen a szimbolikus rendként fölfogott nyelv és a természeti létezőként tekintett test összjátéka, melyben ez utóbbi deszimbolizálja a nyelvet, s közben maga – részben a nyelv, részben a szcenikus jelformák (jelmez, maszk, stb.) révén – jelentésekkel társul, azaz szimbolizálódik. A nyelv, a színpadtól függetlenül, a cselekmény tételezésével utal a szereplő testére a szövegben, s így hozza viszonyba egymással a fizikai aktust és a beszédaktust. „A nyelv az, ami bizonyos relációkat állít fel test és nyelv között.”³⁶ – írja az elemző, s ez az értelmezői lépése azt mutatja meg, hogy a név működésmódját alárendeli

nemcsak a szociális kontextusban értett nyelv, de egyáltalán a fiktív világ összetettségének. És ezt éppen azért teheti meg, mert noha kezdetben elhatárolja egymástól kitalált és valós név létmódját, s különbségüket később sem oldja föl teljesen, mégis a valós névben fölfedezett szerkezet felől gondolja el a fiktív név munkáját, amikor arra hivatkozik, hogy ez utóbbi is hozzá tarozó – noha imaginárius – testet tételez.³⁷ Ha ellenben a névnek az önéletrajzokról szóló fejezetben már ismertett, dekonstruktív felfogását tekintjük, éppenhogy fordított viszonyból kell kiindulnunk, amennyiben a név mindig, az élet minden területén úgy pozicionálja jelölését, hogy egyúttal az élő személy halálát is implikálja. A név a nyelv mindenütt munkáló fiktivitását leplezi le, amikor jelölését elválaszthatónak mutatja hordozója testétől, s így éppenhogy arra utal, hogy korántsem képezi integráns részét ennek a testnek, ellenkező esetben éppen szemiotikai karakterét veszítené el. Név és test között nem csupán a test organikussága felől képződhet párhuzam, sokkal inkább – mint Artaud nyomán láttuk – a nyelv működésének teleologikus, a jelentés illúziójának alárendelő szerkezete és a test alkotóinak az élet télosza jegyében megképződő összhangja állítható rokonságba. A színházi előadásban a színész teste és a hozzá tartozó szereplői név hasonlósága a tételező mozzanat konvencionális karakterében ragadható meg, s a jelentéstől megfosztott performativitás nem más, mint jel és jelentett távolsága miatt mutatja törekénynek az esztétikai illúziót mint referencializáló (s lényegében topológiai) műveletet.

Innen nézve dramatikus szöveg és előadása viszonya is más megvilágításba kerülhet, amennyiben a szöveg létesítő mozzanata minden esetben *strukturális feltétele* kijelentésaktusai színpadi konkretizációinak, még akkor is, ha ezek – hasonlóan a szöveghez – ugyancsak rendelkeznek performatív s konstatív dimenzióval. Amikor egy színész arcot s

³⁴ Paul de Man: A meggyőzés retorikája (Nietzsche). In: P.d.M.: *Az olvasás allegóriái*. Pécs, JATE-Ictus, 1999. 168. ford. Fogarasi György.

³⁵ Erika Fischer-Lichte: Signs of Identity. The Dramatic Character as „Name” and „Body”. In: André Helbo (szerk.): *Approches of the Opera*. Paris, Didier 1986. 82.

³⁶ Uo.

³⁷ Látni való, hogy Fischer-Lichte a szemiotikai referencialis módot, ami a nyelv jelentésképző munkáját függetleníti a külső referencia meglététől, az irodalomban is alárendeli a jelentés szubsztanciális felfogásának, jel és jelölt elválaszthatatlanságának. A test organizmusa és a nyelv organikus, teleologikus felfogása között olyan párhuzam képződik itt, amelyben a név performatív erejének konstatívba fordulása nem pusztán konvencionális mozzanaton, de a szubsztitúció lényegszerű természetén nyugszik.

testet ad egy szerepnek, mindenek előtt a szereplői névvel társuló replikában már megképződő hangot kelt életre, miközben a név, amely katakrézisként, vagyis olyan jelölőként működik, amit nem előz meg jelölt, prosopopeiává válik, azaz olyan trópusá, ami arcot s hangot ad egy távol levőnek vagy egy nem létezőnek. A név mint referenciától megfosztott, kriptikus elem a szövegben éppúgy, mint az előadásban, nem maradhat meg tisztán performatív funkciójában, de hozzá a kogníció tropologikus mozzanata kapcsolódik.³⁸ Nemcsak a néző, de már az olvasó is jelként értelmezi a szereplő nevét, a különbség leginkább arra vezethető vissza, hogy a színész az előadás szükségszerű hipotipózisában írja át prosopopeiává a katakrézist. A szereplő arca (s alakja) ugyanis a szövegben olyan tükrös szerkezetben képződik meg, ahol a vizualitás járulékos, másodlagos (az olvasó szubjektum felől imaginárius), a színész s egyáltalán a színházi előadás viszont azzal, hogy betölti, saját reális vizualításával meg is szünteti a szövegben funkcionáló meghatározatlanságot.³⁹ Egész pontosan míg a szöveg esetében látványos ellentmondás mutatható ki a név vagy akár az „én” személyes névmás egyeditő funkciója és e funkció általánossága között, s ezt az a tény is megerősítheti, hogy ugyanazt a szerepet elvileg végtelen számú színész is eljátszhatja, addig az előadás önkéntelenül is azt az illúziót kelti, mintha a színpadon játszó színész szükségszerű, s nem esetleges megvalósulása lenne egy végtelen módon betölthető maszknak.⁴⁰ A szöveg éppen a név és a prosopopeia egyaránt hallucinatív karaktere miatt képes a név szubsztitútív voltának illúzióját keltetni, amit a színház azzal használ ki, hogy a színész teste – s persze a scenográfia vizualitása – révén a kogníció tropologikus mozzanatát a percepció fenomenalitásává alakítja, s a színész testi jelenlétével nemcsak név és test esetleges, véletlen kapcsolatát, de általában az esztétikai fenomén nyelvi (s így kognitív) feltételezettségét igyekszik elfeledtetni.

Az ikonikus jelek és a test vagy az arc organikuságának esetében jóval nehezebb a jelentő materiális önállóságát mint az esztétikai feltételét az olvasási stratégia reflexiójába vonni, amennyiben az összetéveszthetetlen egediség reálisan s nem nyelvi funkcióként adott, noha a maszk artificialitása vagy a mozgások szegmentálása adhat erre alkalmat. Nem beszélve persze arról, hogy a jelenlét *nyoma* sem törölhető ki s helyettesíthető az esztétikai tapasztalatban, amint erre az előadások dokumentálásának megváltozott jelformákra épülő s így mindig is inautentikus karaktere fel is hívja a figyelmet. Félreértés ne essék, a szöveg elsődlegessége nem azt jelenti itt, hogy az egyfajta állandó viszonyítási pontként működhetne a rendezések értelmezéséhez, annál is kevésbé, mivel a szöveg esetében a vizualitás imaginárius voltára is visszavezethető az olvasatok elkülönbözése. Sokkal inkább arról van szó, hogy a színdarab szövegének performativitása jelentés nélküli elemek materialitásként feltétele a színházi előadásnak, s csakis az ismétlés kogníciótól megfosztott – fiktív – mozzanatában nem is annyira megelőzi, mint feltételezi a színrevitelt, miközben csakis az olvasás fenomenalizáló aktusa révén hozzáférhető. Másrészt pedig arról, hogy a test működése a színpadon – ahogyan voltaképpen a szcenikus jelformák valamennyi komponense – a textualitás analógiájára gondolható el így, mint egyfajta materiális feltételezettségű performativitás.

A dekonstrukció felől nézve a dramatikus szöveg olvasásának és színre vitelének *különbsége* hangsúlyos, amennyiben a kijelentésaktus s az ahhoz kapcsolódó szituáció diegetikus kontextusát a színpadi vizualizáció úgy tünteti fel mint ami létrehozza a szöveget, s elfeledtetni azt, amire az olvasás a szöveg írottágával is emlékeztethet, nevezetesen, hogy az előadás éppenhogy ennek a szövegnek egy kontingens konkretizációja, s hogy az „énonciation” aktusának a szöveg retorikai összetettségében kereshetjük a feltételét. Elmondható ugyanakkor, hogy

³⁸ Katakrézis és prosopopeia különbségéhez lsd. Paul de Man: Antropomorphism and Trope in the Lyric. In: P.d.M.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984. Fontos ugyanakkor jel és név viszonyához az a megjegyzés, hogy – mint azt de Man az antropomorfizmus és a trópus elkülönítésénél írja – „a név működhet a jel analógiájaként, de ennek fordítottja nem lehetséges.”

³⁹ Az a szemlélet, amelyik a dramatikus szöveg olvasásának és rendezésének különbségét az utóbbi felől kívánja felszámolni, ezáltal határolva el – kimondatlanul is – annak műnemi specifikumát, többek között éppen imaginárius és reális vizualitás különbségéről kénytelen elfelejtkezni: „a dramatikus szöveg olvasójának egy non-verbális szemiotikai rendszer textuális nyomait is olvasnia kell, ami már jóval túlmegegy a pusztán olvasás határain.” Kékesi Kun Árpád: i. m. 21.

⁴⁰ A szereplői maszk és a színész konkretizáló művelete közötti különbség természete megfeleltethető a szöveg olvasásának betöltetlen ideje és az előadás ideje közötti reláció karakterének is.

a szöveg olvasása és *mise en scène*-je hasonlóan fenomenalizáló műveletek, ennél fogva mindkettő csakis közvetetten képes utalni az őket alkotó jelentők materiális önállóságára, ami viszont azt is jelenti, hogy a rendezésnek is módjában áll visszautalni a szöveg önreprerentációjának őt feltételező elsődlegességére. Ezt azonban korántsem csak a teatralitás megszüntetésével vagy a reprodukció technikáival teheti radikálissá, de – bizonyos scenográfiai komponensek (marionett-mozgás, artificiális maszk, stb.) mellett – akár a *prozódia* eszköztárát is felhasználhatja erre, amennyiben az nemcsak a szöveg szemantikai, szintaktikai s modális egyértelműsítéseként (désambiguisation), de jelentő elemekre tagolásaként is működhet. Pavis vizsgálódásai itt a dekonstrukció szempontjából is jelentékeny pertinenciával rendelkeznek, amennyiben színi előadásokról adott elemzéseiben kitüntetett helyen kezeli a szövegnek a prozódiaiban megnyilvánuló önreprerentációját.⁴¹ Elegendő arra utalni, hogy a „Théâtre du Soleil” (Ariane Mnouchkine) vagy Antoine Vitez egyes *mise en scène*-jeiben a színészi hang munkáját – a gesztusok stilizációjával kiegészítve – a szöveg deszematizálásaként és deautomatizálásaként értelmezi. „A szöveg fizikumának helyreállítása (ahogyan azt itt Jouvet és ugyanabban a szellemenben Artaud leírja), úgy tűnik föl, mint egy olyan ritmusnak a keresése, amely elkezd deszematizálni a szöveget, elidegeníteni a hallgatót s láttatni ennek a fizikumnak a retorikai, jelentő és lüktető mechanizmusát.”⁴² A színész nem oldódik fel szerepében, „hamisan” játsza azt, s ezzel nemcsak azt hangsúlyozza, hogy színész és szerep, és a hozzátartozó szöveg nem esnek egybe, s identifikációjuk a – bármikor lerombolható – esztétikai illúzió mozzanata, de – ezzel összefüggésben – arra is

fölhívja a figyelmet, hogy a színész és a színpad minden eleme a szöveg retorikai mechanizmusainak a terméke.⁴³ Ez persze még korántsem jelenti a szöveg materialitásának fenti értelemben vett hangsúlyozását, csupán a szöveg tropológikus teatralizálását, vagyis artificiális s metaforikus karakterének elismerését, hiszen az előadás esetében – legalábbis többnyire – elkerülhetetlen a hang esztétikai fenomenalizációja. A színpadi előadás elsősorban a gesztusok és hangsúlyozás révén, s persze más szenikai tényezőkkel is, képes kiemelni s színre vinni a klisék s sztereotípiák, valamint egyéb intertextuális eljárások révén építkező szöveg nyelvi összetettségét is, s ezáltal visszamutatni annak retorikai stratégiáira. Sőt, a műfaji polifónia alighanem látványosabban érvényesülhet a színházban, mint az írott dráma szövegszervező eljárásaként. Elképzelhető mindazonáltal, hogy prozódiai megoldásaival a színész akár jelentés nélküli elemekre tördelje a szöveget, vagyis olyan helyeken tartson szünetet, ahol nemcsak az adott nyelv intonációs s ritmikus szabályai nem írják elő, de ahol – ezzel összefüggésben – értelmetlen elemekre törik szét a nyelv narratív tropológiája.⁴⁴

Ezen a ponton előadás és szöveg viszonylatában a történetiség kérdése is újra felvetődik, innen nézve azonban már azt mondhatjuk, hogy egyrészt a színházi jelformák változatos módon utalhatnak vissza a textualitásnak a kijelentésaktusokat feltételező elsődlegességére, s korántsem csupán a szöveg keletkezése és az előadás ideje közötti történeti távolság tematikus reflexiója révén aknázhatják ki a dramatikus szövegben rejlő történeti lehetőséget. Sőt, talán az is mondható, hogy az ilyen előadások lényegében nem a szöveg retorikai potenciáljához, sokkal inkább a kijelentésaktusok mimetikus kon-

⁴¹ Lásd ehhez legutóbbi könyvének elemzéseit is: Patrice Pavis: *L'analyse des spectacles*. Paris, Editions Nathan, 1996.

⁴² Patrice Pavis: *Voix et images de la scène*. i. m. 302. A szöveg retorikai működésére használt organikus metafora (lüktető pulsiónnal) nemcsak az emberi hang szükségszerűen organikus természetével magyarázható, de talán kapcsolatba hozható a ritmusnak azzal a fogalmával is, amelyben Pavis közös nevezőre igyekszik hozni az előadás perceptív s szemiotikai aspektusát. Lásd ehhez könyvének „Le Rythme dans la mise en scène” című fejezetét. (i. m. 300–305.). Kékesi Kun Árpád *Hamlet*-elemzésében hasonló funkcióban veszi át a francia teoretikus fogalmát. In: K.K.Á.: i. m. 37–83. különösen 59., 77.

⁴³ Fontos megjegyezni, hogy nemcsak technikai megoldásaiban, de funkciójában is radiálisan különbözik ez az eljárás az elidegenítés brechti elképzelésétől, amennyiben emez nem jár együtt a nyelv mesterkéltségének a prozódiaiban való megnyilvánításával, viszont hozzá meghatározott didaktikai funkció kapcsolódik, ami már eleve a nyelv közvetítő mozzanatának rendeli alá a prozodiát.

⁴⁴ Ehhez jelenleg egyetlen olyan előadás-példát tudnék felhozni, melynek esztétikai tapasztalatában magam is részesültem: Molière: *Dom Juan*. R: Brigitte Jaques. Odéon, Paris, 2000. április 19–május 31. A címszerepet játszó színész, Redjep Mitrovitsa a szöveg önkényes prozódiai feltördelését – alig észrevehető – marionette-mozgással is összekapcsolta, miközben a scenográfia is visszautalt az esztétikai csáberó nem csupán tropológikus, de matriális feltételezettségére.

textusának (mint nyelven túli tényezőnek) időbeli változásaihoz kapcsolják hozzá az értelmezés mindenkor lezárhatatlanságát. Noha egy radikálisan dekonstrukciós nézőpontból az is megkockáztatható, hogy az írásnak a kijelentett beszédben is mindenkor ott munkáló materialitása miatt az olvasó a hangzóssá tétel bármely színpadi megnyilvánulását visszavezetheti e textuális feltételezettséghez, ez azonban a scenográfiai komponenseknek mint a szöveg értelmezőinek teljes figyelmen kívül hagyását eredményezheti.⁴⁵ Nem állítható tehát, hogy a dekonstrukció akár a szöveg és a színpadi jelformák viszonylatának szemiotikai elgondolásait, akár dramatikus szövegnek vagy színházi előadásnak a színházi szemiotika s hermeneutika által kidolgozott értelmezési stratégiáit ellehetetlenítene, helyesebb azt mondani, hogy úgy teszi viszonylagossá ezen koncepciókat, hogy értelmezési lépéseit sohasem függetleníti teljesen azok fölismeréseitől, nem feledvén, hogy a dramatikus szöveg szubverzív potenciálja csakis e színházelméleti diskurzusokban működő interpretációs mozzanatok nyomán juttatható érvényre. A dekonstrukció ugyanakkor hangsúlyos diszkurzivitásával is felhívja a figyelmet saját olvasásmódjának részlegeségére, amennyiben belátja, hogy bármely szöveg materialitása csakis nyelvi és sohasem szubsztanciális referencialitásként férhető hozzá s nem választható el a kogníció formalizáló aspektusától. Ezzel összefüggésben pedig arra is figyelmeztet, hogy a színház mint nyelvi struktúrák esztétikai ideologizációja sem képes összebekiteni a megismerést a tapasztalat esztétikai fenomenalizálásával, amennyiben a kognitív feltételeket képezi a perceptuálisnak, s a nem pragmatikusan s jelenségelvűen – vagyis nem affekciók kiváltójaként – értett, hanem az ennek feltételeként, jelentéstől megfosztott tételező erőként felfogott performativitás jelenlétvé nem tehető strukturális mozzanatként határozza meg a kogníció formalizáló működését.

Noha első látásra ezen elméleti kérdések részletesebb taglalása, legalábbis egy elemzés bevezetőjeként, redundánsnak tűnhet fel, számos helyén fogja kontextualizálni s irányítani Garaczi László drámá-

jának itt következő értelmezését, még akkor is, ha az szinte maradéktalanul az írott szövegre támaszkodik. Fontos megjegyezni, hogy nem elsősorban azért volt szükség szöveg és előadása lehetséges viszonyának rövid mérlegelésére, hogy a szöveg mint viszonyítási pont mindenkor elsődlegességét bizonyítsuk (ez nem is állt célunkban, amennyiben még szöveg és test materialitásának analógiája sem törölte el a különbséget a két jelforma között, sőt, szemben a szöveget az előadás felől értő szemiológiával s hermeneutikával, sok tekintetben inkább azok önállóságát emelte ki), sokkal inkább azért, mert Garaczi szövegei szövegszerűség és performativitás kérdéseit éppúgy fokozott hangsúllyal vetik föl, mint a dialógusok szövegének és a körük építhető kontextusnak, valamint a szöveg önreprezentációjának a viszonyát, nem is beszélve a szereplői nevek értelmezésének lehetőségéről, vagy – ezzel részben összefüggésben – a maszkképés mint prosopopeia, illetve a beszédmódok teatralizációja kérdéséről. Számos elméleti probléma (intertextualitás, a szöveg tropológiai önállósulása, metafikció) vagy csak érintőlegesen vagy pedig egyáltalán nem került szóba ebben a bevezetőben, ezek interpretatív státusát s applikatív potenciálját a darab elemzésekor igyekszem működébe hozni.

Mizantróp

Ha abból az elsődlegesen hermeneutikai belátásból indulunk ki, hogy a fordítás az értelmezéshez hasonlatos, amennyiben mindkettő olyan diszkurzív művelet, amely a tárgyat vagy kiinduló pontját képező szöveget csakis valamely aspektusában, de sohasem mint „egész” képes megvilágítani, akkor azt sem nehéz elfogadni, hogy az átírás vagy újírás intertextuális eljárása szintén felfogható egyfajta olvasásmódként is, amely különböző interpretánsok mentén értelmezi saját pretextusát. Noha az irodalom műfaji rendjében valamennyi említett műveletnek más az intézményes státusa s az ehhez kapcsolódó diszkurzív funkciója, amennyiben például egy kritikát vagy műelemzést nem szokás magát *poétikailag* inszenzíro-

⁴⁵ Ezzel együtt aligha kárhoztatható az az olvasásmód – mint például a Kosztolányié –, amely a textualitás elsődlegességéből indulva ki, a szöveget nem a többi közt egyetlen színpadi komponensnek, de az előadás olyan mindent megelőző összetevőjeként tekintette, amelynek minden más szcenikus elem alárendelődhet. Amikor a színházi szemiotikus ezt veti a magyar író szemére, elfeledkezik arról, hogy létezik olyan nézőpont, ahonnan az előadás a szöveg egy esetleges megvalósulásának is felfogható. Vö.: Kékesi Kun Árpád: Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve. In: K.K.Á.: i. m. 147–161. különösen: 150–151.

zó szöveggént olvasni, egyaránt hangsúlyosan nyelvek közötti viszonyok határozzák meg azokat, s mindig föltehető a kérdés, milyen irodalomról s nyelvről alkotott feltevések, interpretációs mechanizmusok lépnek működésbe úgy a fordítás, mint a kritikai értelmezés vagy a travesztia olvasatként is tekinthető szövegében.⁴⁶ Ez utóbbi műfaj olvasásmódját meghatározó interpretánsok elsősorban akkor mutatkozhatnak meg, ha azokat a formális kényszereket és szemantikai intenciókat tartjuk szem előtt, amelyek segítségével az előszöveg transzformációja végbemegy. Garaczi László *Mizantrópja* igen látványos és radikális eljárásait választja az újraírásnak, minek következtében jól elkülöníthetővé válik előszövegétől, mely utóbbinak azonban már korántsem magától értetődő az azonosága. Hiszen igaz ugyan, hogy a Molière-darab Mészöly Dezső által készített magyar fordítása képezi a *Mizantróp* közvetlen pretextusát, s az sem kétséges, hogy ha a fordítást nem afféle megfelelésként, de alkotásként fogjuk fel, Mészöly szövegét pretextus funkciójában is önállónak kell tekintelnünk, mégsem lehetséges elvonatkoztatni attól, hogy a fordítás transzformációja, bármily vak legyen is arra, az eredeti szöveggel is interpretatív viszonyba léptethető. Ennek azonban csakis akkor lehet valamiféle relevanciája, ha ez a szerzői horizontból meglehetősen esetleges reláció mind a travesztia, mind pedig az eredeti szöveg szempontjából jelentéshez juttatható, egyúttal viszont a fordítás sem marad meg egyfajta közvetítő szerepkörben, sőt annak mindkettőtől különálló (s önálló) voltára épp az őt megelőző s követő szövegek összefüggésében nyíltat perspektíva.

Garaczi *Mizantrópja* a Mészöly-fordítás travesztiaja, amennyiben nem imitáció, sokkal inkább szatirikus hatásfunkcióba helyezett, a pretextus stilisztikai és tematikus vetületét egyaránt érintő transzformáció,⁴⁷ amit olyan szövegszervező elvek moz-

gatnak, melyek radikálisan különböznek az átitrt fordítás Molière-olvasatát működtető szemiotikai mechanizmusoktól. S meglepő módon, noha a fordításoknak, melyek kanonizálják s megdermesztik az eredetit, nem szokás fordítását adni, Garaczi műve képes arra, hogy a *Le Misanthrope*-ot egy mai nézetből már igencsak beszédképtelen olvasatba beledermesztő fordítás átalakításával a francia szöveg újraolvasása számára is produktív jelentéslehetőségeket nyisson meg, miközben – bármennyire különös is – Molière szövege is nagyban befolyásolhatja a *Mizantróp* értelmezését. Garaczi darabja a szatirikus újraírást olyan hangsúlyosan verbális transzformációs eljárásokkal kapcsolja össze, amelyek egyrészt a szereplői szölamok diszkurzív összetettségére, másrészt pedig – s ezzel összefüggésben – a szöveg önreprezentációs lehetőségeire hívják fel a figyelmet. A Molière-mű szempontjából már csak azért is releváns lehet az efféle átalakítás, mivel annak ezredvégi olvasatai nem pusztán a darab önreflexív szerkezetét emelik ki, de interszónális viszonyait nyelvszemléletek konfliktusaként értelmezik. Ennek következtében olyan perspektíva is előállhat, amelyben a francia szöveg nemcsak formálisan, vagyis nyelvek konstitutív különbségeként, hanem retorikai és grammatikai aspektusának összjátékában is „olvassa” fordításait, értelmezéseit valamint irodalmi transzformációit. Mészöly Dezső munkája – amint látni fogjuk – egy ilyen perspektívából azért tűnhet fel kevésbé beszédesnek, mert abban mint döntési processzusban mellékes szerepet játszik az eredeti szöveg figuratív összetettségének újraalkotása, egész pontosan ez utóbbi alárendelődik részben a szubjektum önkifejezéseként tekintett nyelv koncepciójának, másfelől pedig a Molière-darab egyfajta morális parabolaként való olyan értelmezésének, melyhez éppen a szereplői szölamok nyelvi-retorikai feltételezettségétől szükséges eltekinteni. Miként Garaczi travesztiaja párhuzamba állít-

⁴⁶ Henri Meschonnic ezt a szempontot hangsúlyozva tesz különbséget értelmező szöveg és fordítás között, amikor azt írja: „paradox módon egy jó fordítást nem úgy kell elgondolni, mint egy interpretációt. Mert az interpretáció a jelentés, s így a jel rendjéhez tartozik. A diszkontinuushoz. Radikálisan különbözik a szövegtől, mely utóbbi *csinálja* is, amit mond. A szöveg hordozó és hordozott. Az interpretáció csak hordozott. A jó fordításnak cselekednie is kell, s nem csak mondania. Akárcsak a szövegnek, neki is hordozónak és hordozottnak kell lenni egyszerre.” Henri Meschonnic: *Poétique du traduire*. Paris, 1999. 22. Egy szöveg persze bármikor képes arra, hogy mást tegyen, mint amit mond, ráadásul épp a fordítás az, ami felhívhatja a figyelmet a mondott dolog és mondás módja közötti különbség kiiktathatatlanságára, mert nyelvbe frott adottságára. Az elmélésznek abban mégis feltétlenül igazat adhatunk, hogy a fordításokat másképp szokás olvasni, mint az interpretációkat, ez azonban korántsem zárja ki, hogy a fordítást úgy tekintsük interpretációnak, hogy közben e fordítás poétikai összetettségének is értelmezői szerepet tulajdonítsunk.

⁴⁷ Vö.: Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982. 40–41.

ható a *Le Misanthrope* némely kortársi értelmezésével, azonképpen Mészöly fordítása is hozzárendelhető a francia szöveg egyes korábbi olvasataihoz, ezzel is fordításnak, értelmezésnek és travesztianak – az interpretáció mozzanatában megnyilvánuló – rokonságát erősítve.

A következőkben a Molière-darab értelmezési képleteit vázolom fel igen röviden s érintőlegesen, majd pedig, a konkrét szövegelemzések előtt, a mű ismertebb átiratairól szövegek néhány szót. A *Le Misanthrope* és a magyar travesztia lehetséges intertextuális relációt elsősorban ez utóbbi felől veszem szemügyre, ugyanakkor, mivel – ellentétben pl. a korábban elemzett Duras-átírat és pretextusa viszonyával – a francia szöveg is releváns kontextust teremthet a Garaczi-darab olvasásához, a Molière-mű egyes passzusait is szükséges játékba hozni az elemzésekben. Annál is inkább, mert annak nyelv- s szubjektumelméleti olvasatai s Garaczi tanszformációs eljárásainak irodalomszemléleti implikációi között számos párhuzam megfigyelhető, melyeknek kontextusában aztán nemcsak a Mészöly-fordítás egyes megoldásai tűnhetnek fel másképpen, de a fordítás és a *Mizantrop* szövegközi viszonya is. A francia darab legújabb magyar fordítása, Petri György munkája többször jelentésszerű viszonyba hozható a vizsgált szövegekkel, ugyanakkor pedig fordítás és átköltés határvonalának elmosódását is szemléltetheti.

Molière-olvasatok kontextusa

Nem csupán a huszadik század második felének Molière-szakirodalma, de az átírások s a színpadi értelmezések is azt bizonyítják, a *Le Misanthrope* a XVII. századi klasszikus életművének egyik leginkább kánonikus darabja, s a *Dom Juan*, a *Tartuffe* valamint a *L'École des femmes* [A nők iskolája] című alkotások mellett a kilencvenes évek újraolvasási műveletei is ezen szöveget tartják szerzője legbeszédesebb művének az ezredvégen. A szöveg kortársi értelmezései természetesen meglehetősen szerteágazóak, azokat szimultán egyidejűlenségek tagolják, hiszen többek között a szövegközöttséget egyfajta forráskutatásként értő po-

zitivista filológia, a lélektan különböző diskurzusai, a mitopoétikai olvasásmód, a szereplőket korabeli társadalmi típusokként felfogó történeti szociológia éppúgy applikációi kedvelt terepéül választotta Molière darabját, mint a drámaszemiotika vagy az irodalmi dekonstrukció. Ugyanakkor nem csupán az irodalomértés szövegről adott elemzései, de a Molière-művek színházi előadásainak alakulástörténete is azt bizonyítja, a mimetikus viszonyok lélektani s morális perspektívájától a *Le Misanthrope* esetében is egyre inkább a szövegszerű összetettség jelentéstani következményeire terelődött az értelmezői figyelem. Louis Jouvet és Antoine Vitez rendezései már elsődlegesen retorikai produktumként inszenizálták a szereplők replikáit s a prozódia mesterkelt karakterének hangsúlyozásával a figurák megalkotását is alárendelték a nyelv performatív műveleteinek, szemben például Roger Planchon *mise en scène*-jeivel, melyek a társadalmi viszonyok realista kontextusát építették a darabok köré s ezáltal igyekeztek transzparenssé tenni s naturalizálni azok szövegszerűségét mint adottságot.⁴⁸

A Garaczi-átírat elemzése, s voltaképpen a francia szöveg textuális olvasatainak szempontjából is – kissé vázlatosan, de – két alakzatra bonthatjuk a Molière műve köré épült interpretatív konstrukciókat. Egyrészt azokra az értelmezésekre, amelyek a szereplői szövegek szemantikai aspektusára összpontosítva elsődlegesen az interperszonális viszonyok mimetikus alakulását tartják szem előtt, és morális illetve lélektani kérdések összefüggésében gondolják el a darab jelentésszerűségeit, másrészt pedig azokra az interpretációkra, amelyek – mint említettük – nyelvszemléletek diszkurzív ütközéseként olvassák a karakterek konfliktusait. Előbbi esetben szerep és mögötte rejtőző (valódi?) személyiség problémája lélektani s szociológiai kontextusba helyeződik: lelki alkat, társadalmi szerep és morális konvenció ellentmondásai határozzák meg őszinteség és színlelés tulajdonképpen egyszerű oppozícióra s így világos differenciára alapozott viszonyát. Maszk és a személyiség tényleges karaktere ezek szerint jól elválaszthatónak látszik, s a darab példaértékét az őszinteség morális elvárása és

⁴⁸ Vö.: Jim Carmody: *Rereading Molière. Mise en scène from Antoine to Vitez*. Michigan, 1993. Carmody könyvében elsősorban a *Tartuffe* és a *L'École des femmes* színpadi olvasatait elemzi, de Jouvet esetében kitér a *Le Misanthrope* rendezésére is, Vitez-nél pedig elég arra hivatkozni, hogy Molière négy fent említett darabját összefüggő konstrukcióként vitte színre, ugyanazokkal a színészekkel és ugyanazon, meglehetősen redukált díszletek között.

a társadalmi konvenció előírta szerepek konfliktusának megítélése, valamint az alakíthatja ki, az adott korban hogyan tekintettek az emberi karakter létmódjára. A második interpretációs képletben ezzel szemben szerep és mögöttes személyiség ketőssége már jeleméleti összefüggésbe kerül, minek következtében ellentétük vagy olyan dinamikus relációként mutatkozik meg, melyet a szubjektum már bajosan képes uralni, vagy pedig olyan egymásra utaltságnak tűnik fel, amely egyúttal összeférhetetlenséget is magában foglal, s így szintén nem rendelhető hozzá az egyéni választás morális relevanciával is rendelkező mozzanatához. Fontos ugyanakkor, hogy a moralizáló értelmezések megkérdőjelezéséhez, melyek a főszereplő őszinteségét adotttnak vették, a pszichoanalitikus interpretáció megközelítésmódjára volt szükség ahhoz, hogy egyáltalán az Alceste diskurzusának szemantikai s retorikai vetülete közötti feszültség megmutatkozhassék, s horizontt nyíljon a darab nyelvszemléleti kérdésekre adott lehetséges válaszaira.

Az előbb jellemzett olvasásmódra paradigmátikus példa lehet René Jasinski monográfiája, melyben a szerző a darab genezisének s forrásainak, sőt Molière érzelmi életének kimerítő filológiai feltárása után a szereplők jellemrajzát kijelentéseik s cselekedeteik vetületében alkotja meg, s arra a következtetésre jut, hogy Alceste ellentmondásos személyisége leginkább a rezonőrként tekintett Philinte perspektívájából ítéltethető meg, mely perspektíva egyúttal a darab morális üzenetének s – a szerző szerint – Molière mondanivalójának is megfelelő tethető. Az elemző Rousseau olvasatával vitázik, amikor azt hangsúlyozza, Alceste embergyűlölő magatartása csak részben megalapozott, a főhős számos esetben konfliktusba kerül saját elveivel, s replikáiban rendre megsérti a másság elismerésének általa is hangoztatott morális imperatívuszát.⁴⁹ A *Lettre à d'Alembert* szerzője szerint Alceste ugyan nem hibátlan ember, de az őszinteség mint az általa képviselt legfőbb érték kiemeli őt a többi szereplő közül, s Philinte már csak amiatt sem azonosítható egyfajta rezonőr szerepkörrel, mivel maga

is őszintétlennek bizonyul.⁵⁰ Ezek az elemzések a darab alaphelyzetét emberi magatartásmódok morális ütközéseként fogják fel, az egyes szereplői szölamok dramatikus kapcsolatait társadalmi értékek kontextusába helyezik, s a diszkurzív ellentéteket szociális ideológiák harcaként értelmezik.

Alceste univerzális értékek képviselője, ki morális elveit időtlen mérceként alkalmazza a társadalmi viszonyokra, míg Philinte amellet érvel, hogy az erkölcs konvención alapul, s így ki van szolgáltatva az idő hatalmának. A címszereplő a többiek hipokrita magatartását ostorozza, s azt hangoztatja, romlott az a társadalom, melyben különbség van az emberek gondolatai s kimondott szavai között, miközben Célimène-be, a képmutatást legfelső fokon művelő kokettbe szerelmes, kit következetesen arra akar rávenni, hogy őszintén vallja meg érzelmeit. Philinte önzetlenséget tanúsít barátja iránt, s nemcsak annak durva sértéseit engedi el a füle mellett, de arra is hajlandó, hogy lemondjon vágyott szerelméről, Eliante-ról, aki éppen Alcestehez vonzódik. Eközben visszatérően a kijelentései és cselekedetei között ellentmondásra figyelmezteti a főszereplőt, ki racionális elveit megcáfolva választ a szerelemben, s kit igazság iránti vágya odáig ragadtat, hogy a hipokrita Arsioné Célimène elleni aljas cselszövését legitimálja. A főhőst az sem képes eltántorítani szerelmétől, hogy ennek szerepcseréi látványosan lelepleződnek, amikor viszont az erkölcsi megmentő pózában egyfajta közös száműzetéssel együtt járó házasságot ajánl Célimène-nek, a hősnő azt a világtól elzárt élet miatt utasítja vissza. Az embergyűlölő a darab utolsó jelenetében elhangzó szavainak szószertinti értelme szerint végleges magányba vonul, Philinte ezután utána megy, hogy önkéntes száműzetését megakadályozza, s barátját az emberek között marasztalja, a formális zárlat azonban függőben hagyja a kimenetelt.

A *Le Misanthrope* redukált cselekményét verbális akciók helyettesítik, s a szereplői replikáknak sokszor metadiszkurzív a természetük, amennyiben nem elsősorban arra utalnak, hogy mit mondott a másik, hanem hogy miként mondta azt. Egy szerep-

⁴⁹ „Alceste azért nevetséges, mert azzal a morális szigorral, amivel a többieket elítéli, s azzal a durva bizonyossággal, amivel az aggályt és a kételyt elhárítja, önmagát nem vizsgálja, miközben maga sem kerül el a közösség kifogásolt hibáit. Magatartása kikezdi teóriáit. Túl humánus és józan, de túl gyöngye is ahhoz, hogy elveit a végsőkig alkalmazza.” René Jasinski: *Molière et Le Misanthrope*. Paris, 1951. 138. Ilyen és hasonló jellemzéseket számos, a darabról írott értelmezésben olvashatunk. Többek között például: Jacques Guicharnaud: *Molière, une aventure théâtrale. Le Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope*. Paris, 1973.

⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à d'Alembert*. Paris, Gallimard, 1967. 100–101.

lő jellemzését a többiek annak nyelvhasználatával kapcsolják össze, mint például abban a jelenetben, amelyben Célimène, a márkik kérdései nyomán, távol lévő személyek kritikáját adja. Ebből következően az az olvasásmód sem vonatkoztathat el a diszkurzivitás jelzéseitől, amelyik a szöveget mimetikus elvek szerint, pontosabban egyfajta társadalmi s morális példázatként olvassa. Innen nézve Alceste akkor keveredik először ellentmondásba önmagával, amikor Oronte szonettjének megítélésekor eleinte retorikai eszközökkel elmaszkírozza ítéletét, s így nem felel meg a szókimondó ember általa felvázolt követelményének. Egy másik jelenetben arra próbálja rávenni Célimène-t, hogy tagadja le magát látogatói előtt, vagyis hazudjon, s maradjon vele kettesben. Az az értelmezés, amelyik elvi állásfoglalás és gyakorlat ilyenén feszültségére mutat rá, a diszkurzivitás aspektusait úgy kapcsolja oda az egyik szereplő (a rezonőr Philinte) nézőpontjához, hogy a diskurzusok retorikai összetettségét egyúttal alárendeli a nyelv közvetítő funkciójának s a verbális cselekvés – a nyelvet eszközzé lefokozó – felfogásának. Alceste nem azért hibás, mert nem őszintén beszél, hanem mert mindenkitől elvárja az őszinteséget, aminek azonban maga sem képes megfelelni, hibája viszont elvileg kijavítható hiba, hiszen hazugság és őszinteség pusztán személyes választás kérdése: Oronte szonettjéről nem merte rögtön megmondani, mit gondol, mert az udvariasság társadalmi konvenciója az őszinteségnél erősebbnek bizonyult, néhány perccel később azonban már úgy döntött, mégsem rejtje el gondolatait. Közösség és egyén, társadalmi szokásrend és morális parancs, konvencionális és univerzális érték, részvét és őszinteség ideológáinak olyan feszültsége szervezi tehát a darab ezen interpretációs alakzatát, melyben a diszkurzivitás a szociális (s bölcséleti) kérdésekhez képest végső soron másodlagosnak bizonyul. A nyelv retorikai s retorizálatlan használata pedig hazugság és őszinteség ellentétének felel meg ebben a konstrukcióban, amely ennél fogva – közel kerülve ennyiben Alceste nyelvszemléletéhez – a retorikát pusztá diszitménynek, egész pontosan kiküszöbölhető diszkurzív stratégiának nyilvánítja.

Noha az ímént ismertetett jelentéskonstrukció képviselői korántsem hagyják figyelmen kívül a *Le Misanthrope* történeti távolságának lehetséges következményeit, ezeket is – akárcsak a retorikai aspek-

tust – a társadalmi korszakok s konvenciók különbségeként veszik tekintetbe, vagyis nem annyira a szöveg nyelvének, mint inkább az általa közvetített fiktív világnak az idegenségét ismerik fel az elválasztottságban. Mindamellet a régies fordulatok s szavak egykori használati értékének különbségei egy nyelvállapot jelzéseiként értelmeződnek vagy történeti szociális referenciát kapnak, amennyiben társadalmi osztályhoz (ez esetben a korabeli arisztokráciához) rendelődnek. Sem a szereplők nyelvhasználatának diszperzitása, sem pedig ezen diskurzusok tropológiai összetettsége nem kap itt poétikai funkciót, miközben ezen komponensek szemiotikai potenciálja társadalomtörténeti kontextusban is relevánsnak mutatkozhat. Sokkal inkább, mint a szociális referenciákat a nyelvi-retorikai vizsgálatoktól elvonatkoztató olvasatok szempontjai, melyekről ezen a ponton is kiderülhet, éppen nem a poeticitás tényezői, hanem a dramatikus konfliktusokban megtestesülő ideológiák s magatartásmódok példaértéke képezi számukra azt a hidat, ami a régmúltban írott szöveget a jelenlét összekapcsolja, s a ma számára ismerőssé változtathatja.

A recepcióesztétika egyik megalapozója, Hans Robert Jauss volt az, aki elsősorban a karakter értelmezéstörténetéből kiindulva úgy helyezte historikus dimenzióba az embergyűlölő figurájának molière-i paradoxonát, hogy a korszakonként változó filozófiai kérdésekre az esztétikai tapasztalatban adott irodalmi válaszokat az irodalmi szöveg poétikai okokra visszavezetett nyitottságával hozta kapcsolatba.⁵¹ Ez az értelmezői perspektíva ebben az esetben a paradoxon különféle allegoretikus feloldásaira összpontosítva képes narratív szukcesszióba rendezni a *Le Misanthrope* jelentéslehetőségeit. A német irodalmár elbeszélése szerint a darab saját kortársi értéshorizontjától a jelenkori interpretációs képletekig két nagy váltás zajlott le a recepcióban, az első a német klasszicizmus értésformáihoz, a második pedig a pszichoanalitikus olvasásmóddhoz társítható. Molière-nél, akinek nem volt kidolgozott elmélete a komikusról, a természetesnek és az észszerűnek a társadalmi konvenciók által megképződött perspektívájából látszik valami komikusnak, ami egyúttal azt is jelenti, hogy a francia klasszikus darabjai nem az individuális bűnökön és gyöngeségeken érzett komikumra építik hatásmechanizmusait. Mivel a korabeli Franciaország-

⁵¹ Hans Robert Jauss: *The Paradox of The Misanthrope. Comparative Literature*, 1983/4. 305–322.

ban a jellem kérdése egészen a felvilágosodás irodalmáig elsődlegesen az ember társadalmi természetének fogalomkörében vetődött fel, a német klasszika kérdésfeltevésére volt szükség ahhoz, hogy a *Le Misanthrope* diegézisének alapképlete, a társadalommal szemben álló egyén interpretációjában az individuális szerep különváljék a publikus szereptől. Az a kifejezés, amit a darab kortársi kritikussai alkamaznak a főszereplő dicséretére („soutenir bien son caractère”), ugyan jól jelzi már, hogy természet és akarat egyaránt szerepet játszik a jellemben, nem tartalmazza azonban még az egyedi és a privát fogalmait. A modern látásmód, melyben Alceste nem más, mint „a félreértett individualitás egy elkorcsosult társadalomban, csak a német klasszicizmusban jelenik meg, s a romantikusok fejlesztik tovább”,⁵² s francia földön majd Rousseau Molière-kritikája jelenti be ezt az új interpretációt, mely ugyanakkor a főhősből tragikus figurát alkot, s a „szerelmes misanthrope” képletét háttérbe szorítva – akárcsak Goethe – voltaképpen elutasítja a komédia szemlét. „Molière Misanthrope-ja többé már nem érthető úgy mint egyszerűen egy komikus téma, mivel társadalmi tragédiájában egy nagy individualitás belső világa nyilvánul meg.”⁵³ A XIX. században a darabnak – legalábbis recepciótörténete szerint – már csak történeti érdekessége marad, amennyiben a republikánus szabadság ideológémája felől a főhős minden szenvedéséért a monarchikus társadalmi berendezkedés válik okolhatóvá. A második jelentős horizontváltást a *Le Misanthrope* értelmezésének történetében Jasss a Rousseau-paradigma megfordításának nevezi, hiszen abban kétség vetül arra a feltételezésre, hogy Alceste viselkedésének alapja az őszinteség s annak akarása.⁵⁴ Ebből a perspektívából már a főhős ketős mércéje kerül előtérbe, s olyan kérdések fogalmazódnak meg, hogy ha Alceste elítéli és javíthatatlannak bélyegzni a többieket, s gyűlöli az egész emberiséget, akkor miért vágyik mégis arra, hogy azok elismerjék s különbnek tartsák őt („Je veux

qu'on me distingue”)? A feltétlen őszinteség követelése mögött esetleg valami rejtett szándék lappang – talán a megrögzött szüksége annak, hogy legyőzze mások akaratát? Ahogy Karlheinz Stierle fogalmaz: „Molière *Misanthrope*-jában egy alapvető szociális félelem – a társadalom megsemmisítése az önmagát abszolútnak tételező *Én* által – van tematizálva oly módon, hogy a közönség a nevetés révén szabadul fel e félelem alól.”⁵⁵ Amint említettük, a pszichoanalitikus olvasásmód működésbe lépése volt a feltétele annak, hogy a darab nyelvelméleti premisszákat mentén végrehajtott interpretációi egyáltalán horizontot nyithassanak Molière szövegére.

Amint arra Jean-Marie Apostolidés rámutatott, Molière komédiája olyan diszkurzív harcként is olvasható, amelyben a történeti arisztokrácia és az új arisztokrácia XVII. századi konfliktusa kerül színre, ami viszont a darabban éppenhogy jeleméleti felfogások ellentétéként fogalmazódik meg.⁵⁶ Az értekező – Niklas Luhman felismerésére támaszkodva⁵⁷ – arra utal, hogy a XVII. század közepén egy hierarchikus és rétegelt differenciálási módra épülő szociális szisztémát fölváltott egy olyan típusú rendszer, amelyben a megkülönböztetés elve már funkcionális volt. Alceste a régi, a középkori kereszténység világlátásának elemeit továbbörökítő rendszer elkötelezettje, aki a szerelmet, akárcsak a trubadúrok, harci metaforákkal nevezi meg, s „fétisizálja a szót, mivel magát a dolgot látja abban”. Számára a dolog kimondása egyenlő a cselekvéssel, s a becsület és a hit jelentőségének hangoztatásával „a szívet a szent par excellence területének gondolja”.⁵⁸ Ezzel szemben Célimène, hasonlóan a márkikhoz, az új arisztokrácia képviselője, melyben a nemesi címet nem a múltból öröklött hierarchia, de a vagyon, a gazdagság biztosítja, s ahol így a pénz funkcionális értéke dominál, s ez magyarázza a monetáris metaforák gyakoriságát ezen szereplők nyelvén. „A lényegében különböző hierarchiák, a becsületre és a vagyonra épülő, helyettesítése leplezi le az elit nyelvén a monetáris me-

⁵² I. m. 318.

⁵³ I. m. 318.

⁵⁴ I. m. 319–320.

⁵⁵ Karlheinz Stierle: *Formen des Komischen und Form der Komödie in Molières Misanthrope*. In: Renate Bader (szerk.): *Molière*. Darmstadt, 1980. 409. Idézi Hans Robert Jasss: *The Paradox of The Misanthrope*. i. m. 320.

⁵⁶ Jean-Marie Apostolidés: Célimène et Alceste: L'échange des mots. In: Daniel-Henri Pageaux (szerk.): *Le Misanthrope au théâtre, Ménandre, Molière, Griboïedov*. Paris, 1990. 158–164.

⁵⁷ Niklas Luhman: *Love and Passion*. New York, 1986.

⁵⁸ Jean-Marie Apostolidés: i. m. 162.

taforák használatát.” Ez utóbbi jelhasználatban kijelentések és mögöttük munkáló érzelmek nem esnek egybe, a barátság és a szerelem jele mögül is hiányzik a dologi referencia (ezeket is monetáris metaforák jelölik), s a nyelv illetén, „tisztán” performatív alkalmazásában a diskurzus „az olyan árucikk tulajdonságait veszi föl, amelynek csereértéke fontosabb használati értékénél, s ami így elveszíti ’minőségét’”.⁵⁹ Míg tehát Alceste azonosítja a nyelvet és az általa megnevezett dolgokat, Célimène radikálisan elválasztja egymástól a nyelv referenciális funkcióját s a nyelven kívüli valóságot, s a szociális viszonyokban csak az előbbit veszi tekintetbe. A *Le Misanthrope*-ot voltaképpen ennek a két felfogásnak a konfliktusa szervezi, úgy azonban, hogy egyiknek sem lehetséges abszolút értéket tulajdonítani, amennyiben – ahogy az értekező fogalmaz – „a nyelv sem nem arany, aminek Alceste akarja látni, de nem is érték nélküli (aranyra átválthatatlan) papírpénz (papier-monnaie), ahogy Célimène szeretné”.⁶⁰ Szerepen alapuló és őszinte megnyilatkozás relációja így már nem pusztá ellentétként fogalmazódik meg, sokkal inkább egyfajta dialektikus viszonyként, s Philinte rezonőr volta innen nézve ismét csak megerősítésre találhat.

Noha ez az értelmezés számol a diszkurzivitás elsődlegesen poétikai jelentésképző funkciójával, választott nézőpontjából, a történeti episztemológia s szociológia összekapcsolása felől szükségszerű, hogy a szereplői replikák retorikai összetettsége integer viszonyba kerüljön azok szemantikai dimenziójával, minek következtében a nyelvszemléletek harca a karakterek közötti perspektívákra korlátozódik, s nem terjed ki az egyes szereplők beszédmódjában működő *retorikai mozgás* feszültségeire. Ennélfogva a görög származású francia értekező nemcsak egyfajta dinamikát kénytelen tételezni a két ismertett szemléletmód között, de – ezzel összefüggésben – Alceste diskurzusának inherens ellentmondásai is elkerülnek a figyelmét. Az a dekonstrukciós értelmezői stratégia viszont, amelynek Molière-szövegen először – a *Dom Juan*-ról készített tanulmányában – Shoshana Felman

adta eklatáns példáját,⁶¹ már úgy képes nyelvértelmezések ütközőzónájaként olvasni a dramatikus szöveget, hogy a szereplői diskurzusok szemantikai szintjei között megképződő aporetikus struktúrát visszavonatkoztatja az e diskurzusokban munkáló erők diszjunktív mozzanataira. Ezen értelmezői lépés eloldja a szöveg retorikai mozgását a fiktív világ mimetikus viszonyaitól, s a nyelv konstatív és performatív aspektusának korrelációját nem csupán ábrázolt verbális cselekvések vagy akár jelelméletek ellentétéként, de – legalábbis jobb esetben – a textuális dinamika feszültségeként is képes elgondolni.

A *Le Misanthrope* szövegének önreflexív karakterét már a hatvanas években felismerte ugyan a szakirodalom, az ekkori olvasatok azonban még megmaradtak a *színlelés* mimetikusán értett fogalmának metadramatikus keretében, s nem fogalmaztak meg nyelv- és szubjektumelméleti következtetéseket.⁶² A darabról a kilencvenes években írott értelmezések közül Mary Jo Muratore interpretációja ugyan csak a komédiára tett reflexió összefüggésébe helyezi a szöveget, de a műfaji kontextust a fikció fölzábadított performativitásához kapcsolja oda, amely koncepcióval Alceste retorikaellenes és moralitáselvű drámaszemlélete áll szemben. Ennek értelmében a főszereplőnek a darab végén bekövetkező morális győzelme a komédia bukásához, egész pontosan megszakadásához vezet, ám a komédia szövegének konstitúciója mint redukálhatatlan intenció felől ez aligha nevezhető győzelemnek. Alceste a művészetet természetesnek, mimetikusnak és etikainak állítja be, a retorikát főlegesen disztiménynek véli, ami akadályozza a megértést, s a nyelvet „az empirikus realitás hű átkódolójának”⁶³ fogja fel. A vele szemben álló szereplők a póz, a látszat és a színjáték performativitását képviselik, s így a nyelv referenciális illúzióját s tropologikus karakterének kiaknázását tartják elsődlegesnek, amivel az esztétikai csáberó mozzanata társul. Alceste az őszinteség fogalmában rendeli egymáshoz a nyelv tranzitív s antiretorikus felfogását és a morális imperatívuszát, miközben maga sem tud kitérni az esztétikai csáberó hatalma elől, szám-

⁵⁹ I. m. 161.

⁶⁰ I. m. 164.

⁶¹ Shoshana Felman: *Le Scandale du corps parlant. (Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues)*. i. m.

⁶² „(...) a *Le Misanthrope* nem komikus darab, hanem a komikus darabra tett reflexió” Gérard Defaux: *Molière, ou les métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie*. Lexington, 1980. 164.

⁶³ Mary Jo Muratore: *Le Misanthrope*. In: M.J.M.: *Mimesis and Metatextuality in the french neo-classical text*. Genève, 1994. 37–53. 49.

talanszor színházi metaforákat kever beszédébe, továbbá adott esetben ő is szívesen használja ki a diszkurzus figuratív potenciálját, a nyelv azon képességét, hogy a jelentett távortartásával bizonytalanítja el a beszélő intencióját.⁶⁴ „Alceste-et leginkább az frusztrálja, hogy mások tökéletlen előadásait a társadalom többre tartja az övéénél. Nemcsak őszinte (igaz) akar lenni, de azt szeretné, ha megtapsolnák őszinteségeért.”⁶⁵ A nyelv esztétikai és episztemológiai szemlélete nem pusztán mint két szembenálló diszkurzus kerülhet itt színre, de mint valamennyi szereplő szolamát – köztük a főszereplőét is – meghatározó inherens feszültség.

Az értelmezés az imént idézett következtetésben azáltal véti el ezt az apóriát, hogy a performativitás s az ehhez társított esztétikai csáberó mozzanatát kizárólagossá teszi, ennek érdekében azonban – mint látni fogjuk – éppenhogy erő és igazság, performatív és konstatív eldönthetlenségét kénytelen annak egyik pólusában feloldani. Ráadásul Muratore – a tiszta fikció általa hangoztatott elvének is ellentmondva – Célimène figuráját szociális szerep és tényleges érzelmek kettősségében értelmezi, amikor azt írja róla, hogy „valódi érzelmeit következetesen elfedi a hipokritikus állítások és a terjengős bókók festékrétege (lacquered layer)”.⁶⁶ Ez az olvasat nemcsak arról feledkezik meg, hogy a hősnő maga sincs tisztában érzelmeivel, s személyiségének nincs szubsztanciális komponense, amennyiben mások szerelmi vallomásának egyfajta reflektoraként funkcionál, de azt is szem elől téveszti, hogy – részben ennek következtében – az őszinteség „hiánya” nála sem választás kérdése, s maszkja mögött nem rejtőzik valódi arc. Ahogy azt Lionel Gossman már a hatvanas évek elején megjegyezte: „Hasonlóan hódolóihoz, neki [Célimènek – B.T.] sincs önálló vágya vagy akarata, csakis azt akarja, hogy mások szemében vágyottként tükröződjön vissza. Kizárólag mások iránta érzett érzelmeiből és vele kapcsolatos reakcióiból képes saját énjének megtapasztalására. Az a rejtélyes lény, akit Célimène maszkja mögött valamennyi hódolója elérni vágyik, megfoghatatlan, mivel nem léte-

zik.”⁶⁷ Molière darabja innen nézve én és másik komplex viszonyát példázhatja, azt, hogy a szubjektum csakis mások róla alkotott perspektívájában tapasztalhatja meg önmagát, valamint, hogy én és másik nagy távolsága a másik nézőpontjának elutasítását éppúgy eredményezheti, ahogy vonzeró kiváltója is lehet. Saját és idegen találkozása a *Le Misanthrope*-ban diszkurzív konfliktusként jelenítődik meg, melyben a Célimène maszkja mögötti üresség s a hősnő reflexív funkciója nem annyira társadalmi karaktert, de mindennek előtt szemiotikai struktúrát modellál.

Alceste kísérlete, hogy őszinte szerelmi vallomást csikarjon ki Célimène-ből, nemcsak a kettő lelki üressége miatt, de azért is van kudarcra ítélve, mert az érzelmek esetében a nyelv grammatikai jegyei nyomán eldönthetetlen igaz/hamis opozícióban a verifikációt biztosító faktualitás nem csupán Alceste, de Célimène számára is csak verbálisan hozzáférhető. A főhős nem hisz szerelmekben, mert nem bízik annak nyelvében, a hősnő pedig nemcsak „bizonytalan” érzelmeiben, de csakis verbálisan, pontosabban jelek révén képes kifejezni azokat. A jel nem azonos a jelentettel, s ez a konstitutív attribútuma ebben az esetben azt eredményezi, hogy olyan jelentetre utal, amely mögött nincs megragadható tárgy, mely a szemiozist a nyelven kívülihez rögzíthetné; s a kétfajta felhasználat között grammatikai jegyek nyomán aligha lehetséges dönteni. A szerelmi vallomás referenciája tényszerűen nem, csakis verbálisan, pontosabban jelként mutatkozhat meg, ami a nyelv figuratív létmódjával is kapcsolatban van. Célimène csáberejéről, akár mint esztétikai csáberóról, részben azért mond le végül Alceste, mert amögött nem találja meg az episztemológiai bizonyosságot. Muratore következtetése szerint: Alceste melege nem vezet annak morális felsőbbségéhez, de épp ellenkezőleg, Célimène immoralitása és őszintétlensége ellenére is csábítja őt. „Az esztétikai igazság, a művészet szükségessége az ember azon vágyában gyökerezik, hogy ne olyannak lássa a világot, amilyen, vagy hogy sokkal inkább gyö-

⁶⁴ A szonett-jelenetben pl. a narratív, egyes szám harmadik személyben előadott példázat az aposztrofikus szerkezetű, direkt érthetőséget bizonytalanítja el a főszereplő versről adott kritikájának, s amikor Oronte figuratív jelentés (tenor) és tulajdonképpeni jelentés (vehicle) között kapcsolatot teremt, akkor Alceste minduntalan elutasítja művetét („Je ne dis pas cela.”) Vö.: Mary Jo Muratore: i. m. 45–46.

⁶⁵ I. m. 47.

⁶⁶ I. m. 42.

⁶⁷ Lionel Gossman: *Men and Masks. A Study of Molière*. Baltimore, 1963. 90–91.

nyörködtető, mint természetes formájában lássa azt.⁶⁸ Ezen olvasat szerint, amely az esztétikai ideológia nietzschei elgondolásának távoli rokona, Alceste embergyűlölete az esztétikai antropológiai komponense ellen irányul, mely utóbbi viszont épp a nyelv azon adottságával van összefüggésben, hogy az a szubjektum által uralhatatlan képződmény. Nem feledhető ugyanakkor, hogy a német bölcselő az igazság iránti vágyat szintén egyfajta antropológiai kényszerként határozza meg, amely nem kizárólag ellentétben, de korrelációban is van a nyelv referenciális illúziójával, s amely az esztétikai észlelésnek is kiiktathatatlan, noha vele feszültségben álló összetevője. Éppen ezért kogníció és percepció, logika és esztétika relációja nem határozható meg könnyedén az igaz s hamis ellentéte mentén, amennyiben annak alkotói – úgy is mint a nyelv aspektusai – egymást „megfertőzve” működnek: Alceste igazságra törekvő diskurzusát hasonlóan átjárja a meggyőzés esztétikai mozzanata, ahogy Célimène szövege sem képes abszolutizálni, azaz a konstatívól elválasztani a nyelv performatív használatát.

A *Le Misanthrope* egy másik dekonstruktív értelmezése a szubjektum nyelv fölötti uralmának Alceste képviselte dogmáját egy transzcendens nézőpont verbális, s így szükségképpen fiktív konstrukciójával társítja, s a főszereplő elveit s szándékát a beszéd eredetként való önértelmezésként s a dráma teljes diszkurzív terének uralására tett erőfeszítésként azonosítja.⁶⁹ Ez az olvasat a főszereplő szövegét, melyben univerzális értékek nevében ítéli el a társadalmat, úgy interpretálja mint a szubjektum reflektálatlan, a másságot el nem ismerő, uralmi törekvését, a saját vágy metafizikáivá maszkírozását. „Énje az a pont akar lenni, ahonnan a játéknak látzania kellene, az a 'kiindulópont', ahonnan a darab jelentései kiáramlanak. Interpretáló, kommentáló, rendező és sztár akar lenni egy személyben anélkül, hogy a többi szereplővel való interakcióhoz 'leereszkedne'. Személyisége a darab értelmének szinonimája akar lenni.”⁷⁰ Riggs – hasonlóan Muratorehoz – kissé egyoldalúan értelmezi a szereplői viszonyokat, amennyiben Alceste szövegének szemantikai aspektusát elutasítja, a diszkurzív maszkképzésnek

a többi szereplőre jellemző eljárásaival viszont maradéktalanul azonosul, csakis az előbbi esetben látva feszültséget a diskurzus grammatikai és retorikai aspektusa között. Pont arról felejtkeznek el, hogy a vágy fogalma éppannyira metaforikus, mint az őszinteség kritériuma, s aligha indokolt azt az episztemológiai autoritást tulajdonítani az előbbinek, amit elvitatunk az utóbbitól. Mindazonáltal az amerikai elemző meggyőzően bizonyítja, hogy az intertextuális utalások miképpen hívják fel a figyelmet a főszereplő diskurzusában is munkáló nyelvi megelőzöttségre, valamint arra, hogy Alceste személyisége éppúgy konvencionális szerepek produktuma, miképp a többi karakteré. Az embergyűlölő molière-i alakja hasonló viszonyban van a címmel, mint valamely színész a szerepével, amennyiben mindkét eset felfogható úgy, mint egy maszk életre keltése. A főszereplő egyediségre törekszik, s a nyelvet is a szinguláris maradéktalan közvetítőjének látja, miközben aligha tesz mást, mint egy általános szerep előírásait tölti be. Ebben az interpretatív konstrukcióban a darab zárata, melyben a főszereplő a társadalomból való kivonulására céloz, nem annyira egyfajta parabázis funkcióját kapja, azaz nem a komédia hirtelen megszakadásának, sokkal inkább a nyelven kívülre utaló metaforának a retorikai szerepét veszi fel. A „désert” ezek szerint annak a helynek a neve, ahonnan Alceste az eseményeket szemlélni akarja, viszont ilyen minőségében nem egy konkrét tér megnevezője, hanem a nyelv referenciális illúzióját működésbe hozó trópus, amely nemcsak idézettségével, de tropológikus természetével is felhívja a figyelmet fiktivitására, vagyis arra, hogy mögötte „egy teljesen konvencionális szerep puszta üressége (emptiness) húzódik”.⁷¹

Elmondható egyrészt, hogy a *Le Misanthrope* metadiszkurzív s textuális olvasatai számos ponton fogják megvilágítani Garaczi szövegének figuratív technikáit s önreprezentációs alakzatait, ugyanakkor a *Misantróp* transzformációs műveletei – a Molière-szöveggel viszonyba lépve – némi módon le is leplezhetik az ismertetett értelmezések totalizáló lépéseit, s rámutathatnak allegoréziáik korlátozott érvényére. Az alábbiakban először néhány átiratról ejtek szót, majd a travesztia formá-

⁶⁸ Mary Jo Muratore: i. m. 51–52.

⁶⁹ Larry W. Riggs: The classicist subject as ideological construct: Fear, Desire and Intertextuality in *Le Misanthrope*. In: *Molière and Plurality. Decomposition of the Classicist Self*. New York, Frankfurt am Main, Paris, 1989. 105–154.

⁷⁰ I. m. 108.

⁷¹ I. m. 144.

lis átalakításait vizsgálom röviden, utána pedig – immár konkrét szövegelemzésekben – annak szemantikai, retorikai, pragmatikai működésére s metadiszkurzív jelentéslehetőségeire kérdezek rá, s a francia szöveg említett magyar fordításainak egyes megoldásait az így adódó következtetések kontextusában értelmezem.

Szövegek összjátéka

A *Le Misanthrope*-nak, amely, mint ismeretes, maga is egy irodalmi toposznak vagy akár mítosznak az aktualizálása, természetesen számos átirása létezik, melyeknek még számba vétele is meghaladja ezen elemzés kereteit, ugyanakkor szempontunkból is tanulságos lehet, hogy – francia nyelven legalábbis – nem ismert olyan hipertextus, amelynek transzformációs műveletei ne csupán a diegézis elemeire hagyatkoznának, de a diszkurzivitás hangsúlyait a szöveg önmozgására terelő, s a pretextus metadiszkurzív lehetőségeit radikalizáló megoldásokkal választanának. Marmontel abból a Rousseau által megfogalmazott kijelentésből kiindulva írta át a darabot, hogy „aki erényből gyűlöli, csak azért hiszi gyűlölni az embereket, mert valójában szereti őket.” A folytatás műfajába sorolható alkotás a főhóst vidéki nyugalmban, egy feleség oldalán képzelet el, ahol candidi optimizmust sugallva találja meg a boldogságot (*Le Misanthrope corrigé*, 1765.). Labiche az őszinteség és a hazugság ellentétének és konvenciók irányította kényszereinek *szituációs humorára* építi komédiáját, melyben a Chiffonnet nevű főszereplő új cselédet fogad egy szegény auvergne-i vízhordó személyében, kinek becsületességéről úgy szerzett tanubizonyosságot, hogy a nő visszahozta neki elveszett pénztárcáját. Chiffonnet gyorsan rájön, hogy veszélyes személyt vett házába, kinek akaratosságát csak úgy tudja korában tartani, ha letagad előtte bizonyos dolgokat, vagyis hazudik neki, ennél fogva módosítania kénytelen morális elvein (*Misanthrope et l’Auvergnat*, 1852.). Courteline egyszerű antinomikus szerkezetben írja át parodikusan Molière darabjának szituációit, amennyiben Alceste-et a társadalom hipokrita viselkedéséhez végtelenen alkalmazkodóként tünteti föl (*La Conversion d’Alceste*), Jacques Rampal pedig Célimène és Alceste találkozását viszi színre húsz évvel a *Le Misanthrope* végéről ismert elválásuk után, ahol is a főhős, immár levetkőzve fiatalkori embergyűlöletét, újra megvallja szerelmét a mostanra már négygyermekes asszonynak

(*Célimène et le Cardinal*). Látni való, hogy a darab ismert átiratai vagy a történet prediszkurzív státusára vonatkozó folytatást, vagy pedig a szituációs humoron alapuló parodikus átalakítást választják, mely utóbbi sem képes – diegétikus elveiből következően – interpretatív viszonyba lépni a Molière-mű szövegszerű összetettségével. Garaczi szövege, noha fordításból indul ki, éppen azért tud megeremteni egy kétirányú értelmezői relációt, mert egyrészt nem pusztá ellentétként tekint hazugság és őszinteség, maszk és nem maszk korrelációjára, másrészt mert nála a szereplői viszonyok diegétikus megváltozásait, valamint az ebből adódó szatirikus effektusokat elsődlegesen diszkurzív, nyelvi mechanizmusokra alapozott transzformációs szabályok vezérlik.

A *Misanthrop* látványos átalakításokat eszközöl közvetlen pretextusán, amennyiben a kivágás, a rövidítés és a bővítés technikáit éppúgy bátran alkalmazza, mint a nevek megváltoztatását, a cselekménynek – a *Bálnák tánc*a másik két darabjában is megfigyelt – diszkurzív automatizmusok mentén történő eltérítését, valamint az alexandrinusban írott, rímelő sorok prózaivá tördelését. Mészöly fordítását, ami a verselés mellett a hangvétel és modalitás stílári dimenziójában igyekszik „újratemetni” az eredeti szöveg effektusait – miközben persze nemcsak nyelvek, de nyelvállapotok történeti különbségét is önkéntelenül produkálja –, Garaczi erőteljesen lerövidíti, s nyíltan egy ezredvégi nyelvállapot indexeivel látja el. Az a mesterélt beszédmód s modor, amit a fordításban egyfajta nyelvi homogenizáció kísér, s ami a klasszicista stílus modern, az emelkedett tónust újraalkotó imitációjaként is felfogható, a travesztizáló diskurzusok heterogén játékvá alakul át, amit a modalitásoknak a nyelvi sémák s intertextuális allúziók révén megteremtett polifóniája jellemez, ami a pretextus dignitásának erőteljes sérelmét eredményezi. Mivel a *Le Misanthrope*-nak a szereplői replikákból kibontakozó cselekményi háttere meglehetősen eseménytelen, s a diegézisét meghatározó kortörténeti vonatkozások is kevésbé tematikus, mint inkább – ahogy korábban láttuk – verbális nyomokként jelennek meg, az átirást a pretextus nem annyira szemantikai, tehát a művilágra irányuló aktualizálás, de diszkurzív, vagyis a nyelvhasználatokat érintő transzformációs lehetőségek felé tereli. Igazat adhatunk az értelmezőnek, aki szerint Garaczi „a befogadó és Molière viszonyába iktatja magát, s a parabolisztikus értelmezés számára történelmi tárgyul nem a valósnak elfogadott emberi történelmet, ha-

nem a fiktív drámatörténetet használja.⁷² Fontos ugyanakkor, hogy az intertextualitás, amely persze – mint a drámákról írott fejezetben is megfigyelhetjük – túlmegy a műfaji kereteken s a hangnemek és közlésformák irodalmi egyenrangúsítását valósítja meg, nem fiktív világok között képződik meg elsősorban, de verbális mechanizmusok vonatkozásában kaphat funkciót.

Míg a francia klasszikus darabja úgy teszi lehetővé a szereplői viszonyok és a szöveg önreprerzentációjának metadiszkurzív egymásra vonatkoztatását, hogy közben fönntartja a művilág mimetikus utánképzésének lehetőségét, addig Garaczinál a nyelvi játékok önállósuló szövegképző potenciáljának kiaknázása a diegézis erőteljes roncsolását eredményezi. A *Le Misanthrope*-ban a nyelvszemléletek ütközése egyfajta kiegyenlített küzdelemként valósult meg, amelyben a szereplők diskurzusának szemantikai és retorikai aspektusa között képződött feszültség, miközben a karakterek lélektani motivációkra hagyatkozó olvasásmódja sem iktatódott ki teljesen. Az őszinteség morális elvének diszkurzív perspektívába állítása elsősorban az érzelmek verbális létmódjából következő apóriák mentén történt, s Alceste személye, reprezentációs nyelvszemléletével összefüggésben, olyan szerepként is olvasható volt, aki azt akarja elhíttetni magáról, hogy nem szerep. Garaczi *Mizantrópja* úgy írja újra a főszereplő szólamának ellentmondásos voltát, hogy annak – a molière-i hős által a retorika hazugságának bélyegzett, s így kiküszöbölendőnek nyilvánított – *figuratív* karakterét hiperbolák révén teszi nyilvánvalóvá,⁷³ egyúttal pedig a preformált sémák s tropologikus áthelyezések humoros hatáseffektusait odarendeli a saját kijelentéseikhez is ironikusan viszonyuló szereplők perspektívájához, minek következtében Alf is szükségszerűen maszkként érti önmagát. A szereplők tehát ironikusan tekintenek saját diskurzu-

saikra, melyeket folyton váltogatva identitásuk is kiszolgáltatódik a maszkok – más darabokban is megfigyelt – elhasonuló játéknak. A fiktív világ dramatikus illúziójának rombolását eredményezi, hogy a karakterek és beszédmódjaik viszonyát szinte soha nem a valóság kódja jelöli ki: a szereplők számtalanszor váltanak hangnemet s diszkurzív álarcuk cseréje részben a szöveg rajtuk túlható figuratív kényszereinek rendelődik alá, részben pedig teljesen önkényes törésnek mutatkozik. A diszkurzív maskarád élehetetleníti a karakterek lélektani értelmezését, amennyiben ezek megképződését nyelvi sémák szatirikus variációinak rendeli alá. Molière-nél a szereplők identitásának textuális feltételezettsége nem járt együtt elhasonulással, s szólamokban a mondott dolog és annak igazságértékéhez való viszony különbsége nem vezet a maszkok performatív önkényének felszabadulásához. Ugyanakkor elmondható, hogy e szerepek alapvető fiktitiválásának mozzanata már a francia szerzőnél is magában rejtje a Garaczinál látható elhasonulások lehetőségét, amit a travesztia mindenek előtt *hiperbolizáló elvek* mentén használ ki.

Molière darabjában szerep és valós személyiség, őszinteség és hazugság, szó szerinti és figuratív viszonya már összekapcsolódott a szerepek diszperziójának mozzanatával, amennyiben Alceste a többieket azért ítéli el, mert azok minduntalan az aktuális körülményekhez alkalmazkodva cserélik maszkjaikat.⁷⁴ Az a jelenet, amelyben a két márkli, Clitandre és Acaste arról beszélget, kapott-e már egyikük is biztos jelet Célimène érzelmeiről, jó példa lehet arra, hogy nemcsak a szerep, de a róla való beszéd is olyan jelnek bizonyul, mely eltörli s így közvetlenül hozzáférhetetlenné teszi a beszélő intencióját. A két figura társadalmi szerepként értelmezi önmagát, s Acaste a következőt mondja vetélytársának: „Je suis le misérable, et toi le fortuné.”⁷⁵ ami

⁷² Jákfalvi Magdolna: Magyar – dráma – ‘90-es évek. *Jelenkor*, 2000/3. 1268.

⁷³ „FIL: ...vigéckedő bolond. De nem elég, hogy kiröhögnek. Ha nem vigyázol, el fognak pusztítani. ALF: Én meg azt üzenem a városnak, hogy tehet egy szívességet. Add át neki, eredj. Várom a várost kettőkor az Operánál. Kerüljön végre minden a helyére. Az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében.”(54.) Míg a közvetett s közvetlen pretextusban az emberiség gyűlölete szerepel, addig az idézetekben a travesztia egyrészt redukálja annak tárgyát s ezáltal kisszerűvé teszi a gyűlöletet, másfelől pedig a metaforikus és a konkrét nyílt társításával („Várom a várost kettőkor az Operánál.”) e tárgy figuratív karakterét hangsúlyozza. Alf utolsó mondatában a keresztény diskurzus révén – ironikus módon – transzcendens képzeteket idéz fel, ami egyfelől az Alceste által képviselt univerzális erkölcs, másrészt az ehhez kapcsolódó reprezentációs nyelvszemlélet egyaránt transzcendens feltételezettségének parodikus érvénytelenítéseként is olvasható.

⁷⁴ Vö.: Lionel Gossman: i. m. 67.

⁷⁵ Molière: *Le Misanthrope*. (szerk.: Loïc Marcou) Paris, 1997. 98. Mészöly Dezső következetesen alkotja újra a szerelem és az üzleti vagy monetáris nyelv molière-i egymásra montírozását, a szerepek és nyelvi klisék kapcsolódása azonban elkerüli a figyelmét, s Acaste mondatát így fordítja: „Sikertelen vagyok: minden remény tiéd.” *Molière műhelyében*. Bp., 1975. 52.

nemcsak a sztereotípiák ellentétével mutat rá a diskurzus preformált, maszkyszerű természetére, de azáltal is, hogy komolyan és ironikusan egyaránt olvasható. Az őszinteség és a kitaláció grammatikai jegyek nyomán nem különböztethető meg, a két értelmezés viszont kizárja egymást, ami azt bizonyíthatja, hogy az őszinteség éppannyira a nyelv tropológiai szerkezetének s hallucinatív voltának kiszolgáltatott, mint ahogy a hazugság is nyilvánvalóan a nyelv referenciális illúziójának a terméke. A jelenet szereplői a szerelem biztos jeléről beszélnek, miközben kiderül, hogy egymás szavainak referenciális státusában sem lehetnek bizonyosak: kijelentéseik éppúgy kikerülhetetlenül diszkurzív maszkok, ahogy Célimène szavainak igazságértéke sem hozzáférhető. Az őszinteség, ami morális értéként a főszereplő diskurzusát meghatározza, innen nézve már nem a beszélő egyéni döntésének függvénye, s így persze nem is morális a vetülete, amennyiben az éppúgy tópusként funkcionál, mint a metafora, a hazugság, az ironia vagy akár a paródia. A szószzerinti és a figuratív, az őszinte s a retorikai vagy maszkyszerű ugyanazon szöveg két olvasatát jelenti, melyek között az olvasó az eldöntetlenség helyzetében van, mely utóbbinak azonban korántsem szubjektív mozzanat, de éppenhogy a szöveg objektív konstitúciója képezi föltételét.

A *Le Misanthrope*, amely még a szatíra műfaji értelmezője mentén, vagyis társadalmi viszonyok kritikájaként is olvasható, átíratában teljesen elveszíti a szociális repertoár-összefüggések lehetőségét, s parodikus travesztíává változik, amely elsősorban a nyelvek egymásra vonatkozásának aspektusát engedi érvényesülni.⁷⁶ Már a szereplők nevének transzformációi jelzik, a beszélő nevek, melyek a francia szövegben még létező, vagyis valószerű nevekként is funkcionáltak, Garaczinál az imagináció valóságoságtól elszabaduló intertextuális játékanak rendelődnek alá. Mindezt úgy azonban, hogy – hasonlóan a darab egészéhez – nem kapcsolhatók hozzá egyetlen szöveggeneráló elvhez,

de éppenhogy különböző interpretánsok munkájának termékei, melyek ugyanakkor a travesztia más jelentésképző aspektusaival (tropológia, maszkok felsokszorozása) is szoros relációba lépnek. A mizantróp neve Alf, ami egy francia képregényekből ismert, kitalált zöld ormányos állatkát idéz meg, szerelmét pedig Cilának hívják, ami a macska becézéseként is olvasható. Az állatnevek az állatmetaforák referencializáló tendenciájára utalhatnak, mely utóbbi viszont az embergyűlölet figuratív s szószzerinti jelentésével is összefüggésbe hozható. Alceste Molière darabjában szörnyeknek tünteti föl a többieket, mert azok az emberi méltóság transzcendált elveinek nem képesek megfelelni, miközben van olyan perspektíva, ahonnan nézve maga látszik szörnynek, amennyiben vehemensen a hibátlanság vagy a tökéletesség emberidegen elvárását próbálja érvényesíteni.⁷⁷ Az inhumánus eme metaforikus aspektusai Garaczinál szószzerinti vetületet kapnak, amikor a travesztia következetesen az emberre használt állatos klisék referenciális jelentését éleszti fel, miáltal a magyar mű egyúttal a francia szöveg nyelvszemléleti dimenziójával is interpretatív viszonyba lép.

Hiszen – mint korábban láttuk – betű szerinti értelem és a nyelv retorikai használata Alceste perspektívájában igazság és hazugság (becsapás) ellentétéként jelent meg, miközben már a francia szöveg elején egyértelművé válik, hogy Alceste sem képes kiküszöbölni a nyelv figuratív komponenseit. Szorosan véve azonban már a cím értelmezési lehetőségei rámutathatnak nemcsak a nyelv szűkségekpegni tropologikus konstitúciójára, de az anagrammatikus potenciálon keresztül akár annak inhumánus aspektusára is. A *Le Misanthrope* címe ugyanis – amint azt egy fiatalkori levelében már Flaubert is megjegyezte – a francia *mise en trope* kifejezéssel homofón,⁷⁸ ami nem jelent mást, mint trópusba vételt; fontos itt továbbá, hogy a figuráció egy nyelvi véletlen révén hangsúlyozódik, a nyelv hallucinatív karakterére épp egy a kogníciót veszé-

Petri verziója ezzel szemben jobban képes visszatérni a szerepekre osztás mozzanatát, noha a fordító csak az első elemet fordítja kliséként: „Szerencsefia vagy, én meg kisemmizett”. Molière: *Tartuffe, Don Juan, A mizantróp*. Pécs, Jelenkor, 1995. 171.

⁷⁶ Linda Hutcheon elméletében a paródiát szembeállítja a szatírával, arra hivatkozván, hogy míg a szatírához javító szándék és negatív értékelés kapcsolódik, addig a paródiának ritkán van értékelő szerepe, valamint hogy – s ez a lényegibb különbség – a szatíra mindig irodalmon (művészen) kívüli, míg a paródia csakis irodalmi tárgyra irányul. Vö.: *A Theory of Parody*. 83.

⁷⁷ Vö.: Larry W Riggs: i. m. 116.

⁷⁸ „Gustave Flaubert: Lettre à Ernest Chevalier. Rouen, (vendredi) 31 décembre 1841. In: G.F.: *Correspondances I*. Paris, 1973. 90.

lyezettető materiális mozzanat utal. Alceste nem csupán képtelen megtisztítani a nyelvet a metaforáktól, de ez a törekvése – a magyar átirat radikális értelmezése szerint – éppenhogy metaforikus és szó szerinti megkülönböztetésének teljes ellehetlenítését eredményezheti. Hiszen Garaczi topológikus transzformációi arra hívják fel a figyelmet, hogy míg a figuratív a referenciális jelentés ellejtésével teszi antropomorffá a világot, addig a kataktrizisek – egész pontosan a figuráció szó szerinti alapjának⁷⁹ – felélesztése dezanthropomorf lények, azaz állatok és emberek keverékének hallucinációját eredményezi. A szó szerintiség felélesztése tehát akár úgy is tekinthető, mint Alceste perspektívájának radikális érvényesítése, amely – ellentétben a főhős akaratával – korántsem a retorika mint hazugság kiiktatásához, de éppen annak belátásához vezet el, hogy a retorika a nyelv minden elemét meghatározza, s hogy a nyelvből ennek következtében nem nyerhetők pontos ismeretek a világra vonatkozóan. Az emberi, az ismerőssé tett világ figuratív szerkezete nem ellentétben, de éppenhogy

korrelációban van az inhumánus, dezanthropomorf világ képzeivel, miközben mindkét mozzanat – akárcsak szó szerinti és figuratív korrelációja is – retorikai művelet eredménye. Látni való, hogy a *Mizantróp* eloldja a francia szöveget morális kontextusától, s annak metadiszkurzív olvasatával létesít olyan párbeszédet, amelyben emberi s nem emberi feszültsége a textuális dinamika ellentmondásos korrelációjaként értelmeződik.⁸⁰

Garaczi az emberre vonatkoztatott állatos klisék szó szerinti jelentését azáltal éleszti fel, hogy állatokként viszi színre szereplőit, kik, mivel beszélnek, – akárcsak az állatmesék alakjai – egyszerre rendelkeznek emberi s állati attribútumokkal. Szó szerinti és figurális így egyfajta vibrációban, vagyis kontextuális játékokban hoz létre szörnyszerű alakokat: ha a szereplők állat voltak metaforikus jelentéséhez (ember) a klisék betű szerinti (állatra vonatkozó) értelme társul, vagy ha az állat volt szó szerinti jelentéséhez a klisék figuratív (emberre vonatkoztatott) jelentését kapcsoljuk.⁸¹ Az állatos kifejezések sokfélesége szoros párhuzamba

⁷⁹ „A nyelv helyes és helytelen használatának problémája nem választható el egymástól. A nyelv »helytelen használata« (»abuse«) természetesen maga is egy trópus: kataktrizis. Locke a következőképpen írja le a kevert módozatokat. A kevert módozatoknak hatalmukban áll a legfantasztikusabb létezők létrehozása a nyelvben rejlő helyzeti potenciál erejénél fogva. A valóság szövetét a legszűkebb módokon képesek szétbontani és újraszózni, természetellenes formákban összekapcsolva férfit a nővel, embert az állattal. Valami borzalmas rejtőzik a kataktrizis legártatlanabb formáiban is: amikor asztallábról vagy heggyoldalról (*face of the mountain*) beszélünk, a kataktrizis már megsemmisítésbe csapott át, és szellemek meg szörnységek világa sejlik fel előttünk.” Paul de Man: A metafora ismeretelmélete. In: P.d.M.: *Az esztétikai ideológia*. i. m. 17. Fontos itt megjegyezni, hogy a kataktrizist a retorikák nem egyértelműen határozzák meg, minek következtében a szónak lehet egy szélesebb s egy szűkebb jelentésköre. Előbbi szerint olyan jelentésváltozást vagy szemantikai csúsztatást jelent, mely minden trópus alapvető mechanizmusa: egy kifejezés nem megszokott jelentésére, de egy második jelentésre vonatkozik, az egyik s a másik jelentés tetszőleges használat (valeurs) szerinti, de meghatározott kombinációként, s a használatoknak ezt kombinációját hívjuk kataktrizisnek. A másik értelemben csak azokat a metaforikus, metonimikus, szinekdochikus jelentésátvételeket a kataktrizisek, amelyek olyan dolgot neveznek meg, melynek nincs szó szerinti neve a nyelvben. A *Mizantrópban* referencializált figuratív klisék természetesen nem az utóbbi, hanem az előbbi értelemben nevezhetők katakretikus alapúknak.

⁸⁰ Elmondható, hogy történetileg tekintve Garaczi szövege Nietzsche *utáni* horizontba helyezi Molière darabját, amennyiben Nietzsche az őszinteséget nem morális, de nyelvi „kategóriaként” értelmezte. A német bölcselő az igazságot trópusok seregének tekintette, melyeknek retorikai karaktere ellejtődött, vagyis performatívumból konstatívúvá váltak. „igaznak lenni, más szóval a szokásos, elfogadott metaforákat használni, vagy morálisan kifejezve: ama kötelezettség ..., hogy mindenki egy szilárd konvenció szerint hazudjon, egy általánosan kötelező stílusban hazudjon.” A nyelv nem magukat a dolgokat fejezi ki, de ezektől eltérő törvények szerint működve a dolgok metaforája marad. A dolgok megnevezése továbbá fogalmiasít, vagyis szükségszerűen absztrakttá tesz, s így elvonatkoztat a megnevezett egyediségtől. „Csak ama primitív metaforavilágról való megelégedkezés révén, csak az emberi fantázia őseréből forrongó folyamként feltörő eredendő képaratad megmerevedése és megkövülése, csak ama kikezdetlen hit által, mely szerint ez a Nap, ez az ablak, ez az asztal magábanvaló igazság Wahrheit an sich, vagyis röviden csak az önmagáról mint szubjektumról, mégpedig mint művészi módon alkotó szubjektumról való megelégedkezésnek köszönhetően élhet az ember valamelyes nyugalomban, biztonságérzetben és következtetésséggel; amint egy pillanatra kiszabadulhatna e hiedelem börtönfalai közül, rögtön odalenne az 'öntudata'.” Friedrich Nietzsche: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. *Atheneum*, 1992/3. 7, 9–10. (ford. Tatár Sándor.)

⁸¹ „Lássuk a medvét.”, „kitette a szűrét”, „felképelem a két hülye barmot”, „Álno kigyó.”, „hordja el az irháját”, „ocsmány féreg”, „te vadállat”, „ártatlan báránka”, „Karmolsz, te kis dög?”, „a szolgák lomha nyája”, „kétlétű kujon”, „Nem bírok e két veszett fenevaddal” stb.

állítható a maszkok felszokszorozásával, melynek a „féreg” valamint a „bábozódás” az alapmetaforája. Az első közjáték elején olvasható a következő szerzői utasítás: „*Alf és Fil a színen: önmagukká vedlenek és bábozódnak.*” (53.) A *Mizantróp* a báb szót annak többértelműsége révén egyfajta önreprezentációs alakzatként is aktiválja, amennyiben az egyaránt jelentheti a féreg mint állat egy átmeneti állapotát s a bábszínház szereplőjét is. Az állatmetaforák egyik alakzataként s a travesztiában zajló folytonos diszkurzív maszkváltások allegóriájaként is érthető báb egyidőben a színházi performansz öntükréként is funkcionál, ráadásul palindromaként a két jelentés egymásba fordítását is példázhatja.⁸² Az előző fejezet intertextuális utalásai között elemeztük nemcsak a szonett szövegének, de a darab végén elhangzó Omega-idézetnek az ide kapcsolódó lehetséges szemiotikai vonatkozásait. Fontos, hogy a szerzői utasítások ugyancsak működésben tartják az állatos klisék szemantikai váltojátékát, mint például az ilyen és ehhez hasonló kifejezésekben: „kakaskodik”, „farkaszemet néz”, mindezzel azt is jelezve egyben, hogy a didaszkália nem elsősorban egy beszédhelyzet pragmatikus konkretizálásaként fogható fel, de – akárcsak a szereplők nevei – része a drámaszöveg tropologikus összetettségének.

A szereplők neveinek s a darabbeli funkciójukra vonatkozó humoros s ironikus pontosításoknak a szerepek listájában aligha lehet az a céljuk, hogy állandó attribútumokat rendeljenek a karakterek mellé, hiszen egyrészt az odavetett jelzők csakis egyik maszkját jelzik, a sok közül, az adott szereplőnek, másrészt a nevek transzformációja – mint említettük – heterogén elvek szerint történik, vagyis ugyancsak alárendelődik az átalakító szabályok sokféleségének. A két márkit Garaczinál Acsának és Tecának hívják, mely utóbbi női név azzal hozható kapcsolatba, hogy a darabban a nemi identitás is szerepként lepleződik le. A hirtelen maszkváltások egyik leggyakoribb formája a szexuális szerepcseré:

bárki, bármelyik nő vagy férfi szereplő bármelyik pillanatban feltűnhet úgy, mint a saját neméhez vonzódó, de akár úgy is, mint különféle szexuális perverziók (szadizmus, mazochizmus) élvezője. A nemek efféle váltójátéka egyrészt Jean Genet darabjait idézheti fel, másrészt – s ezzel összefüggésben – a nemek metaforikus funkcióját hangoztatja szubsztanciális természetük ellenében⁸³ Teca neve mellett ugyanakkor ezt olvashatjuk: „*szenilis bájgúnár*”, ami nem csupán annak férfi identitását s egyik szerepét nevezi meg, de az állatmetaforák referencializáló mozzanataival is kapcsolatba hozható. A darab elején megadott szereplői tulajdonságok egyúttal az egyes figurák másira vonatkozó megjegyzéseiként is olvashatók, vagyis a folyton divergáló szereplői perspektívák függvényei. Az Ela és Dubois névéhez társított jelző (semmilyen ill. valamilyen) részben szintén a szerepek elhasonulására utalhat, míg a Rendőr neve utáni tautologikus „rendőr” szócska egyrészt arra célozhat, hogy jelenetében ezen szereplő is szerepként érti önmagát,⁸⁴ másrészt pedig hallgatóságos közvélekedésre, a buta rendőr toposzára játszik rá. A figurák átalakított nevének hangalakja többnyire kapcsolódik vagy pedig levezethető a pretextus szereplői neveiből (pl. Arsioné/Orsi).

A szereplői diskurzus referenciális és figuratív mozzanatai közötti váltójáték mint szövegszervező potenciál nemcsak a szereplők – nevükben is jelzett – identitásának, de a travesztia cselekményének konstitúciójára is kihatással van. Fil egyik figurálisan értett kijelentése, mely egyúttal szexuális konnotációt is nyer, néhány lappal később referenciális dimenziójában a cselekmény alakulására vonatkoztatva válik érvényessé. Barátja ugyanis annak Cila iránti szerelmét miszticizáló szavaira a következőket mondja Alfnak: „*FIL: (éllel) Félek, bicskád hegye beletörik.*” (56.), mire ez replikázó kérdésében önkéntelenül megerősíti a figuráció szexuális kontextusát („*Micsodámnak a hegye?*”), Cila és Alf későbbi beszélgetése közben viszont már ezt olvas-

⁸² Az állatos klisék jelentésével folytatott váltójáték ugyanakkor szintén visszaköthető a közvetlen s a közvetett pretextushoz, hiszen annak eljén Philinte, később pedig Alceste használ állatmetaforát az emberekre, utóbbi Hobbes híres kijelentését (*Homo homini lupus*) idézve fel: „*Puisque entre humains ainsi vous vivez en vrais loup, / Traîtres, vous ne m'aurez de ma vie avec vous.*” Elmondható, hogy miként Alf neve interdiskurzív szerkezetű, amennyiben képregény és irodalmi szöveg egymásba játszásának eredménye, azonképpen a molière-i állathasonlatnak is, akárcsak az embergyűlölő szerepének, szövegközi a meghatározottsága.

⁸³ Vö.: Jacques Derrida: *Glas*. Paris, Galilée, 1981. 188.

⁸⁴ Alfil folytatott párbeszédében a rendőr kilép szerepéből, melynek autoritását Alf nem hajlandó elfogadni, s ezt a mondatot intézi a főszereplőhöz: „*Ezt így nem lehet, rendőr vagyok, tessék beszarni.*” (68.)

hatjuk: „(…*Alf vadul farkasszemet néz Cíával, előhúzza kését.*) ALF: Rossz vége lesz. *(Elteszi a kést.)*”, kevéssel ezután pedig a féltékeny főszereplő ezt a szemrehányást intézi másokkal is kokettáló szerelméhez: „Legszívesebben fölányársálnám.” (61.) A replikák metaforikus jelentése bármikor szószertintbe fordulhat, s ez fordítva is áll, ahogy azt a legutóbbi mondat ambiguitása is megerősítheti, hiszen az nem csupán literális fenyegetésként, de a korábbiak összefüggésében a nemi aktus metaforaként is olvasható. Az idézetekből továbbá nemcsak az derül ki, hogy a szerzői utasítások is alkalmazkodnak a szereplői szövegek figuratív összetettségéhez (*éllel, farkasszemet néz*), s ennyiben kevésbé egy színházi jelrendszer nyomai, sokkal inkább a textualitás integráns részei, de az is látható, hogy Garaczi nem pusztán rekontextualizálja s átírja, de *nyelvi klisék, sztereotípiák vázára* csupaszítja le Mészöly fordítását.

Ez utóbbi mozzanat is hozzájárul ahhoz, hogy a szereplők magatartásában – hasonlóan, ahogy azt a *Jederman*ban és az *Imogán*ban megfigyelhettük – a nyelvi kliséknek kiszolgáltatott modalitásváltások s olvasási stratégiák írják felül az interperszonális viszonyok mimetikus kódjait. Az egyes szereplők a másik kijelentését referenciális s figuratív kettősége mentén térítik el, s a diszfiguráció efféle érvényesítésével a szöveg a szerepeket is kiszolgáltatja a nyelvi automatizmusok eme működésmódjának. Abban a jelentben, amelyben Cila, a márkik hangos tetszésnyilvánításai közepette, távol levő személyeket gúnyol ki, a következőket olvashatjuk: „CILA: Kevély pimasz. Nem sülydel le addig, hogy társalogjon. Kart karba fonva áll a sarokban, s mélyen sajnálja, hogy oly gyarló az ember. *(Gúnyos kuncogás.)* ACSA: *(túl hangosan)*. Meg kell döglenni. *(Hirtelen rosszkedv.)*” (64.) A márkí által használt klisé elsődleges, figuratív jelentése szerint egyfajta hiperbola, ami az adott kontextusban a nevetésre vo-

natkoztatható, s amit a szöveg a szereplők mint olvasók – a szerzői utasításban jelzett – reakciója révén térít el a szószertinti irányába, miáltal a nevetéssel épp ellentétes képzethez rögzíti a kifejezést. Az állatos klisék referencializálásának tendenciájába is beilleszthető, szemantikai áthelyezésből következő modalitásváltás alighanem váratlansága miatt is humor forrása lehet.

A maszkok sokformájú játéka produktív relációba lép a francia szöveggel mint közvetett pre-textussal. Míg ez utóbbiban Alceste diskurzusát az őszinteség, a többi szereplőét pedig a társadalmi szerepekhez való alkalmazkodás határozza meg elsődlegesen, Garaczi Alfhoz sem rendel morális elveket, minek következtében annak embergyűlölete, amit Molière-nél még egyfajta összetartott diskurzus képvisel, mely utóbbi persze már ott sem képes leplezni annak önkényes természetét, nyíltan költözködő indulattá változik. Olyan magatartással tehát, amit inkább poétikai, vagyis a szándékot elmaszkírozó, mint hermeneutikai, azaz a jelentésre összpontosító megfontolások irányítanak, s ami a nyelvet részben fölszabadítja fiktiiv és dologi referencia adekvációjának kényszere alól is.⁸⁵ Fil alábbi, Alfal folytatott párbeszédében elhangzó szavai akár a francia darab korábban ismertetett olvasatainak tömör összefoglalásaként is felfoghatók, minek következtében a rezonőr szerepe intertextuális dimenziót kap: „Az őszinteség nevetséges dolog, ezenfelül ártalmas is, zsarnokká tesz és megaláz.” (53.)⁸⁶ A személyközi viszonyok Garaczi darabjában látványosan hatalmi harcként jelennek meg, ahol a szereplők vágyainak és diskurzusának divergenciája a maszköltések esetlegességei s urhatatlan sokfélesége miatt válik többirányúvá. Alceste vak-sága saját beszédmódjára a *Mizantróp*ban a ripackodó Alf önironikus perspektívájává változik át, melyben – a referencializáló tendencia mellett – tudatossá válik a nyelv tropologikus kihasználása.

⁸⁵ Garaczi átirata a főszereplőhöz több helyen nem az őszinteség, hanem a szórakoztatás elvárását rendeli, vagyis az igazság elvét a fikciónak mint a nyelv performatív önkényének csáberejével helyettesíti. Alf gyűlölete nemcsak a hazugság, de a morális tartás ellen is irányul, egész pontosan ennek unalmas voltával szemben fogalmazódik meg: „Mindenkit gyűlölök. Egy részük aljas és hitszegő, más részük csak nem mer az lenni, ettől döglesztő unalmat áraszt.” (54.)

⁸⁶ Az őszinteséget az a jelenet is nevetségessé teszi, amelyben Du Bois, a szolga az őt faggató kérdésekre bevallja, hogy titokban kihallgatta a szobában folytatott párbeszédet, ami valójában semmilyen titkot nem tartalmazott, amennyiben nyelvi klisék nonszensz, a dialogusok menetét automatizálás révén eltérítő variációjából állt (ez a jelenet alább elemzés tárgya). „DUBOIS: Igenis. CILA: Dubois? Mi van? Tűnj el. TECA: Ez hallgatózott. CILA: *(rélműten)*. Hallgatóztál? DUBOIS: Hallgatóztam. *(A férfiak föl pattannak, a hölgyek a padokra roskadnak alétan, feszült csönd, néma előkép, atmoszféra.)* FIL: Mit csinálunk veled? Hallottál mindent? DUBOIS: *(tőpreng)*. Fülembé forró ölmot öntetek.” (65–66.) A szereplők színpadias viselkedését, gesztusainak túlzásait épp a hallottak banalitása teszi transzparenssé s egyúttal humorossá, miközben a szolga őszintesége a bárgyúság attribútumával társítódik.

Általában elmondható, hogy Garaczi átiratának szereplői a molière-i figurák torzított, sokszor hiperbolikus változataként jelennek meg, miközben minden szereplő szerepként viszi színre önmagát, s mindez azzal is összefüggésben áll, hogy valamennyien elhasonuló diszkurzív produktumok. Alf több helyütt köztözködő, sértegető lénynek, másutt terrorista machonak mutatkozik, míg van, ahol a feminin udvarló diszkurzív maszkját veszi fel. Fil egyáltalán nem jóbarátnak, de cukkoló provokátornak tűnik fel, s hasonlóan verbális agresszor, mint „barátja”, többször pedig a ripacskodó homokos szolamát s modorát ölti magára. Cila a darab elején még a buta liba szerepét variálja, aztán a macho Alf vádló szavaira mazochista kéjencként reagál, később ordenáré kurvaként látjuk, aki az inassal is viszonyt folytat, a modalitások variációja azonban eldönthetetlenül teszi, a szereplő komolyan vagy ironikusan viszonyul saját maszkjaihoz. Cila önkényes szerepváltásai a valódi arcot nélkülöző molière-i hősnő tükörszerű poétikai funkciójának radikalizálása-ként is felfogható. A szerepek diszperziója a diszkurzusok keveredésével is szoros kapcsolatba kerül, a karakterek egy-egy adott dialogikus szegmensben egymás nyelvhasználatához alkalmazkodva változtatják diszkurzív maszkjaikat. A következő idézet jól szemléltetheti egyrészt, ahogy az operettek ál-naív nyelvi sablonjait működtető Cila hatására Alf is hasonló sztereotípiák használójává változik, másfelől pedig azt, a nyelvi automatizmusok miként térítik el, non-sens módon, a dialógusok menetét:

- CILA: Folyton köztözködik, annyira makrancos és konok.
 ALF: Hát hogyne, mikor nem tudja, mi a jó.
 CILA: *(macskanyávogást utánozva)*. Mi a jó?
 ALF: Az a jó, az a jó, mindegy, de magácska nagyon rossz.
 CILA: Most aztán jól odavágott.
 FIL: Olvastam valahol, hogy a nagyon rossz: sok kicsi jóból van összevegyülve.
 ACSA: A nagyon jó pedig sok kicsi rosszból.
 CILA: A sok kicsi nagy pedig egy nagy kicsiből tevődik össze.
 CILA: A sok nagy kicsi pedig egy kicsi nagyból.

FIL: *(nekihehvülve)*. Az egy-sok jó-nagy kicsi pedig nagy-sok egy-kicsi rosszból.
(Többen akarnának rálicitálni, de megjelenik Du-bois.)” (65.)

Az idézett szövegrész, amely meglehetősen lecsupaszítja közvetett pretextusát, a nyelvi diszperzítás és a non-sens poétikai mechanizmusán túl is jelentésszerű lehet, amennyiben egyrészt Alf megnyilatkozásában a jó morális kategóriaként és a főszereplő szerelmi érdekére vonatkoztatva egyaránt értelmezhető, s a korrelációban lévő, ugyanakkor egymást kizáró két értelmezés – mint láttuk – Alceste diszkurzusának interpretációs irányait is meghatározza. Cila első replikája nem csupán az állatos klisék sorába illeszkedik, s nem is csak a macska mint nő metaforáját aktiválja, de a hangutánzó formula s a grammatikai kérdés közötti homofónia révén a nyelv materiális önállóságára emlékeztet. Az idézet folytatása a variációk túlzásai révén üresíti ki s teszi grammatikailag önműködővé a paradoxon alakzatát, e művelet poétikai funkciója azonban nem merül ki a dialógus non-sens eltérítésében s a humoros hatáskeltésben, de összetettebb szemiotikai mezőbe illeszthető. Fil első mondata ugyanis Philinte azon – Alceste-hez intézett – kijelentésének torzított változataként is olvasható, amelyben a szereplő a morál létmódját a bűnhöz, a morál áthágásának lehetőségéhez kapcsolja oda: „Si tous les coeurs étaient francs, justes et dociles, / La plupart des vertus nous seraient inutiles, / Puisqu'on en met l'usage à pouvoir sans ennui / Supporter, dans nos droits, l'injustice d'autrui”.⁸⁷ A korrelatív szerkezet egy-szerre működhet paradoxonként és apóriaként, Philinte szolamában viszont preverbális a státusa, Garaczi szövege ezzel szemben már nyíltan retorizálttá teszi az alakzatot, a nyelv grammatikai mechanizmusának performatív önállósulásaként mutatva meg azt. Ahogy nem dönthető el, Alceste-et morális elve, az igazságra való törekvés, s ezzel összefüggésben nyelv és nyelven kívüli adekvációja vagy pedig saját egyéni érdekei motiválják, azonképpen a morál megalapozásánál az univerzális és a transzcendens is tekinthető emberi kitalációnak, melyet világi érdekek irányítanak, minek következtében

⁸⁷ Mészöly fordításában: „Ha minden földi csak jót tenne, szentül élne: / Mi szükség volna úgy egyáltalán erényre? / Nem abból áll-e épp a szív nagysága itt, / Hogy képes túrni a világ gazságait?” (84.), Petri megoldása: „ha mindenki jó lenne, őszinte és szerény, / fölöslegessé válna majd mindegyik erény, / hiszen a legtöbbjük csupán arra tanít, / hogy békén eltűnjük egymás gazságait.” (195.) Petri fordítása sokkal inkább betű szerinti, s így pontosabb, mint Mészölyé, noha ő is a személyes névmás deikszisével helyettesíti a „coeurs” metaforát, melynek fontos szerep jut a francia szöveg figuratív já-

önkényes a mozzanat, amely a jót a rossztól elkülöníti, s éppen ezzel függhet össze, hogy az erkölcsnek nem lehet állandó a konvencionális értéke.⁸⁸

A *Mizantrop* miközben Alf prespektívájából kiiktatja az igazság totalizáló komponensét, egyúttal sokasítja a szereplők diskurzusai mögötti érdekeket, amivel nemcsak a morált oldja föl egyfajta radikális relativitásban, de a replikák jelentését teszi rögzíthetetlenné. Hiszen azzal, hogy a karakterek lélektani vagy egyéb integritását poétikai stratégiáknak való kiszolgáltatásuk révén is teljesen ellehetetleníti, megakadályozza bármifajta egyéni érdek mint interpretáns totalizáló funkcióba léptetését, azt a műveletet, amit a *Le Misanthrope* dekonstruktív interpretációi Alceste szolamát olvasva reflektálatlanul végrehajtanak. Amikor ugyanis a szerelem diskurzusát – persze nem teljesen alaptalanul – alárendelik a főszereplő hatalmi érdekének, voltaképpen a referenciális elemet fölfüggesztő szenvedéllyel szemben az ezen elemet mint interpretáns konkretizáló s rögzítő érdek (mint szükségét) tüntetik ki,⁸⁹ minek következtében nem csupán Alceste-et helyezik vissza a többi szereplő teatrális érdekharcainak hálójába, de önkényesen korlátozzák is az érdekeknek már a molière-i szövegben is eldönthetetlen játékát. Allegoréziseik azáltal, hogy csakis Alceste szolamában látnak feszültséget a nyelv konstatív és performatív aspektusa között, általában saját allegoretikus konstitúciójukra is vakok maradnak. A nyelv tisztán performatív aktusként való értelmezése éppen azért nem totalizálható, mert maga sem vonható ki a felismerés érvénye alól, mely szerint a nyelv mint igazság fiktiiv státuszú. Nem lehet maradéktalanul igazat adni Célimène-nek és a márkiknak, hiszen az ő diskurzusukban sem eshet egybe a nyelv szemantikai s retorikai aspektusa.

Molière szövegében a szerelem nemcsak az esztétikai vonzerővel, de – az alceste-i őszinteség elve nyomán – a nyelv epiztemológiai, azaz igazságra irányuló aspektusával is kapcsolatba kerül, s a dis-

kurzus igazsága és meggyőző ereje közötti viszony a per értelmezéseit taglaló, valamint az Oronte szonettje körüli jelenetben is fontos interpretánsunk mutatkozik. A főszereplő perében elutasítja az ügyvédet, mivel azt vallja, az igazság közvetítés nélkül is érvényesül, Célimène szerelmi vallomását pedig részben azért nem fogadja el, mert annak referenciáját nem képes verifikálni s nyelvét ezáltal transzparenssé tenni. Az őszinteség alakzata az előbbi esetben nyelvi és dologi referencia, diskurzus és külső világ adekvációjára épül, ez utóbbi esetben viszont érzelmek és verbális kifejezésük viszonylatában kerül szóba. A főszereplő őszinteségre vonatkozó elvárásának jelentése és e jelentés megképződésének módja közötti diszcrepancia már a Molière-mű elején rámutathat az érzelmek verbális természetére. „Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur.”⁹⁰ Alceste ezen mondatában az őszinteségre utaló, kizárólag figuratív jelentésében használatos klisé arra hívhatja fel a figyelmet, hogy az érzelmek őszinte voltáról csakis jelek útján lehet foglalkozni, amennyiben a jelölt faktikus státusában aligha férhető hozzá közvetlenül. A szerelem diskurzusa tehát nem csupán igazság és csáberő korrelációjának egyik aspektusaként értelmezhető a *Le Misanthrope*-ban, de benne a nyelven kívüli referencia (mint igazság) szükségképpen diszkurzív természetű is hangsúlyos: az őszinteség, ami a maszk lehullását jelenti, csakis a nyelv mint maszk közbejöttével valósulhat meg.

A szonett-jelenet eddigi elemzései többnyire arra mutattak rá, hogy a főhősnek Oronte verséről hozott ítélete nem „tisztán” esztétikai ítélet, amennyiben nem teljesen érdek nélküli nemtetszésen alapszik. Az interpretációk kizárólag abban különböznek, hogy milyen érdekre vezetnek vissza Alceste elfogultságát, azaz annak rivalizálásával, diszkurzív hatalmi törekvéseivel, transzparens nyelvezményével magyarázzák, vagy esetleg – mint Jacques Lacan – azzal, hogy a főszereplő az imbecil Oronte-

⁸⁸ Vö.: Friedrich Nietzsche *Túl jön és rosszon*, illetve *Adalékok a morál genealógiájához* című műveivel.

⁸⁹ Vö.: Paul de Man: *En* (Pygmalion). In: P.d.M.: *Az olvasás allegóriái*. i. m. 216–254.

⁹⁰ Mészöly fordítása: „Csak nyíltan kellene vállalnod önmagad: / Egy szót sem ejteni, mely nem szívből fakad.”(12.), Petrié: „Légy őszinte. És gyávaságból soha ne mondj olyat, / ami nem belőled fakad.”(144.) Ezen a ponton az előbbi megoldás visszakapcsol a francia szöveg metaforikájához s klisészerű összetettségéhez, miközben az őszinteség mozzanatáról elfeledkezik, ami Petri szövegében viszont hangsúlyos marad. Mindez persze nem csupán azt bizonyíthatja, hogy minden fordítás – szükségképpen részleges – interpretáció, de egyúttal a két fordítás tropológiai következtetlenségére is rámutathat. Még akkor is így van ez, ha a tropológiai összetettség, a figuratív klisék játéka a nyelvek imaginációjának megszűntetetlen különbségeit láttathatja, vagyis a fordíthatatlanságra irányíthatja a figyelmet.

ban mint rivalisában saját tükörképét ismeri föl.⁹¹ A jelenet ugyanakkor arra is ráirányíthatja a figyelmet, hogy az esztétikai ítélet különbségei redukálhatatlanok, s ennyiben az nemcsak merőben konvencionálisként s így önkényesként lepleződik le, s nem csupán olyanként amely mögöttes érdekek elfedésére szolgál, de – ezzel összefüggésben – amelynek referenciája, akárcsak lélektani mögöttese, sohasem rögzíthető abszolút módon. A szonett inszcenírozása ennél fogva akár a darab kicsinyítő tükréként is jelentéssé tehető, s többek között Alceste diskurzusa interpretációinak allegoretikus vakfotjaira is újra rámutathat. Ezzel párhuzamosan viszont a szerelmi diskurzussal is szoros kapcsolatba hozható, amennyiben az őszinteségnek azért nem lehet abszolút státusa, mert „az emberi szív maga rejtett érdekek és ösztönök folytonosan változó keveréke.”⁹² A szerelem számja az esztétikai illuzórikus voltához kapcsolódik, s a nyelv alapvetően hallucinatív karakterét ismertetheti föl, Alceste viszont, aki egy helyütt egy klisészerű automatizmus önkéntelenségével el is ismeri a szív metafo-

rikusságát,⁹³ azzal sérti meg e diskurzus keretfeltevéleit, hogy Célimène-nek címzett szavait nem a csábítás, de az igazság intenciója irányítja. Azzal, hogy nyelvfelfogásából számúzi a meggyőzés performatív aspektusát, egyúttal minden megértés másira utaltságának elvét is kénytelen kiiktatni, s ez lehet az oka annak is, hogy Célimène-t nem elcsábítani, sokkal inkább „megsemmisíteni” törekszik.⁹⁴ Eliante hosszú replikája a szerelemről banális megállapítások sorának látszik, melyek azt bizonyítják, hogy a szépség a szemlélő szemében van, s nem a szemléltben, mivel azonban a szereplő nem tesz különbséget a két nézőpont igazságértéke között, olvashatók úgy, mint annak bizonyítékai, hogy egy másik személyt sohasem láthatunk objektív módon.⁹⁵ A szerelem őszinteségét hajszolva a főhős a nyelvi referencia hallucinatív voltaiba ütközik, s nem ismeri föl, hogy a meggyőző erő és az igazság olyan ellentétes aspektusai a nyelvnek, melyek ugyanakkor egymásra vannak utalva, s e korreláció kényszerítő eldöntetlenségéből aligha lehetséges kilépni. Ahogy de Man fogalmaz Pascalról írott

⁹¹ Vö.: Jacques Lacan: *Propos sur la causalité psychique*. In: J.L.: *Écrits*. Paris, 1966. 173–175.

⁹² Peter Hampshire Nurse: *Molière and the Comic Spirit*. Genève, 1991. 115.

⁹³ Arsioné Célimène-t vádoló szavaira Alceste a következőkkel felel: „Cela se peut, Madame: on ne voit pas les coeurs.” Episztemológiai és esztétikai egybekapcsolásának hibáját Alceste az alábbi mondatban ismeri fel: „Et j’ai cru trouver quelque sincérité / Dans les traits appas dont je fus enchanté.” Mészöly: „Lehet, Madame. Nem lát a szívekbe senki sem.” (64.), „S amelynek, én bolond, káprázva, elvakulva, / Hitelt adtam, mivel a fortélyt eltanulta!” (72.) Petri: „Lehet. Szívekbe látni oly nehéz.” (179.), „Mióta elhittem, hogy nem minden csalás, / Mióta rajtam ez a bénító varázs.” (187.) Látni való, hogy az első esetben Mészöly egyszerűen pontosabb, a második alkalommal az „őszinteség” kifejezés mindkét változatból hiányzik, ami nem akadály a ugyan az említett problémákör szövegbe való „beolvasásának”, módosít viszont a főszereplői replika diszkurzív hangsúlyán.

⁹⁴ Alceste végül kimondja, hogy szerelmét nem interszubjektív szerkezetként, de egyfajta önmegdicsőülésként s a másik teljes dominanciájaként képzelel el, azt akarja tehát, hogy Célimène oldódjon föl Alceste személyiségében. „Oui, je voudrais qu’aucun ne vous trouvât aimable, / Que vous fussiez réduite en un sort misérable, / Que le Ciel, en naissant, ne vous eût donné rien, / Que vous n’eussiez ni rang, ni naissance, ni bien, / Afin que de mon coeur l’éclatant sacrifice / Vous pût d’un pareil sort réparer l’injustice, / Et que j’eusse la joie et la gloire, en ce jour, / De vous voir tenir tout des mains de mon amour.” (123–124.) A szerelem ezen középkori elképzelésének ellentmondásos voltára Lionel Gossman mutatott rá már idézett könyvében: Alceste saját megdicsőülését keresi a szerelemben, miközben éppen Célimène mássága vonzza, éppen az, amit megszüntetni igyekszik. Ennek következtében az a paradox helyzet áll elő, hogy – amint a szerző írja – „Alceste ‘szerelme’ Célimène-t sem úgy nem fogadja el mint szabadot, sem úgy mint nem szabadot. Ha szabad, akkor nem birtokolhatja szabadságát, ha pedig nem szabad, akkor már nincs szabadság, amit birtokolhatna.” Lionel Gossman: i. m. 75–76. Mészöly Dezső: „Igen óhajtánám, hogy sehol se szeressék, / S nyomassa életét a nyomorult szegénység, / S bár jött volna a világra névtelen, / Igen, vagyontalan, rangtalan, pénztelen, / Hogy én keljek ki csak méltatlan sorsa ellen, / Hogy áldozattal önt a mélyből feleljem, / És büszkén, boldogan feszüljön kebelem, / Látván, hogy csak azért boldog, mert szeretem.” (76.) Petri György: „szeretném, ne szeressen senki se, / süllyedj a legmélyebb nyomorba le! / Születél volna páriának eleve, / akinek nincs rangja, semmije, / hogy várna rád a szégyen és a csód, / hogy állnál már a pusztulás előtt. / Amikor már párkányt, ablakot / méregeted: itt kéne kiugranod. / A zavart ész kibúvót nem talál, / nincs más megoldás, csak a halál – és akkor jövőm én, jön a nagyszerű nap, / és meghozhatom az áldozatot, / amivel méltatlan sorsodon fordítok, / s tőlem nyered el boldogságodat.” (190.) Látni való, hogy Petri fordítása átírás is egyben: benne Alceste az öngyilkosságra készülő hősnő helyzetét jelenetizi, ami nemcsak dramatikusabbá teszi a magyar szöveget, de hiperbolikus volta miatt komikus felhangot is kölcsönözhet a replikának.

⁹⁵ Vö.: Lionel Gossman: i. m. 95.

elemzésében: „a gondolkodás tropologikus területről kiderül, hogy egy olyan entitástól (a hatalomtól) függ, amely e területtel másleánygű, ahogy a nulla is heterogén a számok rendjével.”⁹⁶ Hiszen az igazság erőt sugároz, ami érvényesülését s meggyőző voltát biztosítja, az erő viszont összeférhetetlen az igazsággal, mert – mint az esztétikai csábberőben – képes függetlenedni attól. Az emberi vágy és a természeti igazság, a csábítás és gyönyör illetve a ráció s megismerés nyelve egymásra vannak utalva, miközben inkompatibilisak egymással.

A szonett-jelenet Garaczi szövegében is, hasonlóan a francia pretextushoz, öntükröző funkcióba állítható, miközben – ezzel összefüggésben – az általános klisék diszfiguratív szétírásának eljárásába is illeszkedik, ahogy azt már az előző fejezetben láthattuk. Nem tagadható ugyanakkor, hogy a szatirikus hatásfunkció, az össze nem illés szövegalkító elve s a harsány, farce-szerű komikum némely esetben ellene hat a transzformáció azon eljárásainak, amelyek máshol subtilisabb, a szemiozisz összetettebb intertextuális alakzatait lehetővé tevő megoldásokat eredményeznek. A *Mizantróp* rövidítései poétikailag motiválnak mutatkoznak ugyan, amennyiben a klisék s sztereotípiák maszkképző automatizmusaiént képesek működni, a kihagyások azonban többször a szemiotikai összetettség rovására valósulnak meg: Garaczi teljesen elhagyja például Eliante szerelemről szóló replikáját, Célimène és a márkik azon jelenetét, amelyben ezek távol lévő személyek nyelvhasználatáról mondanak kritikát. Mindazonáltal elmondható, hogy noha a magyar travesztia nem mindenütt integrálja szövegszervező elveibe a francia pretextuson nyitott produktív reinterpretációs irányokat, értelmezői munkája számos ponton teszi relevánsá az átírat és közvetett pretextusa intertextuális „szembesítését”.

Garaczi travesztiájában a szerelem leplezetlen szexualitásként jelenik meg, melynek tematikus közege humoros szituációk generáló elve, miközben a szex mint képzetkör a szereplői replikák jelentését erőteljesen irányító értelmező.⁹⁷ Ami a francia szövegben az őszinteség tropologikus meghatározottságának bizonyítéka s funkciója többek között a nyelvi transzparencia ellensúlyozása, az a magyar átíratban a vágy mint értelmező felszabadításának az alkalmá, s a performáció önkényével, a szerepek diszperziójával hozható kapcsolatba. Mint megfigyelhettük, a *Mizantróp* a maszkok diszkurzív sokasításával párhuzamosan eloldja a pretextus szövegét a diegetikus kódok korlátozó erejétől, s a figuráció önállósulásának, a nyelvi létesítés önkényes történéseinek szolgáltatja ki a szöveg alakulását. Ezzel a transzformációs művelettel azonban nem lezárja az előszöveg eldöntetlenségeit, amennyiben vágy és igazság korrelációjában az előbbi részesítené előnyben – ahogy ezt Riggs értelmezésében láttuk –, de sokkal inkább radikalizálva továbbbírja annak szemiotikai potenciálját. Hiszen az erotika itt is, mint a francia szövegben, a megismerés lehetőségének allegóriaként működik,⁹⁸ azzal a különbséggel, hogy az esztétikai csábberőhöz nem annyira a szerelem divinatorikus mozzanata, sokkal inkább a test materiális aspektusa társul, mely utóbbi az állatiság metaforáival is szoros kapcsolatba hozható. A francia szövegben a farkas a nyers erő s az ösztönök, a majom pedig az utánzás képzetét idézi fel,⁹⁹ Garaczinál mindezekhez a „féreg” széma immoralitásának konnotációi is csatlakoznak, nem függetlenül a szöveg önreprezentációjának funkcióitól sem. A szexualitás, ami az állati ösztönszerűséggel is kapcsolatba hozható, sokszor a freudi sztereotípiák automatizmusaiából építkező diskurzusként határozza meg a szöveg alakulását, ezáltal is hangsúlyozva a jelentő elemek önállósu-

⁹⁶ Paul de Man: Pascal allegóriája a meggyőzésről. In: P.d.M.: *Esztétikai ideológia*. i. m. 53.

⁹⁷ Petri fordítása többször hasonló tendencia szerint aktualizálja a francia eredetit, amikor a káromkodásokat vagy mások szidalmazását durva, argotikus nyelvbe teszi át, a megszólító szerkezeteket pedig, hasonlóan, ahogy Garaczi, magázóból tegező formulára változtatja. Egyetlen példa: „CÉLIMÈNE: Te azért jársz hozzám, hogy veszekedhes! ALCESTE: Én nem veszekszem. / De hogy folyton itt látom a kis buzik csapatát, / hogy minden jöttment utat talál szívedhez, / Ezt nem bírom tovább.” (158.)

⁹⁸ „Ahelyett, hogy az érzéki tapasztalat fokozásos variánsa lenne, az erotika az az alakzat, ami az efféle tapasztalatot lehetővé teszi. Nem látjuk azt, amit szeretünk, de abban a reményben szeretünk, hogy igazolódik az illúzió, hogy csakugyan látunk valamit.” Paul de Man: Hypogram and Inscription. In: P.d.M.: *The Resistance to Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. 53.

⁹⁹ „PHILINTE: Oui, je vois ces défauts dont votre âme murmure / Comme vices unis à l'humaine nature; / Et mon esprit enfin n'est pas plus offensé / De voir un homme fourbre, injuste, intéressé, / Que de voir des vautours affamés de carnage, / Des songes malfaisants, et des loups pleins de rage.”

lását s a nyelv materiális karakterét, miáltal újabb szemiotikai lehetőséget társít az állatishoz.

A literalizált állatos klisék elemzése azt mutatta meg, hogy a nyelv referenciális funkciója és a logikai referencia között olyan törés mutatkozik, amely a nyelvet mint empirikus közvetítőt megbízhatatlanná teszi. Az animális interpretációnak kényszerítő ereje viszont ahhoz vezethet el, hogy a betű véletlenjeinek szintjén is működésbe lépjen a képzetkör, melynek következtében állatnevek anagrammatikus beíródását észlelhetjük a szövegben. Alf és Cila beszélgetésében például a következőket olvashatjuk: ALF: Olyan szerelem ez: nem érti önmagát, ezért perelek önnel. CILA: Ha jól értem, ön úgy szereti kegyeltjét, hogy kínozza. A mennydörgő *hódol*. Inkvizítor a *hálósobában*.” (62.) (kiem.: B.T.), de akár Cila korábban idézett „mi a jó”-ja is idesorolható. Az állatokkal kapcsolatos kifejezések itt már nem a tropológia totalizáló, vagyis jelentő és jelentett azonosítására hagyatkozó mozanatában nyilvánulnak meg, hanem a jelentők olyan önállósulásában, amely éppen hogy ellehetetlenítheti a trópusok munkáját. A betűk véletlenjeire hagyatkozó anagrammák, mint azt az önéletrajzok elemzésekor is láthattuk, a nyelv létesítő erejének esetlegességére, a szemantikaitól való teljes függetlenségére mutathatnak rá, arra, hogy a jelentés nélküli, az artikulátlan performativitása és a jelentés tételezése elválaszthatatlanok ugyan, de korántsem összeegyeztethetők. A szereplők diskurzusa tehát nemcsak a prosopopeia figurációjaként, vagyis a beszélő – sőt interdiskurzívan olvasható – nevek és a figuratív klisék maszkképző játékaiként értelmezhető a *Mizantrop*ban, de akár azt is mondhatjuk, hogy a szöveg önreprezentációjában a név katakretikus karaktere a replikák textualitásának is paradigmájává válik. A nyelvnek az állatos klisék szószerintiségében előálló inhumánus aspektusa után a szöveg az anagrammáknak a kogníciót romboló munkája s az artikulátlanosság attribútuma révén újabb jelentésszinten aktiválja az animalitás képzetkört.

Molière francia darabjának magyar fordításai azért dermesztik bele az eredeti szöveget valamifajta szimpla, vagy legalábbis radikálisan egyszerűsített szemiotikai szisztémába, mert egyrészt a *Le Misanthrope* különféle, de lényegében mimetikus aspektusait választják az átültetés szervezőelveként,

másrészt pedig mert értelmezéseikben nem dinamizálják a darab jelentésszintjeit. Mészöly Dezső fordítása a klasszikus francia szöveg modális s stiláris emelkedettségét úgy próbálja újrat teremteni, hogy a művilág diegetikus viszonyait embertípusok archetipikus s időtlen konfliktusaként gondolja el, ekként iktatva ki egyik oldalon a történeti distancia azon komponensét, amelyik a nyelvek különbségének, a materiális mellett, legfőbb oka lesz a másik oldalon, s amit persze a fordító leküzdhetetlen, de megoldható akadályként interpretál. Nem arról van szó persze, hogy Mészöly fordítása ne tudná reaktiválni a magyarban a molière-i szöveg figuratív megoldásainak némely tendenciáját, hiszen például a monetáris metaforák és a szerelmi diskurzus egymásra montírozását kitűnően újraalkotja, sőt több francia szójáték figuratív helyettesítése olyan átírásnak bizonyult, amit Garaczi változtatás nélkül emelt át, tendenciózusan, figuratív s referenciális váltójátékának sorába.¹⁰⁰ Sokkal inkább arról, hogy a francia szöveg diszkurzív összetettségét mindezek ellenére is másodlagosnak tekintik, amely alárendelhető a dramatikus világ személyközi viszonyait alkotó mimetikus kódok detemporalizáló munkájának.

Petri György ezzel szemben már nem választja el egymástól dramatikus szöveg és általa közvetített diegézis létmódját, amennyiben a történeti távolságból adódó nyelvhasználati különbségeket egyben világlátásokban megnyilvánuló eltéréseként interpretálva törekszik ezek produktív aktiválására a fordításban. Petri mindezek révén természetesen egyrészt a francia szöveg történeti idegenségét is igyekszik leküzdni, de mivel nem adekvációszerűen gondolja el eredeti és célszöveg sem verbális, sem – ezzel összefüggésben – diegetikus kapcsolatát, a durva beszéd, a szereplők bizonyos mai társadalmi típusokhoz való közelítése nem tekinthető úgy, mint különbségek elmaszkírozásai, sokkal inkább, mint dramatikus szituációk produktív újraírása. Mindazonáltal Petri elsősorban a modalitásban, s nem pedig a szöveg figurális szisztémájában folyamodik az újraírás megoldásaihoz, minek következtében nem képes megnyitni a francia darab számára újabb interpretációs lehetőségeket, sokkal inkább elfogadja, hogy a fordítás olyan produkció, amely önálló ugyan, de amit a nyelvhasz-

¹⁰⁰ „CILA: Az ember ráfizet, ha kutyába vesz egy ilyen nagykutyát...” (63.), „FIL: Az asztal rogyásig pakolva süttel. CILA: Csak ő ne volna olyan sületlen, istenem.” (64.)

nálat konvencióinak, a szavak használati értékének változása miatt kell majd minduntalan felülrni.

Elmondható, hogy míg Molière szövege a megértés tükörszerű szerkezetét a szerelem asszimetrikus működsmójával billenti ki, amelyhez vágy és igazság rögzíthetetlen inkompatibilitása társul, minek következtében a *Le Misanthrope* mindvégig tropologikus dimenzióban tartja teátrális performancia és episztemológia konfliktusát, addig Garaczi travesztíája azzal, hogy a valószerűség kódjait s a karakterek lélektani összefüggéseit diszkurzív fragmentumokként relativálja, nemcsak látványossá teszi a referenciának a figuratív meghatározottságát, de erősíti a szöveg disszeminatív munkáját, amivel intertextuálisan inherens nyelvi feszültségekhez utalja vissza s lezárhatatlannak mutatja a francia darabban konstatív és performatív divergens összjátékát. Míg Molière-nél morális és amorális korrelációja egyfajta preverbális apóriaként jelent meg, a szerelem pedig az illúzió s a realitás közti különbségtétel fölfüggesztését jelentette, mely többek között a szemlélt elválaszthatatlanságát hangsúlyozta a szemlélőtől, addig a *Mizantrop* a szubjektum konstitúciójának s a megismerésnek nem csupán a másakra utaltságát példázhatja, de, kiemelve így a francia szöveg tropologikus feszültségeit, a megismerés (inter)szubjektív aspektusa helyett – a maszkok diszkurzív játéka segítségével – annak nyelvi feltételezettségét tünteti ki. A szubjektum s diskurzusának textuálitása azonban nem egyedül a soknyelvűségben, a maszkok figuratív felsokszorozásában, az állatos klisék diszfigurációjában mutatkozik meg, de a nyelv jelentéstől megfosztott tételező erejeként az anagrammákban is. Mind az előbbieket, mind pedig ez utóbbi ugyanakkor olyan szövegszervező elvnek bizonyul, amelynek révén a magyar szöveg önmaga fordíthatatlanságára hívja fel a figyelmet, s ennek következtében közvetett pretextusához is ezt az attribútumot rendeli.

Míg azonban a diszfiguratív eljárások a fordíthatatlanságot a nyelvek tropologikus imaginációinak konstitutív különbségeihez kapcsolják oda, a betűre hagyatkozó inskripciók alakzatok a deszematizált nyelvi materialitás pozicionáló önkényéből adódó eltérésekhez kötik hozzá a fordítás lehetetlenségét. Ahhoz, amit de Man a nyelv nem emberi karaktereként aposztrofál s amit – Benjamin „reine Sprache” kifejezését elemezve – így határoz meg: „egy mindenfajta jelentő funkciótól teljesen megfosztott nyelv, ami pusztán jelentő lenne, ami teljesen meg lenne fosztva bármilyen szemantikai funkciótól, egy tisztán technikailag nyelvészeti nyelv – és ami pusztán saját nyelvi jellemzőire lenne redukálva.”¹⁰¹ A nyelv két aspektusa, a metaforikus áthelyezések láncolata és az antropomorfizmusok vagy tulajdonnévként funkcionáló katakrézisek kölcsönösen kizárják egymást, ugyanakkor „noha egy trópus semmiben sem azonos egy antropomorfizmussal, mindamellett egy antropomorfizmus úgy van strukturálva, mint egy trópus”,¹⁰² minek következtében a nyelv materialitása nem férhető hozzá a tópus referencializáló, fenomenalizáló s hallucinatív mozzanata nélkül, miközben annak feltételét képezi. A fordítás nemcsak nyelvek között, de egy adott nyelven belül is elkerülhetetlen, noha egyúttal lehetetlen is, amennyiben nemcsak jelentés és dolog, de nyelv és jelentés adekvációja is illuzórikusnak bizonyul. A *Mizantrop*, mely a francia szöveg egyik magyar fordításának parodikus, vagyis nem identikus *ismétlésre* épülő újrairása, azért nevezhető az eredeti darab eddigi „legjobb” fordításának, mert a szöveg több aspektusának összjátékában képes rámutatni közvetett pretextusának fordíthatatlan voltára, miközben saját fordítását s annak lehetetlenségét sem csupán interlingvális, de egy adott nyelven belüli relációként, azaz az olvasás allegóriájaként képes értelmezni.

¹⁰¹ Paul de Man: The Task of the Translator. In: P. d.M.: *Aesthetic Ideology* (szerk. A. Warminski). Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. 96–97.

¹⁰² Paul de Man: Antropomorphism and Trop in the Lyric. In: P.D.M.: *Aesthetic Ideology*. i. m. 241.