

The image shows the interior of the Opéra de Paris, featuring a grand staircase and a balcony with statues. The entire scene is tinted with a green color. The text 'THEATRON' is overlaid in white, bold, sans-serif font across the lower part of the image.

THEATRON

16. évf. 3. szám
2022. ŐSZ

A színház dicsérete: francia színházfilozófia

THEATRON

*A színház dicsérete:
francia színházfilozófia*

Színháztudományi periodika
16. évfolyam, 3. szám
2022. ŐSZ

Szerkesztőség, kiadó:
Theatron Műhely Alapítvány
1041 Budapest
Kiss János utca 4/A.
E-mail: info@theatron.hu

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna
Felelős szerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A számot szerkesztette:
Jákfalvi Magdolna, Sipos Balázs

A szerkesztőbizottság tagjai:
Kiss Gabriella, Muntag Vince, Oláh Tamás
Porogi Dorka, Schuller Gabriella

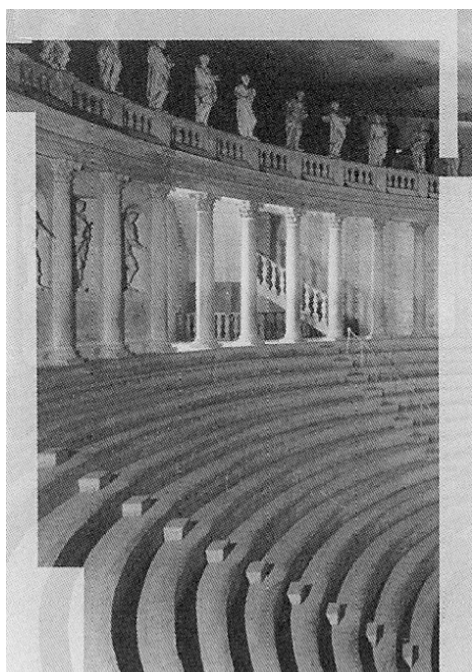
A szám a Nemzeti Kulturális Alap, a Magyar Tudományos Akadémia, a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkárság, a Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt. és a Studium Prospero Alapítvány támogatásával jelent meg.



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL



ISSN 1418 9941



Tartalom

- 2 **Az allegória halott. Szerkesztői előszó**
JÁKFAI MAGDOLNA, SIPOS BALÁZS
- 6 **Ködbe vesző párhuzamosok.**
(Heller Ágnes: *Tragédia és filozófia. Párhuzamos történet*)
ANGYALOSI GERGELY
- 21 **A színház dicsérete. Beszélgetés Nicolas Truonggal**
ALAIN BADIOU
Fordította: Porogi Dorka
- 47 **Állam. Hetedik könyv, 514a–517b**
PLATÓN
Fordította: Steiger Kornél (Szabó Miklós nyomán)
- 50 **Platón: Állam. Hetedik könyv, 514a–517b**
ALAIN BADIOU
Fordította: Karsai György
- 53 **Az elnémított mimézis (visszhangja)**
SIPOS BALÁZS
- 133 **A templom lépcsője. Moszkva–Drezda, 1912**
JACQUES RANCIÈRE
Fordította: Kiss Gábor Zoltán
- 147 **Az állati lét a színpadon**
ROMEO CASTELLUCCI
Fordította: Oláh Tamás
- 150 **Üres terek, természetes testek. A színház láthatatlan technogenezise**
KRICSFALUSI BEATRIX
- 167 **E számunk szerzői**

Az allegória halott. Szerkesztői előszó

JÁKFALVI MAGDOLNA, SIPOS BALÁZS

2021-ben megjelent Heller Ágnes utolsó könyve, Berényi Gábor fordításában magyarul, posztumusz műként. Heller a *Tragédia és filozófia. Párhuzamos történet* címet adott gondolat-kísérletének, talán megidézve Simon Sparks és Miguel de Beistegui szerkesztésében 1999-ben megjelent *Tragedy and Philosophy* című olvasókönyvet, amikor újra és ismét végigvette, mennyire folytatható Hegel *Jogfilozófiája* után a történelemről való gondolkodás, s mennyire lehet tartani a tragédia és a filozófia megkonstruáltságában, megkésett vagy utólagos időbeliségében rejlő hegeli hasonlóságot. „(A) filozófusok és a tragédiák szerzői (...) azt mondják el, hogyan történhetek a dolgok, milyenek lehetnek, hogyan kellett volna történniük – valószínűleg vagy szükségképpen.” (7). A *valószínű* fogalomkörre a színház ontológiai burka és buborékja: szabályrendek, játéktechnikák, esztétikák épülnek a színházi valóság (akár: „hitelesség”) megalkotásának mikéntjére. Ez az utolsó Heller-kérdés döbbsített rá minket, mennyire nehéz magyar nyelven folytatni az elindított vitát, hiszen Heller a párhuzamot filozófusként, a filozófia működésrendje-beszédmódja felől bontja ki, s állítja egymás mellé a drámaszerzőket és a gondolkodókat, (nagyon ritkán) az előadásokat és a közösség kérdéseit – nem pedig a színház felől.

A *Theatron* 2022/3-as számában bemutatjuk, hogy a Heller-megírta párhuzamosság, egyanyagúság, egygondolatúság a filozófia és a színház, a tragédia között az utóbbi évtizedekben *gyakorlatként* foglalkoztatja a gondolkodókat. Azt a jelenséget hozzuk közelebb a *Theatron* olvasóihoz, amit a kortárs francia filozófusok nyomán *színházfilozófiának* hívunk.

Ez a színházfilozófia nem egységes iskola, mely valamiféleképpen a színház művészetét elemezné egyfajta filozófiafelfogásból vagy

módszerből indulva, esetleg felismerhető és egységes eszközkészletet használva. A színház-filozófia nem a színházról szól, hanem a színházat mint működésformát *használja* gondolatok megfogalmazásakor sőt kipróbálásakor. A színházfilozófia a színház gyakorlatára (működésére) a gondolkodás gyakorlati terepeként tekint, afféle próbahelyként. A lapszámunkban bemutatott kortárs francia filozófusok saját világ- és közösség-fogalmukat a hagyományos görög színházi modell és modern alakváltozatai feltárásával, a színházi alkotási folyamatok *gyakorlásával* adják át. A lét eseményszerűsége a színház eseményszerűségével van kölcsönhatásban: a színház mint gondolat Platón és Arisztotelész egy-egy fogalmára, a mimézis és a reprezentáció jelenségére fókuszálva értelmezi újra és újra egy politikai közösség (legyen az állam, legyen egy mozgalom) cselekvési lehetőségeit. A tragédiákban megírt szükségszerűség és valóságosság, az utánczás és a színházi teremtés egyidejűsége teszi lehetővé, hogy mindenki által felismerhető módon, rögzített időkeretben és ugyanakkor távolról szemlélve kerüljenek elénk a világ valószínű, így érthető eseményei – és saját szerepvállalásaink, rajtunk túlmutató eseményekbe való bekapcsolódásunk is így, inszcenírozva válik érthetővé a számunkra.

A *Theatron*ban közölt írások Heller könyvének bemutató-recenzálása után Alain Badiou életműve felől közelítenek meg egy lehetséges színházfilozófiai modellt. Azért Badiou felől, mert az ő életműve talán a legismertebb a magyar fordításokban, mégis rejtett (néma) az a dimenzió, mely a színházhoz köti. Pedig mennyire élvezetes követni, ahogy Badiou fiatalkorában kipróbálja magát színészként, ahogy a színházi szövegekkel, a drámával aktív színházi alkotóként színre lép, ahogy Platón *Államát* adaptációnak is ol-

vasható újrafordításával visszakérdez a reprezentáció eseményszerűségére. Mindemellett pontos és szenvedélyes beszélgető is, így bevezetés gyanánt *A színház dicsérete* című kis beszélgető-könyvének megjelentése mellett döntöttünk. Ez a kötet összegzi Badiou legfontosabb, a színház és a filozófia viszonyára vonatkoztatható felismeréseit, ugyanakkor ez az – Avignoni Fesztiválon 2012-ben lazajlott nyilvános beszélgetés az élő fogalmazás azonnaliságával könnyeddé teszi gondolatait. Úgy véljük, a szöveg lefordítása előkészítheti Badiou legfontosabb színházfilozófiai munkájának, a *Rhapsodie pour le théâtre* című könyvének majdani megjelentetését is.

Badiou 2007-től a Sorbonne-on Platón, az *Államot* olvassa újra (miközben épp az említett fordítását-újraírását készíti, mely majd 2012-ben jelenik meg), s a hároméven át tartó szemináriumán mintegy a barlang falára vetülő árnyak mozgását követve rajzolódnak ki a látszat-alkotások, a színház különféle formái, s a tőlük való elszakadás szükségessége. A *Theatron*ban helyet adunk ennek a Badiou-Platón értelmezésnek. Sipos Balázs *A néma mimézis (visszhangja)* című tanulmánya összegezve mutatja be a hat szemeszteren át tartó Badiou-szeminárium ívét. A kiinduló képet, az *Állam* VII. könyvének barlang-hasonlatát olvasási segédletként közöljük Steiger Kornél fordításában, s mellette közétesszük a Badiou-fordította Platón-részlet Karsai György magyarításában. Ez a fejezet egyszerre jelzi a metaforizációtól való megszabadulás vágyát és megtartásának kényszerét – Badiou szerint ez egyidejű vágya a gondolkodóknak, a színházcsinálóknak. Az ekként egységessé szervezett fejezet igyekszik megvilágítani a szétválasztott összetartozót, Arisztotelész és Platón színházról állított fogalmait. Miként Sipos Balázs összegzi: „Erről a közvetíthetetlenül közvetített idegenségről és hasznosíthatatlanul hasznosuló negativitásról (a katarzis paradoxonáról) való lemondásnak a következménye Badiou diskurzusában a fizikai jelenlét, a tényleges cse-

levés, az egzisztenciális tapasztalat, a valódi fájdalom, a hozzáférhetővé vált belső energia felfakadása, a kiapadhatatlan személyes erőforrások megnyílása, a végtelen megérintése és hasonlók klasszikus metafizikai („prezentista”) felülértékelése. Végül, a fikción keresztüli eseménytapasztalat mint félelmetes-részvételi megtisztulás, ahogy Badiou elgondolja (katarzis mint konverzió, *anabaszisz*, *metanoia* – Foucault-nál is): egy az arisztotelészi koncepcióval: a barlanghasonlatot *elő kell adni*, nem elég olvasni.”

Badiou írásaiban követhetjük, hogy a színház játékhelyzete mindig lehetőséget teremt a valóságteremtés kipróbálására. Amikor 2012-ben a Platón-szemináriumát az egyetemi előadóteremből átvitte a Villeurbanne-ba, a Théâtre National Populaire nagyszínpadára, az egyetemi előadás színházi (nem szcenírozott) felolvasássá alakult. Badiou Platón-olvasása színházi eseménnyé vált, a felvezetést ráadásul a France Culture-csatornán egy négyrészes hangjáték-változat teremtette meg.

Az előadás, mint a megértés formája Jacques Rancière több írásának tárgya, így gyakori kérdése: vajon kipróbálható-e a világról való tudásunk máshol, mint a színházban? Rancière pár esszéjét olvashatjuk magyarul, *A felszabadult néző* külön értelmezői életre is kelt a magyar nyelvű irodalmakban.¹ Éppen a magyar recepció árnyalására választottuk ki az *Aisthesis* című, Badiou szemináriumával egyidőben készült, 2011-es tanulmánykötetéből *A templom lépcsője* című szöveget, mely Craig színházának és az Übermarionett esztétikájának párhuzamos elemzését adja. Fontosnak véljük megmutatni, miként alakítja Rancière pedagógiai emancipáció-fogalma Edward Gordon Craig és Adolphe Appia scenográfiai-színházi elgondolásait a századelő lehetséges akciókereteire: „A színház két nagy megújítója a végletekig vitte el az újítás logikáját, ami a színpadon már a színészek által a nézők számára előadott látvány halá-

¹ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós (Budapest: Műcsarnok, 2011).

lát jelentette. A színház valódi lényegének felismerése a színház elfojtásához vezetett. Mégis, e lehetetlen megvalósulások találkozási pontján – az abszolutizált színpadi térben összeolvadó parazita testek és a színpad műviségét tagadó testek túlzott jelenléte közötti ponton – találta meg az elveit és stratégiáit a *mise en scène* modern művészete.” A tanulmány, vélelmezésünk szerint, kibontva továbbviszi a magyar színházi beszédben Hevesi Sándorral elkezdett,² majd Földényi F. László írásaiban folytatott, Kleist mario-nettjéhez és Craig Übermarionett-konceptiójához köthető kísérletet,³ végül a Kékesi Kun Árpád rendezői színházról szóló tanulmányaiban⁴ összegzett színház-fogalom alakulását. És bemutatja, mi minden történhet meg a színpad művisége és a valódi testek érzékiségének kontaminációjakor. Rancière maga is rendelkezik színpadi tapasztalattal, annyival mindenképp, hogy el- és felismerje a színházi alkotásokban rejlő, a színházi inspirációból következő filozófiai rendet és erőt.

Ennek a színházi erőnek, a Rancière-i értelemben vett *theatrocracy*-nak a bemutatását Romeo Castellucci rövid írása hozza közel a szám olvasóihoz. Castellucci a műviség és az érzékiség szférikusabb szintjére koncentrálna az állatok színpadi jelenlétéről gondolkodik, s ez indokolja, miért tettük az *Állati lét a színpadon* című rövid szövegét a filozófusok írásai mellé. Castelluccit filozófus-rendezőnek véljük, s leginkább filozofikus rendezésének a 2015-ös *Oidipuszt* tartják, amit a berlini Schaubühnében Hölderlin fordításában és Hölderlin kommentárjaival állított színpadra – konfrontálva a hit és a tudás elemeit. Castelluccit Hölderlin köti össze a

² HEVESI Sándor, „Gordon Craig sikertelen nagysága és dicsősége”, *Nyugat* 24, 18. sz. (1931): 354–359.

³ FÖLDÉNYI F. László, „A Halál és az Über-Marionett”, *Jelenkor* 55, 1. sz. (2012): 1345–1352.

⁴ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris, 2007).

Theatron színházfilozófiai számában idézett, hivatkozott és elemzett kortárs filozófusokkal: Alain Badiou, Hélène Cixous, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy és Jacques Rancière írásaival. De mindannyian a *mimészis*, ekként az utánzás, az *opsis*, ekként a tér (*espace*), a *test*, ekként a színpad (*scène*), a *reprezentáció*, ekként a jelenlét, s legfőképpen a platóni *dialógus*, ekként a dramatisz és a filozófiai tett (*acte de philosopher*), vagyis a gondolkodás közös aktusának különböző jelenségéről beszélnek. Az írások azt is érintik, mennyiben tekinthetjük a színház művészetét allegóriának, amikor nem allegorikus fogalmazással emlékeztet az élet kereteire.

A *Theatron*-ban megjelenő válogatással azt is kiemeljük, hogy a színházban a tapasztalati valóság és a fikció közötti viszony nem kép és nézője, s semmiképp nem szöveg és olvasója közötti viszony befogadói modelljére támaszkodik: a színház megteremt egy képi, nyelvi, érzéki valóságot, és jelzi: ebbe a színházi valóságba biztonságosan be- és ki lehet lépni, mert idő- és térszerkezete a hagyomány által megfogalmazott szigorú szabályokra épül: a színház eszerint fenomenális, azaz megjelenített helyszín, és mint ilyen, a szó nyomatékos értelmében közösségi tér. Mégpedig olyan, ahol – ahogy Adolphe Appia nyomán Rancière, Rousseau nyomán Lacoue-Labarthe írja – felvillan az esély, hogy leomoljon a néző és játszó, vagy ahogy Badiou fogalmaz, a passzív és aktív résztvevő közti különbség.

A színházról folyó közbeszédben tetten érjük a vágyat, hogy a színház önmagán, a játékon túlmutasson, hogy a színház legyen több, mint egy adott időkeretben megtörténő megcsinált esemény. A tematikus szám szerkesztőiként ennek a felismerésnek a nyomán a kortárs francia színházfilozófiában megjelenő aspektusok bemutatására vállalkozunk. Küzdünk azzal, hogy a színház heterogenitása metaforikus szerkezetekben írható le (csak pár ismert példával): a színház szimulákrum (Baudrillard), diszpozitívum (Agamben, Deleuze,

Foucault), spektákulum (Debord), konzervnyitó (Brook), iránytű (Badiou), khora (Kristeva), az élet maga (Artaud). Metaforákat keresünk a színházra, miközben a színház a társadalmi működés metaforája, hiszen a színpadon zajló interakciókban valós interakciók lehetséges mintázatait leljük fel. A színházról való gondolkodás a 19. századtól a nemzetről, a 20. századtól a társadalomról, a 21. századtól a közösségről való beszédet mintázza a domináns narratívákban, s a színházban létrehozott világhelyzetek vitája a közösségek vitáját nyitja meg tiszta és érthető keretekben. Tehát a színházfilozófia (*la philosophie de théâtre*) ezt a közösségi gyakorlatot elemzi, s a mintázás, az utánczás, a mimézis, a reprezentáció jelenségét működésében és történetiségében megragadva kínál gondolati keretet a megértéshez.

Úgy véljük, a válogatásból kiviláglik: a színház ezt az aktivizáló megjelenítést célzó próbahely (*rehearsal, répétition, Probe*), de egyben estéről estére a megpróbáltatás, a próbatétel és a bizonyítás (*trial, épreuve, Erprobung*) helye is, emlékeztetnek minket azok a filozófusok, akik maguk is *csinálnak* színházat, mint Badiou, Cixous, Lacoue-Labarthe. A próbafolyamat alatt a gondolat helyzeté

és cselekvő lehetőséggé válhat, de ez a cselekvés térre és időre korlátozott érvényű, s a cselekvés szabályozott, konszenzusok határolják, hogy mi történhet meg. És az eredmény, ha a próbafolyamat sikeres, minden előzetesen felállított korlát ellenére mégis eseményszerű (egyszeri, megismételhetetlen, kimenetelében kiszámíthatatlan). Ennek az egyszeriséget előállító, mégis szabályozott folyamatnak a leírása, Véletlen és Szükségszerűség, Tükhé és Ananké kísérti a színházról gondolkodókat, s ezeknek a leírásoknak a megértése vonzza a történészeket. Tehát a *Theatron* 2022/3-as száma a színház mint gondolat, a színház mint filozófia keretrendjének formálódását mutatja meg a kortárs francia filozófia kérdései köré rendezve. A célunk egyszerűnek tűnik: tegyük rétegzettebbé a színházról folyó beszédet, hogy a szovjetizált ideológiai keret lebontása után visszataláljunk a modern színházi eszme kialakulásakor megalapozott nyelvi keretekhez, s onnan leljünk rá az egyenes beszéd retorikai erejére. Kricsfalusi Beatrix tanulmánya *A színház láthatatlan technogeneziséről* megerősíti, hogy az allegória halott. A színház nyelve mindig is elszakad tőle.

Ködbe vesző párhuzamosok

ANGYALOSI GERGELY

HELLER Ágnes. *Tragédia és filozófia: Párhuzamos történet.* Fordította BERÉNYI Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 2021. 304 p.

Heller Ágnes utolsó, posztumusz könyvéről lesz szó, s ezt nehéz leírni megrendültség nélkül. Angolul írta eredetileg, ami nyilvánvalóan azt jelzi, hogy tisztában volt a választott téma egyetemes jelentőségével. Nem a kis magyar glóbusznak szánta, hanem egy több ezer éves kulturális vonulat körüli párbeszédbe kívánt bekapcsolódni. A munkát Berényi Gábor fordította le az angol kéziratból, amely azóta könyv formában is napvilágot látott (ezt követően olaszul is). A szövegen érezhető, hogy nem esett át bizonyos szerkesztői beavatkozásokon, amelyekre a szerző életében már nem volt mód; ez sajnos a magyar szövegből is kitűnik. Még fontosabb kérdés, hogy vajon kap-e majd annyi figyelmet, hogy bekapcsolódhasson abba a bizonyos „nagy párbeszéd-folyamba”, amelyben részt venni a filozófusnő ambíciója volt?

Ahogy az alcím is jelzi, a mű *egyszerre* akarja végigkövetni a tragédia és a filozófia történetét. A párhuzamos történetmondás „műfajának” őse nyilvánvalóan Plutarkhosz; ennek a törekvésnek az alapja már a platonista írónál is a *hasonlóság* két történet, az ő esetében két életrajz között. Ugyanakkor mindig tekintettel van a *különbözőségekre* is, s e két szempont a „szünkréziszben”, vagyis az összehasonlító következtetésekben kapcsolódik össze (amire nem mindig kerül sor). Heller a saját párhuzamos történetmondását azzal az állítással alapozza meg, hogy a tragédiák és a hagyományos metafizikai filozófiák is zárt világot alkotnak. „A filozófus már azt megelőzően tudja, hová fut ki az érvelése

vagy bizonyítása, mielőtt elkezdené.” „A világ, amelyről a filozófus szól, koherens, önellentmondásokról mentes, véges. Igaz, egy másik filozófus szemében sohasem ilyen.” Alapvető meggyőződése, hogy a filozófia és a tragédia egyaránt irodalmi műfajok – ez az álláspont talán vitát is kiválthat a későbbiekben.¹ Rögtön hozzáteszi azonban, hogy „antropológiai gyökereik” különböznek. A tragédia ugyanis alapvetően *techné*, vagyis utánzás, ami nélkül a világba vetett egyén nem maradhatna fenn. A filozófiában a beszédaktusok maguk a cselekedetek, önállóan megállnak, a drámában viszont cselekvéseket *képviseleknek*. Az antropológiai gyökerek tekintetében a tragédia és a komédia is különbözik egymástól. Mit ért Heller az „antropológiai állandó” fogalmán? „Mindig marad valamiféle szakadék az egyedi személyek és a világ között, amelybe bele vannak vetve. Teljesen sohasem illeszkednek. Ez a szakadék a civilizációval szembeni elégedetlenség oka, méghozzá általában, nem csak az egyik vagy a másik civilizációban.”² Így lesz a nevetés és sírás is antropológiai állandó. De különbség van a komikum és a tragikum között. Az utóbbi nem „gyökerezik” úgy a sírás antropológiai állandójában, mint a komikum a nevetésben. Az érvelés itt Arisztotelészt követi, aki „rájött arra, ami nyilvánvaló”, nevezetesen, hogy a tragédiában nem a vétekekkel érzünk együtt (mint ahogyan a műfajt elítélő Platón feltételezte), hanem azzal a személlyel, aki akaratlanul elkövette azt.

¹ HELLER Ágnes, *Tragédia és filozófia: Párhuzamos történet*, ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 2021), 8.

² Uo., 16.

Az alapvető példa itt nyilvánvalóan Oidipusz, akinek az esetére Heller szerint Arisztotelész „visszatér” a *Nikomakhoszi etiká-*ban.³ Arisztotelész valóban tárgyalja a tudatlanságból elkövetett cselekedetek kérdését; ám éppen Oidipuszra nem tér vissza a műben, s ez aligha véletlen. „Egyetlen cselekvő sem felelős tette előre nem látható következményeiért. Oidipusz nem vétkes apagyilkosságban és vérfertőzésben.” Hellernek ez az állítása több mint vitatható. A görög filozófus másról beszél.

„A tudatlanságból elkövetett cselekmény sohasem az ember önszántából ered ugyan, viszont akaratumk ellenére valónak is csak akkor mondható, ha legalábbis utólag fájdalmat okoz, és az illető megbánja; mert ha valaki tudatlanságból követ el valamit, de tette miatt utólag semmi rossz érzése nincs, arról először is nem mondhatjuk, hogy önszántából cselekedett így, mert hiszen azt sem tudta, mit tesz; de másfelől azt sem mondhatjuk róla, hogy akarata ellenére tette, ha ez neki fájdalmat nem okozott. Tehát aki tudatlanságból tesz valamit, de megbánja tette, azt csakugyan olyannak tekinthetjük, mint aki akarata ellenére cselekedett; aki ellenben nem bánja meg, azt – mivel mégiscsak más, mint az előbbi – legfeljebb »nem önszántából cselekvő«-nek mondhatjuk; mivel ugyanis az előbbitől különbözik, célszerű, ha egészen külön elnevezéssel jelöljük meg.”⁴

Ezt nem sokkal később még pontosabban megfogalmazza.

„A tudatlanság tehát mindazokra a körülményekre vonatkozhatik, amelyek

³ Uo., 18.

⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi ethika*, ford. SIMON Róbert, SIMON Endre (Budapest: Magyar Helikon, 1971), 55.

között a cselekvés történik, aki ezek valamelyikét nem ismeri, arról elmondhatjuk, hogy akarata ellenére cselekszik; főképp áll ez a legfontosabb kérdésekre, amelyek a következők: mily körülmények között és mily célból történik a cselekvés. Tehát csupán az effajta tudatlanság alapján mondhatjuk el valakiről, hogy akarata ellenére cselekszik; emellett azonban még azt is megkívánjuk, hogy a cselekvés fájdalmat okozzon neki, és ezt megbánja.”⁵

Oidipusz tragédiája nyilvánvalóan nem lehetne tragédia, ha a hőst egyszerűen mentesíthetnénk az apagyilkosság és a vérfertőzés vétke alól. A megbánás mozzanatát Heller Ágnes valamiért teljesen mellőzi saját okfejtésében. Pedig nyilvánvalóan pontosan tudta, hogy Hegel még tovább árnyalja ezt a kérdést *Esztétikájában*.

„Itt az éber tudat jogáról van szó, annak jogosultságáról, amit az ember öntudatos akarással visz véghez, szemben azzal, amit tudatlanul és akaratlanul valósággal tett az istenek határozatára. Oidipus megölte atyját, feleségül vette anyját, vérfertőző hitvesi ágyban gyermekeket nemzett, s mégis tudta és akarata nélkül sodródott e szörnyű bűnökbe. Mai mélyebb tudatunk joga abban állna, hogy ezeket a bűnöket ne ismerjük el mint saját valójának tetteit, mert hiszen nem gyökereztek sem a saját tudásában, sem a saját akarásában; a plasztikus görög ember azonban helytáll azért, amit mint egyén cselekedett, s nem választja szét magát az öntudat formális szubjektivitására és arra, ami objektív dolog.” „Mindezeknél a tragikus összeütközéseknél azonban különösen kerülnünk kell a *bűnről* vagy az *ártatlanságról* való hamis fel fogást. A tragikus hősök bűnösök is, ár-

⁵ Uo., 56.

tatlanok is. Ha helyes az a felfogás, hogy az ember csak abban az esetben bűnös, hogy módjában volt választani, s önkényesen arra határozta el magát, amit végrehajt, akkor a régi plasztikus alakok ártatlanok; ebből a jellemből, ebből a pátoszból cselekszenek, mert épp ez a jellem, ez a pátosz a valójuk; itt nincs határozatlanság és nincs választás. Az éppen a nagy jellem ereje, hogy nem választ, hanem természeténél fogva teljességgel az, amit akar és végrehajt. Az, ami, s örökké az, s ez a nagysága.” „Ugyanakkor azonban összeütközésekben gazdag pátoszuk sérető, bűnös tettekre viszi őket. Ezekben korántsem akarnak ártatlanok lenni. Ellenkezőleg: hogy azt, amit tettek, valóban megtették, az a dicsőségük. Az ilyen hősről nem lehetne rosszabbat mondani, mint azt, hogy ártatlanul cselekedett. A nagy jellemek becsülete az, hogy bűnösök.”

Nem együttérzést, meghatottságot akarnak kelteni, hanem csodálatot.⁶

Különös, hogy a *Párhuzamos történet* szerzője, aki Arisztotelész és Hegel filozófiájának egyaránt kiváló ismerője volt, figyelmen kívül hagyja a német gondolkodó figyelmeztetését. Sőt, még hozzáteszi: „Hegel nem tesz különbséget a sorsnak a görög tragédiákban visszhangzó ókori görög felfogása s annak újkori, Machiavelli vagy akár Shakespeare által megfogalmazott értelmezése között. Az első esetben a végzetet valakinek a tette váltja ki, a másodikban ő maga teremti.”⁷ Valójában, mint láttuk, az idézett helyen Hegel csakis és kizárólag a görög „plasztikus alakokról” beszél. Heller tagadja azt a közkeletű vélekedést is, amely az ókori és a modern tragédiák összevetésekor az előbbieket eseté-

ben a moirára és a tükhére, vagyis a sorsra és a végzetre helyezik a hangsúlyt, míg az utóbbiakban a karakter fontosságát emelik ki. Szerinte nem így van, a karakter az ókoriban is döntő; példaként arra hivatkozik, hogy az *Antigonéban* Kreón legalább háromszor meggondolhatta volna magát. „Nem a sors dönt, hanem a sorsba vetett hit.”⁸ Oidipusz esetéről viszont azt mondja, hogy a „végzet, a sors és nem a szabad akarat döntött”. Ezt a látszólagos ellentmondást a szerző úgy próbálja feloldani, hogy az *Oidipusz Kolonoszban* alapján felidézett történetet sajátosan interpretálja. Szerinte Laiosz és Jokaszté követtek el az első vétet, amikor a jóslat miatt magára hagyták a csecsemő Oidipuszt. Ők döntöttek erről, nem az istenek, mondja; de nem veti fel azt a kérdést, hogy vajon miként dönthettek volna másként? Úgy látja, hogy Oidipusz a saját bűnösségének kérdésében „arisztotelészi szellemben” nyilatkozik, vagyis nem tartja magát vétkesnek. Láttuk, Arisztotelész (anélkül, hogy Oidipusz esetét említene, ebben Heller téved) kiemeli a büntudat fontosságát. Heller szerint azonban a hős nem büntudatból, hanem „dühében” vakítja meg magát. Bűnössége tehát a karakterében rejlik, vagyis abban, hogy dühkitörésekre és igazságtalan vádaskodásokra hajlamos. „Így tehát sem nem apagyilkos, sem nem ártatlan áldozat” – teszi hozzá. Oidipusz *hübrisze*, vagyis karakterének zabolátlansága („mértéktelensége”) azonban aligha jogosítja fel az értelmezőt arra, hogy ne adjon hitelt annak az állításának, hogy apját önvédelemből ölte meg. Heller Ágnes viszont éppen ezt vonja kétségbe, hogy összekapcsolhassa a jellemet a bűnösséggel. Noha látszólag ugyanazt állítja, mint Hegel (a tragikus hős egyszerre bűnös és ártatlan), voltaképpen éppen az ellenkezőjét sugallja. Oidipusz szerinte nem azonos a saját történetével, mert az „nem volt azonos a saját céljával, vágyával, kívánságával, elkötelezettségével”. Bűnössége egyedül abban áll, hogy foglya ma-

⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétika*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 417–418.

⁷ HELLER, *Tragédia...*, 35.

⁸ Uo., 48.

radt a saját jelleméből fakadó hibáinak. Nem tagadom, nem értek egyet ezzel a koncepcióval, amelynek értelmében azt kellene hinnünk, hogy amennyiben Oidipusz nem ilyen ingerlékeny, talán nem öli meg a saját apját. Hegelnek adok igazat, hogy az ilyen hősösről „nem lehetne rosszabbat mondani, mint azt, hogy ártatlanul cselekedett”.

Heller nyilván azért bocsátkozik ebbe az értelmezői kalandba, hogy leszögezhesse: az erkölcsfilozófia (például Arisztotelészé) az athéni tragédiából, nem pedig a mítoszból táplálkozik. Hangsúlyozza, hogy önmagában véve a halál nem tragikus, hiszen ha az volna, valamennyien tragikus hősök volnánk. Ezért nem tragikus hős Szókratész vagy Cicero. A mítoszok, mesék és eposzok sem lehetnek tragikusak. „Miért nem tragikusak a bibliai alakok? Miért nincs tragédia a középkorban? Miért alkalmatlan az egyistenhit arra, hogy a tragédia számára anyagot szolgáltatson?”⁹ A válasz a történelmi körülmények eltérő mivoltában rejlik, amelynek következtében más a cselekmény, mint a tragédiában: a megváltástörténet láncolataiból áll össze, vagyis *ab ovo* nem lehet tragikus. Heller (Hegel nyomán) a tragédia prototípusát három összetevő alapján határozza meg. Ezek: az általános világállapot, a helyzet, illetve a cselekmény. Döntőnek véli tehát a „kizökkent idő” mozzanatát, amelyet szükséges, de nem elégséges feltételnek tart, valamint a régi és az új közvetlen összecsapását. A tragédia igazi korszakai tehát azok lennének, amikor a régi és az új világ csap össze: mindkét oldalon van jó és rossz, a konfliktus nemcsak külső, hanem belső is a hősök szempontjából. Ezt az érvelést inkább Shakespeare, mint az ókori görög szerzők inspirálták; ezt Heller ki is mondja. Célja természetesen az, hogy alátámassza a két történet párhuzamosságának jogosultságát. Hegelt követően a filozófiában egyetlen jelentősebb rendszeralkotóról sem tudunk, állítja. „Ahogy a tragédiát felváltotta a szomorújáték, a tragikomédia és végül az

abszurd dráma, úgy léptek a holisztikus és átlátható filozófiai rendszerek helyébe a filozófiai töredékek.”¹⁰ Szintén Hegel volt az utolsó, aki filozófiai perspektívába állította a tragédiát. Nála a tragédia az objektív és szubjektív szellem, az ész és a tényvalóság kibékülésével kell, hogy végződjék. A művészet (a tragédia) filozófiája Heller szerint a *heteroértelmezés* egyik példája: ekkor a filozófia egy másik irodalmi műfajt, nem pedig egy másik filozófiát ért meg. Némi szkepszissel említi Gadamer horizont-összeolvadási koncepcióját, mivel úgy véli, hogy a 21. század gyermekei számára ez nem valós lehetőség. Állandóan újra kell olvasnunk a tragédiákat, s minden esetben más és más tragédia fog kibontakozni előttünk. (Megjegyzem, ebben Gadamer valószínűleg egyetértett volna velem.)

A filozófiatörténet oldaláról a „párhuzamosságot” azzal az érveléssel támasztja alá, hogy „eredeti filozófiák az uralkodó világmagyarázat jelentős társadalmi átalakulásának idején tűntek fel.” Igazat ad Hegelnek abban, hogy a metafizikai filozófia a „teljességigénnyel” együtt véget ért. De hogy metafizikával együtt teljesen véget ért-e az európai filozófia – ezt a kérdést egyelőre nyitva hagyja. Mindenesetre úgy látja, hogy Shakespeare sok mindenben megelőzte korának filozófiáját. Példája erre a filozófus Bacon felfogása a régi és az új viszonyáról. „Bacon számára az új teljesen problémamentes, mindenben jobb a réginél, míg a tragédiaköltő Shakespeare sem a régit, sem az újat nem látja problémamentesnek.” A drámaíró érdeklődésének középpontjában a kizökkent idő tapasztalata áll. Fontos különbség a görögökhöz képest, hogy az angol író istene néző, nem pedig cselekvő. „Történelmi világ ez, nem mitológiai.”¹¹ Ez a történelmi szemlélet azt sugallja, hogy a világ emberi cselekedetek vagy mulasztások által változik jobbra vagy rosszabbra. Shakespeare abban is meg-

⁹ Uo., 21.

¹⁰ Uo., 27.

¹¹ Uo., 75.

előzte a filozófusokat, hogy az emberek *belső* tere érdekelte (míg a filozófiai antropológia csak a 17-18. században fejlődött ki). Nála nincs általában vett ember (mint később Hobbesnál vagy Rousseau-nál) hanem csak karakterek vannak. Heller szépen fogalmazza meg a Shakespeare drámák szereplőinek ezt a (drámatörténetileg korábban nem létező) sajátosságát. „Olyan benyomásunk lehet, mintha Shakespeare egyszerűen helyzetbe hozott [volna] néhány, igen eltérő karaktert, hogy kiderítse, miként fognak cselekedni. Miként az istene, ő is kíváncsian várt az eredményre.”¹² A delphoi jósva híres feliratát („ismerd meg önmagad”) kiegészíti egy másik felszólítással: „ismerd a másikat”. Shakespeare alapkérdése az, hogy „mi a természetes és mi a természetellenes?”. A jó és a gonosz szereplők egyaránt erre a dilemmára hivatkoznak, és hol az egyik, hol a másik ítélet mellett kötelezik el magukat. Az író azonban egyik álláspontot sem nyilvánítja felsőbbrendűnek. Az identitásválság és a „természetes” kétféle értelmezése már a szofistáknál felbukkant, de nem volt hatása a tragédiaköltészetre. Ez a konfliktus a modern tragédiához kötődik, állítja Heller. Még egy fontos megfigyelést tesz, nevezetesen azt, hogy Shakespeare-nél két hierarchia-sor figyelhető meg a jellemek tekintetében: a nagyság, illetve az erkölcs szempontjából értett hierarchia, s ezek általában nem esnek egybe. Mint láttuk, alapvetően elfogadja a hegeli „kibékülés” koncepcióját a drámák végén, de hozzáteszi, hogy ennek során valami mindig veszendőbe megy, s ez nem az erkölcs, hanem a nagyság. A kivételnek lát-szó III. Richárdot úgy értelmezi, hogy nem Richárd, a gazember a tragikus hős, hanem a két, egymással harcoló, egymást és önmagát is tönkretévő királyi család. Olyan konfliktus ez, amelyet már nem lehetett az arisztotelészi szabályok szerint színpadra állítani.

Meglepett, hogy a Shakespeare-t „egyedülálló lángésznek” tartó Heller Ágnes meny-

nyire elismerően nyilatkozik a francia klasszicizmus nagy drámaíróiról (még hozzá nem csupán Racine-ról, hanem Corneille-ről is). Nem gondolja, hogy „választanunk kellene” az angol zseni és a francia óriások között, mint azt a romantikus korban sugallták. Már csak azért sem, mert a francia 17. századról szólóan folytathatja saját „párhuzamos történetét”. Descartes és Pascal filozófiája ugyanis megjelenik Corneille-nél és Racine-nál egyaránt. Az előbbinél elsősorban a karteziánus érvelés formájában: a *Cid*, a *Cinna* és a *Horatius* „a racionális érvelés három remekműve”.¹³ A görög tragédiákban is találkozunk persze érvekkel, de az érvelés gyakran nem teljesen racionális, „s egészen biztosan nem ennyire hosszú”. Corneille-nél érvek és ellenérvek vonulnak fel, az érzelmek csak láncszemet jelentenek az érvek sorában. Mindezzel együtt Heller úgy látja, hogy Corneille egyik drámája sem tragédia, „inkább romantikus színdarabok, néha melodramák”, nem illenek a tragédia hagyományába. Kivételként egyedül a *Polyeucte*-öt említi, érdekes magyarázattal. A két mártír halála (éppen az üdvtörténeti összefüggés miatt) nem lehet tragikus az ókori görög értelemben. Tragikus ellenben a római lovag, Sévère, akire hatással van a keresztény önfeláldozás, de mégsem válik kereszténnyé, hanem vallási türelmet hirdet, lemond a keresztények üldözéséről. (Hozzáteszem, hogy ezzel a döntéssel saját sorsát is kockára teszi, anélkül, hogy eljutna a hitig és beteljesülhetne a kereszténnyé lett Pauline iránti szerelme.)

Racine radikális újítása Heller szerint abban áll, hogy nála a szenvedélyek lehetnek jók vagy gonoszak. Erre a legfrappánsabb példa a *Phaedra* (ez az „egyedülálló remekmű”), mégpedig azért, mert „ebben a darabban a gonosz gondolata éppen olyan gonosz, mint a gonosz tett”.¹⁴ Ez a felfogás a görög gondolkodástól ugyanolyan távol volt, mint Shakespeare-től. Racine nem egészen azt

¹² Uo., 76.

¹³ Uo., 83.

¹⁴ Uo., 87.

mondja az előszóban, mint amire Heller utal (hogy sosem írt ennél jobb tragédiát). Euripidésznek mond köszönetet Phaedra alakjáért, mert általa vihette színre „a legértelmesebb dolgot” színműírói pályáján. Megjegyzendő, hogy a „raisonnable” szó Somlyó György általi fordítása némileg félrevezető: nem az „értelmességről”, hanem a figura megformálásának legmagasabb szintjéről van szó, az arisztotelészi értelemben. Phaedra valóban megfelel a tragikus hős valamennyi kritériumának; sem nem egészen bűnös, sem nem egészen ártatlan; szenvedélye nem annyira saját akaratának megnyilatkozása, mint az istenek büntetése. Euripidészsel szemben Racine-nál Oinone, a dajka vádolja meg Hippolytost apja előtt. Phaedra nem idézi elő közvetlenül a fiú halálát, de pusztító szenvedélye által része van benne, s ennek felelősségét teljes mértékben vállalja. Heller kiemeli a bűnös személyének, illetve a bűnösségnek az *eldönthetlenségét*. „Ki a felelős? Az istenek, a sors? Egyszerűen csak a véletlen műve az egész, vagy ilyen az emberi természet?” Phaedra „bűnös vagy nem bűnös? Ki a bűnös?”¹⁵ Racine, mondja a szerző, az érzelmek és a szenvedélyek státusának megváltoztatásával a modern regény előfutára lett. A szereplőket problematikus, ellenőrizhetetlen érzelmek járják át, a „mi vagyok?” kérdésre ebben a világban nem lehet válaszolni. Fontos összefüggés az is, hogy Racine-nál sokszor nem lehet eldönteni, hogy ki a tragikus személy, vagyis kinek a sorsa áll a tragédia középpontjában. Például az *Andromachéban* Hermioné vagy Andromaché a tragikus hős? Heller Ágnes Spinoza etikájával von párhuzamot, amikor arra hivatkozik, hogy a filozófus írta „néhány évtizeddel később, hogy az ész nem lehet úrrá a szenvedély felett, erre csak egy másik, erősebb szenvedély képes”.¹⁶ Spinoza azonban az *Etika* ötödik részében („Az értelem hatalmáról, vagyis az emberi szabadságról”) nem

ezt írta. „Az olyan indulat, amely szenvedély, megszűnik mint szenvedély, mihelyt világos és határozott képzetet alkotunk róla.”¹⁷ Vagyis a „világos és elkülönített” képzetalkotást ugyanúgy hatékonynak tartotta a szenvedélyek fölötti uralom szempontjából, mint Descartes. Egyébiránt Racine elvileg ismerhette Spinoza művét, hiszen az *Etika* 1665-ben jelent meg, a *Phaedrát* pedig tizenkét évvel később mutatták be.

A 18. században, a felvilágosodás korában kezdődik a modernitás, s ezzel Heller szerint „vége van a tragédiának”.¹⁸ Egészen a 20. századig szomorújátékok, tragikomédiák, egyszóval nem-tragikus drámák népesítik be az európai színpadokat. A tragédiának pedig érvelése szerint azért van vége, mert már nem két különböző (a régi és az új) világállapot konfliktusáról van szó, hanem a modern világon belül kialakuló összeütközésekről. (Példaként a polgári családon belüli, a nők és a férfiak közötti konfliktusokat említi.) Ha nem is a tragédiával, de a drámával azonban továbbra is párhuzamos a filozófia története, sőt a nem-tragikus dráma születésében a filozófia bába-szerepet játszik. Diderot és Lessing nevét említi, akik teoretikusként és drámaszerzőként egyaránt alkottak. A polgári dráma megjelenésével egyidejűleg a „társadalmi regény” is virágkorát éli, amelynek központi témája a szerelem. A francia forradalom után a historizmus, a történelmi dráma terjed el (gondoljunk Schillerre); majdnem fölösleges hozzátenni, mondja Heller, hogy ezeknek a daraboknak egyike sem tragédia. A polgári dráma és a történelmi dráma egyaránt modern, de ezekben a történetekben „nem egy világ tragikus összeomlásáról van szó”, mivelhogy a modernitás születése után egyáltalán semmiféle világ nem omlott össze többé. Az egyént ért igazságtalanságok, a szereplők „legyőzetése”, így halála sem lehet többé tragikus, mert nem a

¹⁵ Uo., 97.

¹⁶ Uo., 96.

¹⁷ Baruch SPINOZA, *Etika*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Gondolat, 1969), 283.

¹⁸ HELLER, *Tragédia...*, 98.

sors gyúrta maga alá őket, hanem hatalom-éhes zsarnokok, a „korszellem” fanatikus ügynökei vagy egyszerűen a véletlen áldozatai lettek.¹⁹

Személyes emlékeim szerint Heller Ágnes nem túlságosan kedvelte Lyotard-t; utolsó művében azonban teljesen magáévá teszi a „nagy elbeszélés” kategóriáját, vagyis a haladás eszméjének univerzalista megjelenésmódját, amelyből kinőtt a „világtörténelem” gondolata. Az előrehaladó történelem látványából azonban a dráma nem sokat meríthetett, mondja; de kétségtelenül születtek drámák a történelmi fejlődés egyes epizódjairól, a modernitáson belüli konfliktusokról. Noha a görög példákhoz való visszanyúlást újra és újra megkísérelték a klasszicizmus és a romantika korában, mindannyiszor az derült ki, hogy a szerzők tudatában voltak az őket a görögöktől elválasztó távolságnak. Ezen a ponton Heller újra kifejezi szkepszisét a „horizontok összeolvadásának” gadameri feltételezésével szemben. „De én úgy látom, nincs ilyen összeolvadás. A történelmünk, illetve inkább a történelmi tudatunk [...] börtönébe vagyunk zárva.”²⁰ Lényegében megismétli azt, amit a tanulmány elején a görög tragédiák modern befogadásával kapcsolatban írt, vagyis hogy sohasem leszünk képesek megérteni ezeket a műveket. Ezt végső soron nem is tartja fontosnak; ha az ókori görögök érzéseit és képzettársításait nem is leszünk képesek kitalálni, gondolataikat, érveiket követhetjük és újragondolhatjuk. Példája itt Hölderlin *Empedoklésze*. A magát az Etnába vető filozófus aligha ragadta volna meg egy görög tragédiaköltő fantáziáját, egy modern íróét azonban igen. Hölderlint a republikanizmus, továbbá „a lángész imádata” vonzotta ehhez a különc és nem tragikus figurához. Hölderlin szomorújátékában tehát Empedoklész panteizmusa „keresztül-kasul modern”. Gadamer összeolvadás-elméletét mások is bírálták (a legismertebb közülük

Jauss); mindazonáltal úgy érzem, hogy a *Párhuzamos történet* szerzője ezúttal sem azzal száll vitába, amit Gadamer valójában mondani akart. Az *Igazság és módszerben* ugyanis arról van szó, hogy minden megértés-eseemény feltételez valamiféle horizont-összeolvadást, még akkor is, ha kiindulópontként a horizontokat elválasztó távolságot jelöli meg a befogadó. Ha valóban képesek vagyunk arra, hogy az ókoriak gondolatait és érveit kövessük és újragondoljuk, az már önmagában is egyfajta „összeolvadás”, ami nem azt jelenti, hogy képesek lennénk teljesen „belehelyezkedni” az ókori költő gondolkodásmódjába.

Heller lenyűgözően tájékozott a drámatörténetben, s rengeteg olyan megfigyelése vagy megállapítása van az egyes művekről, amelyek revelatívák, meglepők, vagy adott esetben vitára ingerelnek. Említhetném a *Bölcs Náthánról* írottakat: ez az egyetlen nemtragikus dráma, amelyben a tragédia nem az isteni beavatkozás, hanem az emberi ész révén marad el. Vagy idézhetném, amit az *Emilia Galottiról*, illetve az *Ármány és szerelemről*, mint a női sors modern színpadi megjelenítéseinek előfutáiról mond. Feltétlenül kiemelném Büchner *Danton* című darabjának értelmezését, amely teljesen beleillik a saját tragédia-meghatározásának logikájába: konfliktus a forradalmi „triáson” (Danton, Saint-Just, Robespierre) belül zajlik, vagyis itt sem két világ csap össze. Ugyanezen ok miatt nem lehet tragédiát írni a szovjet kirakatperek áldozatairól, teszi hozzá (mert a halálos konfliktus ugyanazon az oldalon belül van). A könyv koncepciója szempontjából az alapkérdés azonban így hangzik: „van-e szoros kapcsolat a kora modern német nemtragikus dráma és a klasszikus német filozófia fejlődése között.”²¹ Korábban már utalt a közös ihletforrásra: a történelmi gondolkodásra, a történelmi haladás nagy elbeszélésére, amely klasszikus német filozófia zsinórmértéke volt legalább 1830-ig. Ezt a dia-

¹⁹ Uo., 106–107.

²⁰ Uo., 109.

²¹ Uo., 126.

lektika szerepének vizsgálatával egészíti ki egy terjedelmes fejezetben. A filozófiai gondolkodás kezdeteit az a gesztus alapozta meg, hogy az empirikus valóságot valamilyen transzcendentális eszme nevében tagadják. A kezdetben tragikus költőnek készülő Plátón filozófiáját nem-tragikus párbeszédekben fogalmazta meg. Azért nem-tragikusak ezek a párbeszédok, mert a résztvevők ugyanabban a korban éltek, ugyanazokat a problémákat élték meg, csak más és más szemszögből. Az empirikus és a transzcendentális világ szembeállítását dialógusokban fogalmazódik meg, tehát nagyon is „teátrális” módon. A későbbiekben a filozófiai konfliktusok ritkán öltönek ilyen drámai formát.

Heller szerint a filozófiai rendszereket négy fajta módon fogadhatjuk be. Az elsőt „teljes befogadásnak” nevezi, amikor tehát az adott gondolati építményt egészében elfogadjuk vagy mindenestül elutasítjuk. A második a részleges befogadás, amelynek három alfaja van. Kant nyomában járva a következő három kérdéssel jellemzi ezeket: „Mit tudhatok?”, „Mit tegyek”, s végül „Hogyan élhetek / kellene élnem?” A filozófusnőt voltaképpen csak az utolsó kérdés foglalkoztatja itt, amelyről megállapítja, hogy a rá adható válaszok sohasem lehetnek tragikusak. Kant három kritikájából a szabadság és a boldogság szembeállítását emeli ki, amelyről nem kevesebbet állít, minthogy a német filozófus kezd perspektivikus álláspontra helyezkedni. (Ez azt jelenti, hogy az egyik állítás lehet igaz empirikus, míg a másik, amely neki ellentmond, transzcendentális szempontból.) „A boldogság, mondja Kant, szubjektív, nincs tévedhetetlen objektív ismerve, inkább az érzésekkel vagy akár a véletlennel van kapcsolatban. Ezzel szemben (Kant szerint) a szabadságnak van ilyen ismerve.”²² Ez modern filozófiai állítás. Például arra a kérdésre, hogy mikor volt Oidipusz boldog – mikor királyként imádták, vagy Kolonoszban? – Heller szerint Kant más választ

adott volna, mint az ókori gondolkodók: azt, hogy mint király boldogabb volt, Kolonoszban viszont méltóbb volt a boldogságra, mert megszerezte a tudást.

Ezen a vonalon folytathatónak bizonyul a „párhuzamosság”, mert a kora modern drámában (Lessingtől Schillerig és Goetheig) rendre szembe kerül egymással az erkölcsi és személyes szabadság, valamint a boldogság. Ezzel a konfliktussal sem Shakespeare, sem Corneille vagy Racine alakjainak nem kellett szembenézniük. A drámaszerzők viszont nem követhették a filozófusok példáját, az etika és az erkölcs új kihívásaival nem egy zárt eszmerendszer kereti között, hanem „alakok és cselekmények kiagyalásával” kellett szembenézniük. Kant erkölcsfilozófiájának „drámai kivitelezését” Heller a *Homburg hercege* című Kleist-darabban mutatja fel, amelynek problémafelvetése és megoldása egyaránt a filozófus felfogását követi. A „korszellem”, amelyben filozófusok és drámaszerzők egyaránt osztoztak, a hegeli dialektikában fejeződött ki. Többször felbukkan a *Párhuzamos történet*ben az a hegeli állítás, hogy a filozófia a mi világunk fogalmakban megragadva. Egy olyan világ, amely már nem ragadható meg fogalmakban, elveszíti az öntudatát. Márpedig ez az öntudat évszázadokon keresztül metafizikai rendszerek formájában lépett színre. De miért azonos a filozófia ezekkel a rendszerekkel, és miért jelenti a „növényt, a tragédiát néhány századdal túlélő” filozófia vége egyszersmind a történelem, a vallás és a művészet végét is? A szerző hosszasan elemzi Hegel koncepcióját, amely abban a felismerésben csúcsosodik ki, hogy a történelemben

„nincs következő lépés, amelyet elő lehetne segíteni, nincs helye nagy haladó történelmi hősöknek, csupán merő utánzatoknak, karikatúráknak. Ami egykor tragédia volt, csak komédiaként ismétlődhet meg. Senki sem mutat utat egy

²² Uo., 131.

másik, új, bár nem minden tekintetben jobb jövőbe. A modern világ komikus.”²³

Mindez annyiban tükröződött a kor drámáiban, hogy a tragédiát a tragédia iránti nosztalgia váltotta fel; vágy a tragédia újjászületésére, vagy kudarcra ítélt kísérletek új tragédiák írására.

A könyv 10. fejezetében (tulajdonképpen kár, hogy a szerző nem adott címeket az egyes fejezeteknek) a Hegel utáni világ, a regény és az opera százada lesz a téma, s velük *párhuzamosan* az úgynevezett „radikális filozófia”. Ez utóbbi Heller szerint minden korábinál erőteljesebb hatást gyakorolt a kortárs drámára. A radikális filozófusok tagadják a hegeli rendszert, a metafizikát és általában véve a saját korukat. Heller mindenekelőtt Marx, Nietzsche, Kierkegaard és Freud nevét említi. (Az ő gondolkodásukat Feuerbach, Schopenhauer és a kései Schelling filozófiája készíti elő.) Még mindig filozófusok, mert különbséget tesznek az elemzés empirikus és transzcendentális szintje között, vagyis a filozófia egyik hagyományos „nyelvjátékát” gyakorolják. Annyiban viszont új jelenséget képviselnek a filozófia történetében, hogy hatásuk jóval kiterjedtebb a filozófiai irodalmat fogyasztók körénél; nézeteik ideológiákká, nevük izmusokká változott. Ez nem azt jelenti, hogy a forradalmak utáni 19. század vezető műfajának, az operának a szerzői szintén radikálisok lettek volna. Némelyeket befolyásolta a radikális filozófia, másokra egyáltalán nem hatott; de ez utóbbiak is a kor szellemiségének jegyében alkottak, mert a két uralkodó eszmét, a szabadságot és a szerelmet vitték színpadra. A fejezet élvezetesen elemzi az itáliai és a német opera (mindenekelőtt Verdi és Wagner műveinek) széttartó fejlődését. Wagner, akire valóban hatott Feuerbach és Schopenhauer (valamint szakításukig valamennyire Nietzsche is), a *Ringben* jutott a legközelebb a tragédia szelleméhez. Heller értelmezésének újdonsága az, hogy egyedül Brünnhildét tartja tragikus alaknak. „Ha a Ring-ciklus, *Az istenek alkonya* tragédia, akkor nem Siegfried a hőse, hanem Brünnhilde a hősnője.”²⁴ Ugyanis ő az egyetlen szereplő, aki szabadon választja meg a halálát.

Nietzsche Wagnerrel kapcsolatos írásai-
ban látja a szerző „a tragédia akarásának”
mint egyfajta „hatalom akarásának” a leg-
egyértelműbb megnyilvánulását. A filozófus
csalódása azonban szinte kódolva volt kez-
deti dicshimnuszai-
ban. „A lehetetlent kíván-
ta: görög tragédiákként a jelen méhében rej-
lő jövőről szóló tragédiákat írni.”²⁵ Hebbel,
Strindberg, Richard Strauss és Ibsen művei-
nek rövid elemzése után Heller levonja a
konklúziót: „a tragédia akarása” kudarcot
vallott. Ezt még az általa igen nagyra tartott
Ibsennél is kimutatja. A *Brand* című darab-
ban, amely Kierkegaard közvetlen hatása
alatt született, amely nem lehet tragédia,
mert nincs hely benne a tragikus tévedésnek.
A próza korában, ahogy már Hegel is meg-
mondta, lehetetlen a tragédia. Ami marad
belőle az a (hamis) nagyság iránti vágy, a he-
roizmus kultusza, amely még az első világ-
háború idején is befolyásolta az akkori gene-
rációk lelkesedését a háború és a diktátorok
iránt. Ezért többé-kevésbé szükségszerű volt,
hogy felbukkanjon az „anti-tragédia akará-
sa”, amely jelenség egykorú a metafizika-
ellenességgel. Heller tulajdonképpen a „na-
turalizmus” megnevezést kerüli meg ezzel a
kifejezéssel, mivel meggyőződése, hogy a
transzcendentális dimenzió kiküszöbölése,
vagyis a tökéletes naturalizmus lehetetlen.

„Az anti-tragédiát elméletben és gya-
korlatban egyaránt olyan drámaként
fogták fel, amelynek nincs transzcen-
dentális szférája, oldala vagy eszméje.
Olyan irodalom, amelyben a beszéd
nem stilizált, a dráma a legközelebb ke-
rül a valósághoz, a »történetíráshoz«.

²³ Uo., 144.

²⁴ Uo., 170.

²⁵ Uo., 172.

A színpadon az emberek úgy mutatkoznak meg, amilyenek a valóságban, ahogy valóban beszélnek és cselekszenek.”²⁶

Ha nem is teljes mértékben, de ez a törekvés megfelel bizonyos módosulásoknak a „filozófián” belül. Mindenekelőtt a filozófia különböző oldalai elkülönülnek a filozófiától magától; így például a társadalomfilozófiából szociológia lesz, s mivel ennek a diszciplínának nem kell transzcendentális szintre lépnie, megmaradhat az empirikus síkon. Ugyanezen a síkon mozognak az anti-tragikus drámák is. A lélektan szintén leválik a lélek vagy a szellem filozófiájáról: Freudot és a pszichoanalízist empirikusan vagy „kvázi-empirikusan” értelmezték. A marxizmus radikális filozófiáját tudományként vagy ideológiaként, vagyis megint csak empirikusan alkalmazták a szakszervezetek vagy a szociáldemokrata mozgalmak. A harmadik párhuzam a 20. század talán legbefolyásosabb filozófiai iskolájával, a fenomenológiával kapcsolatban adódik (ennek kifejtését a szerző későbbre ígéri, de voltaképpen már nem tér vissza rá).

Heller két reprezentatív példán mutatja be ezt a drámatípust, Hauptmann *Takácsok* és Gorkij *Éjjeli menedékhely* című művén keresztül. Ugyanakkor ismételten figyelmeztet arra, hogy nem tragédia- vagy drámatörténetet ír, nem is filozófiatörténetet: témája „a kettejük viszonya, mint a korszellem megnyilvánulása”. A harmadik szerző, akire hivatkozik, az előző kettőtől nagyon is különböző Strindberg, aki tragédiáknak nevezi a darabjait, noha nem azok. Ugyanis éppen úgy „fejeződnek be”, mint ahogyan elvárható az anti-tragikus drámáktól. „A dolgok csak folynak, ismétlik önmagukat. Sehol nincs katarzis – a történet bárhol »véget érhet«.”²⁷ Az anti-tragikus dráma a Diderot és Lessing nemzedéke által a polgári drámáért

indított küzdelem egyik állomása. Heller úgy látja, hogy a polgári dráma nem azért lesz sikertelen, mert hősei polgárok, vagy mert hiányoznak belőlük a drámai szenvedélyek, hanem azért, mert a tét, amelyért a szereplők harcolnak, magánjellegű. Egy polgár hatalomvágyából sohasem lesz tragikus sors. Ibsen „egzisztenciális drámái” azzal tűnnek ki, hogy az önmegaság problémáját vizsgálják. „Összes drámájának központi kérdése marad, hogy miként váljunk azzá, amik vagyunk, hogyan maradjunk hűek önmagunkhoz, s a fordítottja, hogy miként veszíthetjük el önmagunkat s válhatunk eleven holtakká.”²⁸ Mivé fejlődhet az emberi létezés a kicsinyesség világában? Ibsennél Isten nem néző, mint Shakespeare vagy Racine műveiben, hanem halott: a kereszténység többé nem hit, hanem életforma, vagy előítéletek rendszere. Nála nincs önmagában vett nagyság vagy erény, minden a kontextustól függően értékelendő: az erények vagy vétkek annak függvényében helyezhetők el valamilyen hierarchiában, hogy ki, mikor, milyen szituációban követi el vagy hangoztatja a nekik megfelelő cselekedeteket. Ibsen darabjainak egyes hőseinél válik nyilvánvalóvá a nagyság, sőt a tragikum iránti vágy, amelyet az író többnyire szimbolikusan ábrázol (a felkapaszkodás, felmászás motívumával). Heller megjegyzi, hogy egyes drámáiban a női szereplők közelebb járnak ahhoz, hogy tragikus alakokká váljanak, mint a férfiak (ami persze nem jelenti azt, hogy minden férfi alakja gyenge karakter). Ibsen annyiban a klasszikus athéni tragédia modelljének követője, mondja, hogy darabjaiban mindig a múlt mond ítéletet a jelen fölött, s ez a múlt (kórus híján) mindig személyes párbeszédekben idéződik meg.

Csehovról szólva sem tér ki a fiatalkori darabokra, mint mondja, egyedül a drámák szelleme és filozófiája foglalkoztatja; ezért a *Sirály*, a *Három nővér* és a *Cseresznyés kert* értelmezésére összpontosít. A 19. század vé-

²⁶ Uo., 182.

²⁷ Uo., 193.

²⁸ Uo., 195.

gén a filozófia „benne volt a levegőben”, az az akkor is hatott a szerzőkre, ha ezeknek a hatásoknak az eredetével nem voltak tisztában. Idézi Hegel megjegyzését (amelyet valószínűleg Engels módosított, majd Marx tett híressé a *Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikájában*), hogy a történelemben kétszer történik meg minden: egyszer tragédia, egyszer komédia (*farce*) formájában. Már Kierkegaard is komikusnak minősítette a saját jelenét, Csehov pedig egyenesen bohózatnak nevezte némelyik darabját, jelezve, hogy kétféleképpen is eljátszhatók. Heller szerint némileg félrevezető lenne a „tragikomédia” szó használata, hiszen Csehov kerüli a katarzist; mégis alkalmazható azokra a drámáira, amelyeknek a szereplői korábban tragédiák hősei lehettek volna, „főszereplők soha meg nem írt tragédiákban”. Így azonban az általuk benépesített komikus világ abszurdá, a tragikomédia abszurd drámává válik. Szerkezetileg tekintve Csehov darabjai (a cselekmény jelentéktelenné válása miatt) nem csak antitragédiák, hanem antidramák is. Néhány oldallal később azt olvassuk, hogy a Csehov-darabok mégis tragikomédiák, mégpedig utópikus szelleműek. Noha a totális jelent tárják elénk, még sincs bennük jelen, mert áll az idő. A múlt mint a nosztalgia tárgya jelenik meg. Az utópia vagy a múltba vagy a nagyon távoli jövőbe helyeződik; mély szakadék választja el a jelen világát az álomvilágtól. Meglepő állítás, hogy a *Cseresznyeskertben* a fő áldozat maga a természet, a természeti szépség – ami egyedülálló mind az író életművében, mind pedig a kor drámairodalmában. „Csehov gyászolja a szépséget.”

G. B. Shaw műveit ebben a fejlődési vonalban helyezi el a tanulmány, hiszen a darabjai egy kivétellel vígjátékok, vagy a vígjáték valamelyik alfaját képviselik. A *Szent Johanna* talán nem komédia, de nagyon is szatirikus dráma. Shaw tudatosan dekonstruálta a tragikus modellt (ez néha jól látszik a szereplők személyiségének komikus „átfordulásán”). A filozófia nagyon erősen jelen van a darabjaiban: főleg a „radikális filozófusok” és

követőik hatása érzékelhető. A *Tanner John házasságának* álom-betétje ironikusan filozófiai jellegű, amelyből megtudjuk, hogy minden a látószögön múlik, így az is, hogy a Pokolba vagy a Mennybe kívánunk kerülni. Egyetlen darabja, amit Shaw maga is tragédiának nevez: *Az orvos dilemmája*. Heller sajnos nem nyilvánít véleményt arról, hogy elfogadja-e ezt az önjellemzést, s ha igen, akkor melyik szereplő hordozná a tragikumot. Ennek a „művészdramának” a középpontjában ugyanis a zseniális festő áll (aki ugyanakkor tisztességtelen ember), s ezt a kombinációt minősíti a másik fő figura, a morálisan szintén elbukó doktor „a legtragikusabb” dolognak a világon. A festő azonban sorsával megbékélve hal meg, miután kifejtette „művészetvallását”. A hitelét vesztett orvos pedig szintén nem lehet tragikus figura, miután lelepleződnek az erkölcsi szólások mögött meghúzódó kicsinyes motívumai. Ahogy Shaw-nál olvassuk, az élet akkor is nevetséges, ha az emberek meghalnak, és akkor is komoly, ha nevetnek. Tragikomédiával van dolgunk tehát. „Az előítéletek leleplezése, s az őszinte érzések és vágyak szintén előítéleteként való bemutatása – mindez megnevetett bennünket.” „Nincs is szomorúbb dolog egy jó viccnél” – teszi hozzá Heller.

Shaw-nál is könnyen kimutatható Schopenhauer, Freud, Nietzsche és Darwin hatása. Ebből a szerző azt a következtetést vonja le, hogy „a radikális filozófiák sokkal nagyobb befolyást gyakoroltak a drámára és kivétel nélkül az összes drámaszerzőre, mint bármely másik modern filozófia Descartes óta”.²⁹ Wagnernél, Ibsennél és Csehovnál az egyes alakok hangoztatták is a radikális filozófusok által hirdetett eszméket. Ez a hatás jelen volt az amerikai drámaíróknál is: O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller nevét említi. Döntő különbségnek látja azonban, hogy az amerikaiak számára még ironikus értelemben sem létezik „történetfilozófia”. Senki sem várja sem Godot-t, sem pedig a boldo-

²⁹ Uo., 216.

gabb jövőt. Az alapkérdés azonban az, hogy mi magyarázza a radikális filozófiák ilyen erős befolyását a dráma fejlődésére? Ezt a kérdést Heller többször is felteszi (a tudatos ismétlés a könyv retorikai eszközeinek egyike), vagyis nagyon fontosnak tartaná tisztázni a problémát. Válasza azonban kissé elmosódó, vagy másként kifejezve inkább közvetett és utalásos, mint meggyőző. Emlekedtet arra, hogy például a marxizmusra vagy a freudizmusra filozófiaként hivatkozunk, holott az alapító atyák ambíciója az volt, hogy tudományt műveljenek. Ezeknek a nagy gondolkodóknak a filozófiáját különböző korokban egyéneként eltérő álláspontokról értelmezték újra. Az „izmusok” követői a történelmi helyzetnek, a személyes meghatározottságnak és látásmódnak megfelelően értelmezték ugyanazokat az eszméket. Ezek az izmusok keveredtek is, valamint hatottak a Hegel utáni három fontos filozófiai iskolára, a fenomenológiára, a nyelvfilozófiára és a hermeneutikára. Ebből a rendkívül bonyolult gondolati galaxisból természetesen előléptek jelentős gondolkodók, de belőlük már nem lett „izmus”: „személyes gondolkodók” lettek, mint Heidegger, Sartre vagy Foucault. „Nem csoda tehát, hogy a radikális filozófusok befolyása nemcsak időleges volt, hanem a 20. század végéig, az európai dráma utolsó korszakáig, úgyszólván a »művészet végének« koráig tartott.”³⁰ Feltételezem, hogy itt a „személyes gondolkodó” kifejezés a döntő, továbbá az eszmék rendkívüli variabilitása, az őket hangoztató személyekhez (mintegy a *dramatis personae*-hoz) kötött, erősen perspektivikus és kontextuális értelmezhetőségük. Az összefüggést azonban nem fejt ki egyértelműen. Sartre és Brecht néhány darabját azért elemzi, mert ezek a szerzők filozófusok és művészetelméletiek is voltak egyben, „egzisztencialista” illetve „marxista” ideológiájukat, politikai meggyőződéseiket több műfajban is kifejezték. (A

Kurácsi mamát mégis az egyetlen jó, ideológiamentesen pacifista drámának nevezi.)

Mint tudjuk, Hegel szerint a saját filozófiája volt az utolsó: vele a filozófia végéhez értünk, mert a történelem is a végéhez érkezett. (A filozófia végét ezután még négyszer hirdették meg: Kierkegaard, Marx, Nietzsche és Heidegger.) Hegel mindazonáltal azt is hangsúlyozta, hogy ő maga nem alkotott új filozófiát, hanem képes volt megérteni valamennyi korábbit és ezért elmondani a történetüket. Nem önmagát tekintette tehát az abszolút szellem letéteményesének, ahogy ezt néha a szemére vetik, hanem arra a korra reflektált (fogalmilag), amelyben élt, s ezt a kort a történelem végének tekintette. A radikális filozófusok természetesen reagáltak erre a felfogásra – mindegyikük másként. Heller szerint egyedül Marx értette meg, hogy mit jelent Hegelnél „a történelem vége”: azt, hogy a jelenlegi modern világállapot egyben az utolsó világállapot is. Ez annyit jelent, hogy a hagyományos filozófia (az, amely csak magyarázta a történelmet) Hegellel a végéhez érkezett. Hegel és Marx nagy elbeszélése hasonló. A különbség a múltnak a jelen felől történő megítélésében rejlik. Mindketten előrehaladó fejlődésként írják le a történelmi folyamatokat. Marx ennek motorját a tudás felhalmozódásában, Hegel a szabadság általánossá válásában jelöli meg. Vagyis mennyiségi alapon különböztetik meg a korszakokat a fejlődésen belül, melynek csúcát a modernitás jelenti. Különbség kettejük felfogása között az, hogy Marxnál van kapitalista és kommunista modernitás (és az utóbbi lesz a történelmi fejlődés csúcса), míg Hegelnél a jelen a csúcs, mert nincs más modernitás, mint az, amelyik Európában a felvilágosodás óta fejlődött ki.³¹ Nyilvánvaló, hogy vagy Marxnak volt igazsága, vagy Hegelnek. Vagy a jövőben kezdődik a minden eddigetől különböző „valóságos történelem”, vagy Marx elképzelése csupán egy transzcendentális utópia volt. Ez esetben el kell fo-

³⁰ Uo., 222.

³¹ Uo., 241.

gadnunk a hegeli gondolatot: „a modernitás jelenlegi szerkezete maga a modernitás, amely után vagy helyett nincs semmi”.³² Heller az utóbbi mellett voksol. A modernitással a haladás európai története ért véget, s ez Európa összehúzódásával is járt. Már nem Európa a világ közepe, mint akár száz évvel ezelőtt. Annak a „világtörténelemnek” van vége, amelyet fél évezrede Európában találtak ki és váltottak valóra.

Ami a vallás és a művészet végét illeti, a szerző figyelmeztet: Hegel nem arra gondolt, hogy a jövőben nem születnek műalkotások. A vallás végével kapcsolatban se arra gondolt, hogy senki se fog hinni Istenben. „Hanem arra, hogy a művészet és a vallás európai története a modernitással véget ért, az utóbbi a protestantizmussal vagy (ahogy mások hozzátették) Isten halálával.”³³ A tragédia és a filozófiai is európai műfaj, Európában született és ott is hal meg. De azért mindkét területen vannak „utóregések”: kérdés, hogy ezek is mutatnak-e párhuzamosságokat, vagy csak időben esnek egybe többé-kevésbé? Heller megállapítja például, hogy a modern regény komikus regényként született (Cervantestól Swiftig), és ez a komikus jelleg (utóregésként) visszatér a 20. század húszas éveiben, ami azután az abszurd felé hajlik el. A drámában is, természetesen: meggyőződése, hogy a drámának a két világháború utáni felvirágzásában, amelynek vezető műfajaként az „egzisztenciális drámát” jelöli meg, „egy abszurdnak átélt korszak” tapasztalata tükröződik. Ezen a ponton már kénytelen vagyok utalni arra, hogy véleményem szerint (amelyet a filozófusnő aligha osztott volna) a *Párhuzamos történet* szerzőjének módszertani vezérelve alapvetően *szellemtörténeti*. Hiszen miután elfogadta Hegel állítását, hogy a filozófia nem más, mint a történelem fogalmakban megragadva, voltaképpen nem is tehet egyebet, mint hogy a „korszellemre” hivatkozik. A jelek szerint, ha

a „szellemtörténész” jelzõt nem is vállalná, a módszertani elvben nem talál semmi kivetnivalót.

Beckett például azért is kiemelkedően fontos számára, mert (főleg a *Végjáték*, vagy a francia eredeti nyomán *A játszma vége*) kapcsán felvetheti azt a kérdést, hogy itt a személyes élet, a történelmi élet, vagy a drámaírás játszmájának végéről van szó? Heller úgy látja, hogy mindháromról. Beckett drámái annak a párhuzamos történetnek a végjátékai, amelyet eddig is próbált követni. „Nem csupán a legutóbbi, hanem a legutolsó nagy drámái annak a műfajnak, amelynek eredete az athéni tragédiákban gyökerezik.”³⁴ Ezért jelképesek az alakok: egzisztenciális drámák, halállal végződnek, ugyanakkor az élet és a világ teljes lepusztulásával, ami szomorú vagy ijesztő, de nem tragikus. Viszont egyetlen alak sem áll a néző vagy az olvasó felett; megértjük és sajnáljuk őket, miközben nevetünk rajtuk. A *comédie larmoyante* és a *tragédie larmoyante* ötvözetéről van szó tehát. Még Ionescót említi, akit szintén az „abszurd” vagy „egzisztenciális” dráma képviselői közé sorol, s kiemeli „konstitutív iróniáját”. Ezzel pedig, állapítja meg, saját „tragédiatörténetének” a végére ért. Rátérhet a „párhuzamos” műfaj, a filozófia alakulásának történetére.

A radikális filozófusok abban különböztek nagy elődeiktől, hogy nem csak a művekben vagy iskolákban, hanem „izmusokban” és a nekik megfelelő intézményekben jelenik meg a gondolkodásuk. Kierkegaard és Marx, Nietzsche és Freud: egymással ellentétes irányzatok épülnek rájuk, politikailag kihasználják őket és visszaélnék velük. Ami az abszurd dráma kortársait, a 20. század filozófusait illeti, kijelenthető, hogy általában a filozófia végét hirdették, vagy legalábbis mély válságról beszéltek. A 20. század a radikális filozófusok követőin túl is szinte tobzódott az izmusokban. De azért vannak közös problémák, még akkor is, ha az analitikus filozó-

³² Uo., 242.

³³ Uo., 258.

³⁴ Uo., 261.

fusok és a kontinentális filozófia gyakorlatilag nem folytatnak párbeszédet egymással. (Ami szintén a vég jele, teszi hozzá Heller.) Ezek a következők: az ismeretelmélettől való megszabadulás, vagy annak reformja; a metafizikai filozófiai rendszerek meghaladása, a „tisztá forráshoz, a kezdetekhez” való visszatérés vágya. Végül pedig egy módszer vagy egy nyelv megtalálása, amellyel meghaladhatjuk az előbbieket, mégis filozófusok maradunk. A mai filozófiának feladata-e még, hogy világot teremtsen, vagy csak az, hogy reflektáljon a világra? Husserl nagy gondolata az volt, hogy míg a transzcendentális fenomenológia elfogadja Descartes-ból a radikális kételyt, addig az ént nem azonosítja a lélekkel, „vagy bármi belsővel vagy külsővel, mégsem esik vissza a szolipszizmusba”. Az ész és a létezés számára nem választható külön. Nem az a kérdés, hogy létezik-e a világ, hanem az, hogy számunkra miként létezik. Az én tapasztalatában (a magyar fordítás „élményt” említ) egyszerűen benne van a transzcendentális interszubjektivitás.³⁵ A másik „alapító atya” Wittgenstein, akinél az én nem tartozik a világhoz, hanem a világ határa. (Hiszen a szem sem képes magát látni.) Minden nyelv életforma, az életforma a világ, a nyelv pedig az egyedi világ otthona. Ezen a ponton párhuzamot von Heidegger olyannyira különböző, de a Wittgensteinével mégis összevethető világ-fogalmával, amelynek kulcsa a belevetettség. (Megjegyzendő, hogy ezekben a passzusokban a magyar szöveg a „lét feledékenységről” beszél, ami néhány további melléfogással együtt több mint sajnálatos.) Utal arra, hogy akárcsak az előző két gondolkodó, Heidegger szintén szakítani akar az ismeretelmélettel és a metafizikával is. Röviden kitér még a hermeneutika szerzőjére, a Habermas-Apel-féle „diszkurzusfilozófiára”, amely számára a nyelvfilozófiára lefordított kantianizmus mint a liberális demokrácia filozófiai megalapozása. De a Derrida-féle dekonstrukcióról mondja

azt, hogy ez az utolsó filozófia, istenhozzád ehhez az európai műfajhoz, a két és félezer éves történethez. A dekonstrukció maga is filozófia, amely magában hordoz egy súlyos belátást, nevezetesen azt, hogy „már nem tudunk újat mondani.”³⁶

Ebben a végjátékban tragédia és filozófia ismét egymásra talál: „a tragédia vége és a filozófia vége egyszersmind annak a világnak a vége, amelyben születtek” „Most együtt végzik be életüket, a modern világban, a megváltás távoli reményét hordozva. De hogy ki a megváltó, nem tudható.”³⁷ Egy valamiről azonban meg van győződve, mégpedig arról, hogy a modernitás a szabadságra épül; ám a szabadság olyan alap, amely nem alapoz meg semmit. Viszont ez magyarázza, hogy a 20. századtól kezdve a szabadság elméleti és gyakorlati értelmezése körül zajlanak a legfontosabb konfliktusok. Heller szerint azért nem minden megy veszendőbe a filozófia örökségéből; a filozófia gerince a kritika, ez megmaradhat. Milyen kritikáról van szó? „Az empirikus valóság transzcendentális eszmék álláspontjáról történő bírálata, ahogy Szókratész gyakorolta.”³⁸ Ennek célja nem az „abszolút igazsághoz” való eljutás, hanem kortársaink szembesítése az önreflexió, valamint a mások megértésének szükségességével. A filozófia és a tragédia európai műfajok, mint ahogy a demokráciát és a liberalizmust is itt találták fel (ahogy Európa teremtette a totalitárius diktatúrákat is). Azzal, hogy ezek az eszmék az egész világon elterjedtek (ami nem jelenti azt, hogy „meg is valósultak”), földrészünk befejezte történelmi küldetését. De ez távolról sem apokaliptikus vég. Heller teljes joggal figyelmeztet arra, hogy valaminek a végéről csak akkor jogos beszélni, ha már ismerjük a következő kezdetét. (Persze rögtön felmerül a kérdés, hogy akkor hányadán állunk a *Párhuzamos történet* végről szóló diskurzus-réte-

³⁵ Uo., 273.

³⁶ Uo., 291

³⁷ Uo., 295.

³⁸ Uo., 300.

geivel? A szerző ugyanis visszatérően nyomtatékosítja, hogy a modernitásból nem látunk tovább, vagyis fogalmunk sincs, mi a „következő”.) Az európaiak a modernitás kezdetén találták ki, és a modernitás beteljesedésekor zárták le történetüket. „Az európai múlt a tragédia emlékében él, és a filozófia történetében gondolja el magát.” Mi viszont a jelenben élünk, abban a jelenben, amely a szabadság intézményeiben és eszméiben tudja csak elgondolni magát, mert ez alapozza meg Európát. „A legnehezebb feladatok még előttünk állnak.”³⁹ A zárómondat legalább kétféleképpen értelmezhető. A „legnehezebb feladatok” egyike lehet az elvileg univerzalizálódott, a gyakorlatban azonban nagyon kevésbé és főleg kevés helyen megvalósult európai szabadságeszme körüli problémák érdemi tisztázása. (Az általunk ismert modernitás koordinátái között, amelynek a posztmodern csupán legérettebb, globalizálódott változata.) De érthetjük úgy is, hogy a legnagyobb kihívás az, hogy mégiscsak túllépünk a modernitás irányán, egy totálisan ismeretlen jövőbe, amelyről mit sem tudunk. (Még azt sem tudjuk megmondani, hogy a jelenleg bevégződni látszó folyamatok mihez képest végződnek be.) Úgy gondolom, Heller Ágneshez nem ez a „heideggeriánus” megoldás állt közel, hanem az előző. Annyi biztos, hogy magának rengeteg feladatot talált volna, hiszen, amennyire tudom, tele volt tervekkel.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ. *Nikomakhoszi etika*. Fordította SIMON Róbert, SIMON Endre. Budapest: Magyar Helikon, 1971.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esztétika*. Fordította SZEMERE Samu. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- HELLER Ágnes. *Tragédia és filozófia: Párhuzamos történet*. Fordította BERÉNYI Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 2021.
- SPINOZA, Baruch. *Etika*. Fordította SZEMERE Samu. Budapest: Gondolat, 1969.

³⁹ Uo., 304.

A színház dicsérete Beszélgetés Nicolas Truonggal

ALAIN BADIOU

1. A fenyegetett művészet védelme

Honnan hozza a színpadnak, a játéknak, a reprezentációnak ezt a szeretetét?

Az első színházi előadáshoz, amely igazán megragadott, Toulouse-ban volt szerencsém, tizennégy éves koromban. A Maurice Sarrazin alapította Compagnie du Grenier játszotta a *Scapin furgangjait*. Daniel Sorano volt a főszereplő. Egy izmos, tettere kész, kivételesen magabiztos Scapin. Egy diadalmas Scapin, fürge, telt hangú, az arcjátéka elképesztő: szeretett volna megismerkedni vele az ember, hogy valamilyen rendkívüli szolgálatra kérje. És végül szolgálatra is kértem, amikor 1952 júliusában én játszottam Scapin szerepét a Bellevue gimnáziumban! Emlékszem, abban a rettenetes pillanatban, amikor be kellett lépnem a színpadra és elkiáltanom az első replikát, tisztán fel tudtam idézni magamban Sorano ugrádozását és ragyogását, és hozzá próbáltam igazítani az én nyurga valóm. Valamivel később, miután újra színpadra vittük ezt az előadást, a *La Dépêche du Midi* kritikája szíven talált mérgező dicséretével, amely szerint „intelligensen” idézem meg Daniel Soranót. És akkor még finoman fogalmaztak... De azóta, intelligencia ide vagy oda, hordozom a színház vírusát.

A betegség következő fázisa Vilar, a Théâtre National Populaire (TNP) felfedezése volt a Chaillot-ban, amikor vidéki fiúként „felmentem Párizsba”, hogy folytassam a tanulmányaimat.

Azt hiszem, a színházi tér jelek együttesére redukált józansága volt mellbevágó, és magának Vilarnak a sajátságosan sűrű játéka. Olyan volt, mintha távolságot tartana az ábrázolástól, inkább vázolt, mintsem megvaló-

sított. Neki köszönhető, hogy megértettem: a színház sokkal inkább a lehetőségek művésze, mint a megvalósításoké. Különösen emlékszem egy némajátékára Molière *Don Juan*-jában. A Parancsnokkal való első találkozás után a libertinus, lázadó, ateista Don Juan érthető módon nyugtalan, bár sehogy sem szeretné beismerni: mi az, hogy egy szobor megszólal? Tehát Vilar egyedül jött vissza a színpadra, lassan, némán, töprengve, a szobor közben visszaállt eredeti mozdulatlanságába. Megrázó pillanat volt, miközben maga a totális absztrakció: kifejezte az ember bizonytalanságát, egy nem normális helyzetre válaszul adott különféle hipotéziseit. Igen, a hipotéziseknek, a lehetőségeknek ez a művésze, a gondolkodás megrendülése a megmagyarázhatatlan előtt, ez a legmagasabb értelemben vett színház volt.

Tehát belevetettem magam – és azóta se hagytam abba! – a végeérhetetlen olvasásba, a világszínházi repertoár tekintélyes részét átbogarásztam. Úgy mélyítettem el magamban a TNP produkcióinak a hatását, hogy az összes műveit elolvastam azoknak a szerzőknek, akiket a színház játszott. A *Don Juan* után újraolvastam az összes Molière-t, *A béke* után az összes Arisztophanészt, *A város* után az összes Claudelt, *A bolond Platonov* után az egész elérhető orosz drámairodalmat, a *Roses rouges pour moi* [Red Roses for Me] után az összes Sean O’Casey-t, a *Győzelem* után az összes Marivaux-t, *Arturo Ui* után az összes Brechtet és az összes Shakespeare-t, az összes Pirandellót, az összes Ibsent, az összes Strindberget és a többieket mind, Corneille-t kiemelten. Hozzá különösen vonzódok, részben a gyönyörű előadások miatt, amelyeket a műveiből nemrég Brigitte Jacques

készített – színházi szövetségesével, a nagy teoretikussal, aki alkalomadtán színész is: François Regnault-val.

Amikor később darabokat írtam, azok nem véletlenül követtek a legtöbb esetben régebbi mintákat: az *Ahmed le subtil* a *Scapin furfangjaiét*, a *Les Citrouilles* a *békákét*, a *L'Écharpe rouge* a *selyemcipőét*... A színház valódi intenzív csúcspontjait továbbra is az élő előadások jelentik, az írott repertoár adja azonban a csodálatra méltó tömegét, történelmi magaslatát.

Az előadás emocionális és gondolati átke-
lés, vízre szállás, ahol a különböző korok és
helyek műveiből áll össze a láthatár.

Amikor Antoine Vitezzel, később Christian Schiarettivel közvetlenül is részt vettem egy ilyesfajta behajózáson, ezúttal a legénység oldalán, szinte testileg éreztem ezt a paradox szövetséget, ezt a termékeny dialektikát minden korok és helyek zseniális színházi művei, a láthatár végtelen nagysága, illetve az előadás röpké, pár órás mozzanatának fényes és törekeny ereje között, amely fölkelte bennünk az illúziót, hogy ha elég közel kerülünk hozzá, részt vehetünk ennek a nagyságnak a megalkotásában.

Ugorjunk hatvan évet. Részt veszek egy előadáson, Pirandello *Nem tudni, hogyan* című darabját viszi színre a La Llevantina társulat Marie-José Malis vezetésével. Ez a színdarab engem mindig az erőszakos absztrakciójával nyuggőzött le. Hihetetlen, hogyan keresztezi egymást benne a létezés mindennapisága (a házasságtörések, mint kedvelt színházi téma) és a gondolat hosszas, kifinomult, véghetetlen megszállottsága, amely rousseau-i vallomásokot szólaltat meg a színen, örületes nyelven. Mindenesetre, Marie-José Malis rendezése számomra egyike volt azoknak a színházi eseményeknek, amelyek az embert hirtelen ráébresztik egy addigi tévedésére. Felismertette velem, mi Pirandello darabjainak végső célkitűzése. Nem a testek és a szöveg kapcsolatának meglazításáról van itt szó, nem a színpad beállításáról és megosztásáról illúzió és realitás között, vagy, ahogy Pirandello

maga mondaná, Forma és Élet között. Arról van szó, hogy bensőséges vallomást kell intézni minden egyes nézőhöz, amely ugyanakkor szigorú felszólítást is hordoz magában.

A suttogó intonáció, amit a társulat egytől egyig csodálatos színészei gyakran használnak, a mód, ahogy itt vagy ott a közönség szemébe néznek, csakis azt célozza, hogy Pirandello sokféle hangján halljuk: „Tudom, kik vagytok és mit csináltok, láthatjátok és érthetitek ebből a színpadi jelenetből, tehát nincs több kifogás, számat kell vetni magatokkal. Most már nem menekülhettek el a legfontosabb parancs elől: találjatok irányt a létezésben úgy, ahogy a színészek próbálják megtenni a szemetek láttára, hogy előbb a gondolat szintjén orientálódnak”.

Igen, a színház arra szolgál, hogy irányt mutasson, ezért van az, hogy ha megértettük a használatát, már nem tudunk meglenni az iránytűje nélkül.

Sokáig nem tudott döntení a filozófia és a színház között. Miért nem a színházat választotta egy olyan ember, aki szívesen ír a színháznak, de ugyanígy föl is megy a színpadra előadni a saját szövegeit?

Egyértelműen a matematika a hibás! A színház betöltötte azt a feleletet, amelyik számára a gondolat egy érzelem, egy erős pillanat, egy olyan elköteleződés formájában mutatkozik meg, ahol rögtön látható és hallható lesz. De volt – és még mindig van – egy teljesen másfajta igényem is: hogy a gondolat ellenállhatatlan érvelés formáját öltse, a logika és a koncepció hatalmának alávetetten, semennyit sem engedve saját egyetemességéből.

Platónnak ugyanez volt a gondja: meg volt győződve arról, hogy a matematika egyedülállóan modellezi a teljességgel megvalósult gondolatot.

De még ő, a színház nagy ellenlábasa is azt akarta, hogy a gondolat egy pillanat intenzitásában legyen jelen, hogy veszélyes, mégis győztes útja legyen. Úgy oldotta meg a kérdést, hogy filozófiai dialógusokat írt, melyek-

ben a matematikáról beszélget, mint a *Menón*-ban a rabszolgával, akivel véletlenül találkozott. Én magam ugyanakkor nem tudok ilyen dialógusokat írni, és senki sem tudott Platón óta. Úgyhogy beletörődtem, hogy megosztom magam a filozófia klasszikus formája, mondjuk, a terjedelmes, szisztematikus értekezések és a portyázások, a színház területére eső, örömteli rajtaütések között.

Miért kell dicsérni a színházat egy olyan időszakban, amikor úgy tűnik, hogy mindenhol ünneplik? Ha ki is szorította központi helyéről a mozi, a színház látogatottsága nem csökkent. A jelen művészeteként még inkább elismerik, hiszen lényegében ellenállt a vizualitás és virtualitás befolyásának. Miért kell védeni azt a művészetet, amelynek ilyen jó sajtója van?

Ne bízzuk el magunkat, mert a színházat mindig erőszakosan támadták: évezredekben át gyanúsították, betiltással sújtották az egyházak, olyan hírneves filozófusok támadták, mint Nietzsche vagy Platón, különböző hatóságok vélték úgy, hogy felforgató vagy kritikai tevékenységekre hajlamos. A legtöbb forradalmi vállalkozással összeköthető volt, mert azok létrejöttük pillanatában gyakran színházat alapítottak. A színház fennmaradt, de olyan módon, hogy védeni és erősíteni kell. Nekünk itt, az Avignoni Fesztiválon látványos illúzióink lehetnek a színházat illetően, de nekem úgy tűnik, hogy jóval nagyobb közönsége lehetne, mint ma van.

Mire alapozza, hogy a színházat, akár csak a szerelmet, a jobb és a bal oldalán is támadják? Azon a térfélen, amit színházi jobboldalnak nevezhetünk, mostanában többnyire úgy szokás elképzelni a színházat, ahogy a festészetet vagy a zenét, vagyis mint a régi művészetek múzeumát, a spektakulum társadalmának, sőt – legyünk régiesek mi is, szóljunk Debord helyett Pascal nyelvén – a szórakozás társadalmának a részét. Kétségtelenül jól körülbástyázott a helye, de egy konzervatív és/vagy fogyasztói szokásrendben, valahol a

német expresszionista festészeti kiállításon tett látogatás és a showműsor között, amelyben egy híres előadó szegény François Hollande-ot parodizálja. Olyan „színház”, amely megpróbál saját területén versenyezni a modern képiséggel: a filmmel, a tévével, a telefonok és tabletek sokformájú képernyőivel. Ez azt eredményezi, hogy a színháznak – hacsak nem kulturális kincsek előtt tett tiszteletteljes látogatásként tekintenek rá – ki kell hasítania a maga helyét a szórakoztatóiparban. Egy sor politikus támogatja rendszerint ezt a jobboldali tendenciát, mert úgy gondolják, a színház funkciója az, hogy megadja a közönségnek a „népszerűt”, amit a publikum kér. Manapság sokszor olyan színházra vágyunk, ahol megkapjuk a „nagy repertoárt”, egyszerre konvencionálisan és modernizálva, kellemesen, a „fiatal közönség” számára is érvényesen; ugyanakkor ezzel együtt azt is várjuk tőle, hogy helyettesítse a modern koncerttermekeket. Elég, ha csak az igazi közönségsikerekre, a tömegszínházra vagy fiatalok operettjének mai megfelelőjére, az amerikai musicalre gondolunk. Egyensúlyt tartani a nagyközönségnek szánt szórakoztató előadások és az újrarendezett klasszikus darabok között, amelyekre az iskolás közönség bejön, ez a legtöbb helyi vezető számára az elfogadható adagolás. *Cid* kortárs jelmezben középiskolásoknak és félmeztelen táncosokkal előadott *Cléopâtre* rockopera a felnőtteknek – így térül meg a nagy kulturális költségvetés.

Nem túl egyoldalú kritikája ez a szórakoztatásnak? Igaz, a szó latin eredete – divertere –, amely azt jelenti, elfordulni valamitől, arra ösztönzi az embert, hogy Pascallal értsen egyet, aki erre az etimológiára morált épített. Ő azt mondta, az emberek a lét nagy kérdéseit játékkal kerülik el, szerelemmel, háborúval. De vajon nem szükséges-e a szórakozás is? El kell ítélnünk morálisan a nevetést, a kikapcsolódást, a szórakozást? Az nem esztétikai etika, amit Mozart énekeltet Don Giovannival: „Io mi voglio divertir”?

Értsük jól a „szórakoztatás” szót. Egyáltalán nem a nevetést, a játékot, a vígjátékot írja le! Én magam is főként komédiákat írok és egyet-értek Hegellel, aki a komédiát a színház legfelsőbbrendű formájának tekinti. „Szórakoztatáson” most olyasmit értünk, ami általában úgy használja a színház látható eszközeit (az előadást, a díszletet, a színészeket, a csattanós vicceket), hogy megerősítse véleményünkben a nézőket, akik nyilvánvalóan az uralkodó véleményt képviselik. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a domináns vélemény sajátossága, hogy valójában mindenkinek uralja az elméjét. Van egyfajta nevetés, a fennálló renddel való cinkosság nevetése, a bizonyíték, hogy azzal, ami fennáll, mindig lehet „együtt menni”, és hogy végülis nem is olyan nagy baj az, ha nem marad más eszköztár, csak az uralkodó közhelyek. És van egy teljesen másfajta nevetés, az a nevetés, amely mélyebb képtelenségét mutatja föl mindannak, amit tisztelni megtanultunk, amely feltárja a rejtett igazságot, annak egyszerre mulatságos és mocskos voltát, az olyan „értékek” mögött, amelyeket vitathatatlanak tüntettek fel nekünk.

Az igazi komédia nem szórakoztat, hanem a valóság obszcenitásán való nevetés zavarbaejtő örömét kínálja. Eszembe jut erről, hogyan reagáltak az *Ahmed, a filozófus* (*Ahmed philosophe*) című darabom egyik jelenetére. Az *Ahmed* harminckét jelenetének mindegyike egy-egy fontos filozófiai koncepciónak szentelt kis színdarab. Az említett jelenet a morálról szólt. Volt egy párbeszéd Ahmed és Rhubarbe között, amely igen egyértelműen a '80-as és '90-es évek meghatározó nézeteivel dolgozott: emberi jogok, környezetvédelem, antitotalitarizmus, egymás szeretete, demokrácia, a Nyugat tisztánlátása, a „humanitárius” expedíciók... Ez az egész zűrzavar szinte atomjaira hullott szét azóta, de abban az időszakban nyomasztóan élő és működő volt. A jelenetem karneváli volt, a nézők teli torokból kacagtak. Persze, az előadás után vagy a következő napokban kaptam éles kritikákat is, miszerint „azzal, hogy

mindent kigúnyol, az obszcurus erővel játszik”. De győztem: az uralkodó obszcenitás képviselői kénytelenek voltak nevetni, kényszeredetten nevettek. Rögtön megbánták. A komédia színháza egy pillanatra felülkerekedett a szórakozáson.

Nem utasítja el túl könnyen a „népszerű” előadásokat, mint amilyen a stand-up, a zenés vígjáték vagy a bulvárszínház? Hiszen nemcsak alparian populista zenés vígjáték létezik, hanem Fred Astaire is. Nemcsak a századelő otromba humoráról beszélhetünk, hanem Yves Robert-ről is... És hová teszi az összes one-man-show-t, az összes humoristát és színészt, Devos-tól Bedos-ig, akik stand-up-olnak, és folyamatosan tömegeket vonzanak a színházba? Nincs az ő színpadi tehetségükben sokkal több kritikai erő, mint a nagy klaszszikusok sápatag színrevitelében?

Semmi okot nem látok „népszerűnek” nevezni azt, ami tömegeket vonz. Ez a szempont még kevésbé fontos a művészet, mint a csoportorientáció esetében, ahol az igény egy „többségi”, a választók többségén alapuló tiszta politikai legitimitásra teljesen megalapozatlan, amint azt nap mint nap látjuk. Persze, mindent meg kell tennünk, hogy a lehető legnagyobb tömegek, és különösen – hogy a 19. század nyelvén fogalmazzunk – az „alsóbb osztályokat” mielőbb értékelhessék a nagy és igazi színházat. Pontosan ezt ismerték föl – a kommunista befolyás alatt, ne feledjük – a decentralizáció népszínházainak színészei Vilarral az élen, rögtön a második világháború után. Ez nem azt jelenti, hogy – az imént említett értelemben vett – szórakoztató színház előadásaiért kellene rajongani, vagy ezeket kellene lemásolni, nem. Azt jelenti, hogy ki kell bontakoztatni a színház aktivizmusát: abból a gondolatból kiindulva, hogy a színházi akció (ahogy elvileg minden emancipációs politika) mindenkire szól, egyszerűen az volna a feladat, hogy összegyűjtsük az emberek tömegeit a valódi színházban, abban, amelyik rávilágít létezésünkre és történelmi helyzetünkre, az ural-

kodó véleményen túl, vagy azon kívül. Ráadásul ön például, milyen kritériumok alapján különböztetné meg a „jó” zenés vígjátékokat, amelyekben Fred Astaire tündökölt, a közepszerű szórakoztatás darabjaitól? És hogy választaná el Devost – aki olyan, mint egy szürrealista író, a nyelv mestere, akit határtalanul csodálok – a megannyi gyászos kortárs előadótól? Miért más természetű a *Chaplin, a katona* börleszkje, vagy miért mások Courteline bámulatos komédiái, mint a szelentőművészek vagy a durva, otromba tréfák előadói? Miért énekelhetik a fiatalok még mindig Georges Brassens és Jacques Brelt a temetőben, megannyi szirupos és hamisan „lázadozó” énekes sírja fölött? Az összehasonlítottak mindegyike minden tekintetben kivívta életében a „népszerű” minősítést, abban az értelemben, hogy nagyon ismert emberek voltak és nagyon jól eladhatóak. És itt rögtön ki is derül, hogy ez nem lehet a lényegi különbségtétel alapja, ahogy ön az imént javasolta. Elkerülhetetlenül vissza kell térnünk a művészet birodalmának – mely új formákat talál fel, és helyes távolságot tart mindattól, ami dominál – és a szórakoztatás birodalmának – amely a domináns propaganda alkotóeleme – a megkülönböztetéshez. Igen, a megkülönböztetéshez, amit én Bourdieu szociológiájának negatív konnotációival szemben a védelmembe veszek.¹ A színház kiváltképp olyan terep, hogy ezt a megkülönböztetést komolyan meg kell tenni. Mert, ahogy Mallarmé kijelentette, „felsőbbrendű művészet”.

Mi fenyegeti a színházat baloldaltól?

Baloldali kortárs nézet többnyire az, hogy a színháznak leáldozott, muszáj kilépni belőle, meghaladni, dekonstruálni, kritizálni a reprezentáció minden formáját, szándékosan összezavarni a látható és hangzó művészetet.

¹ Utalás Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*. (Paris: Minuit, 1979). Vitatható, hogy Bourdieu negatívan állította volna be az esztétikai megkülönböztetéseket. – A szerk.

ket, összemosni a színház és az élet közvetlen jelenvalóságát, hogy a színház végül a testi létezés erőszakolt ceremóniaféleségévé váljon. Ebből ered a szöveggel szembeni bizalmatlanság, a szöveg túl absztrakt vagy túl hétköznapi fölfogása. Ami egészen odáig jut el az utcaszínház bizonyos formáiban, hogy egyszerű, szinte észrevehetetlen elmozdulás lesz aközött, amit a színész csinál (megy az utcán, útbaigazítást kér, a levegőbe bámul) és aközött, amit bárki más csinálhat. Ez az elmozdulás úgy „mutatja meg” a hétköznapi életet, hogy önmagához a lehető legközelebb játssza, és a saját helyszínén. Ez a színház nélküli színház ideája, a játék jelenléte egy olyan szinten, ahol nem játszzák; vagy ami nem más, mint közönséges társadalmi játék. Az idea, miszerint a színháznak fel kell számolnia a reprezentációt és csak bemutatnia kell, semmiképp sem demonstrálnia. A baloldaliak felfogása szerint a kritika nem lehet didaktikus.

Bizonyos értelemben ez azt jelenti, hogy a színház abba a kritikai megközelítésbe helyeződik, mint a képzőművészetek a XX. század kezdete óta. Köztudott, hogy Duchamp már az első világháború előtt bejelentette a festészet művészetének tényleges végét, és azt indítványozta, hogy egy egyszerű tárgy szándékkal történő kiállítását tekintsük művészi gesztusnak. Ugyanígy követeljük ma – de a „ma” itt visszanyúlunk korábbi időkre, ezek az elképzelések megjelennek már Artaud-nál vagy a Living Theater kísérleteiben csakúgy, mint a flamand iskolában, új formában, Jan Fabre-nál, vagy egy sokkal látványosabb, képibb módon Romeo Castellucci munkájában –, hogy a színház ne legyen többet egy elkülönített közönségnek szóló előadás, reprezentáció. Eszerint a színház lehetne afféle kollektív gesztus, sőt, kívánatos is, hogy az legyen: keveredjenek a testek, jöjjön a mozgókép, az erőszakos zene, a provokatív beszólogatás...

De nem szűkíti le ezzel a posztdramatikus – ön által baloldalinak nevezett – művészetet egyetlen testek erőszakos mutogatására, ami egyez

avantgárd irányzatok valóban elég elcsépett húzása? Hiszen nem épp ebből születtek hatalmas művek, Alfred Jarry patafizikus színházától kezdve Pina Bausch táncszínházáig? A konzervatív esztétika meghaladása nem megy kutatás és formai kísérletezés nélkül...

Magától értetődik! Persze, hogy nem azt mondom, hogy minden kísérlet hiábavaló és kártékony. Nem akarok azoknak a táborához csatlakozni, akik a 20. századi „művészetlenségről” panaszkodnak, vagy megdöbbennek bizonyos avignoni előadásokon. A kísérletezés, felfedezés abszolút szükséges a művészetben, akár csak a politikában. Ezért veszem egy kalap alá azokat, akik miközben az elhunyt művészetet siratják, elutasítják a kortárs kísérleteket azokkal, akik miután látták, hogy mi a forradalmi politika, a reakcióhoz csatlakoznak.² De folytathatjuk az összehasonlítást: ugyanúgy, ahogy tanulni kell a pusztításból, amelyet a baloldali radikalitás (gauchisme)³ és az erőszak kultusz okozott a politikában, tudni kell azt is, hogy a tisztán kritikai kísérletezés, a színház minden formájának eltörlésének vágya, a színház nélküli színház kizárólagos propagálása, mindez önmagában nem adhat biztos iránymutatást sem a színház jövőjére, sem a szélesebb körű kapcsolatára vonatkozóan mindazokkal az emberekkel, akiktől továbbra is távol áll. Az elszigetelt, és a mai színház általános doktrínájának tekintett kritikai és negatív tendenciák fenyegetik a színházat, mert a radikali-

² Célzás az „új filozófusokra” [*nouveaux philosophes*], a '68-as szélsőbaloldaliakból, Badiou egykori elvtársaiból (többnyire maoistákból) lett neoliberalis-populista, olykor harcosan cionista, máskor szimplán nacionalista francia értelmiségiekre; legprominensebb képviselőik: Alain Finkielkraut, André Glucksmann, Bernard-Henri Lévy, Christian Jambet, Guy Lardreau. – A szerk.

³ Utalás a legkeményvonalasabb (többnyire ugyancsak maoista, illetve anarchoszindikalista) '68-as groupuscule-okra. – A szerk.

tásuk, kizárólagos irányzatként, szükségszerűen destruktív.

Jól tudja Ön is, hogy elviekben nem vagyok ellene az erőszaknak és a destrukciónak. De meggyőződésem, hogy a színház folyamatos, öncélú, belső tagadása, amely végül is a valóság és a tiszta jelenlét utáni mértéktelen vágyból fakad, melynek jegyében meztelen, szétszaggatott és megkínzott testeket állítanak színpadra a maguk erőszakos jelenlétében, ráadásul mindezt látványos fényekkel, sokkoló képekkel, túlzott hangosítással kombinálják – nos, mindez nem nem alkothatja a színház teljességét, de nem is dolgozhatja létrehozni azt. Ezt a problémát jól ismerjük a politikából: a dogmatikusan önmagára redukált tagadás sosem hordozza magában az állítást is. A destrukció lerombolja a régi világot, ami szükséges, de saját eszközei kudarcot vallanak az építéskor. A huszadik században, az első győztes forradalmak lelkesültségében hihettünk abban, hogy a régi világ lerombolása megoldja az új ember jövőjét is, de ma már tudjuk, borzalmas tapasztalatok árán, hogy ez nem igaz. Nem ez a helyzet a politikatörténetben, nem ez a helyzet a művészettörténetben, beleértve a színházat is. Ezért van az, hogy az „avantgárdok” motivációja már nem aktuális.

Látta és tetszett önnek a Parsifal, Wagner operája, amelyet a brüsszeli Théâtre de la Monnaie-ben vitt színre az olasz rendező, Romeo Castellucci, a posztdramatikus színház kiváló képviselője. A központi szereplő hol egy csodálatos erdő, hol a megállás nélkül futószalagon sétáló nép: ez a színház sem nyújt eligazodást a mai zavaros időkben?

A művészet invencióihoz elvből nem állok soha negatívan. Tisztában vagyok vele és elfogadom, hogy a színház irányzatai, melyek ki akarnak vezetni minket a kortárs piaci káoszról, többféle lehetőség közt válogathatnak. Egyeseket a koreográfia és/vagy a látványosság vonz. A látványosság vagy a testek tiszta energiáinak varázslata. E tekintetben nem vagyok dogmatikus, és azt gondolom,

hogy figyelemreméltó kísérletek történnek ezen a téren. Vegyünk az Ön által említettet túl egy másik példát: Wagner *Tannhäuser*-ét a flamand művész, Jan Fabre színpadra állításában szintén a brüsszeli Théâtre de la Monnaie-ben. Az opera első képe az örök erotika palotájában játszódik: a drámai szerkezet Vénusznak, a szent erotika megtestestítőjének és Erzsébetnek az ellentétére épít, aki a lovagiasság világában a plátói és önzetlen igaz szerelem szentségét képviseli, és Szűz Mária figurájára utal. Tannhäuser ketőjük közt ingadozik, és a pápától remél feloldozást a Vénusszal elkövetett bűneire. Jan Fabre színrevitelében Vénusz palotáját meztelen terhes nők jelenítették meg, a magzatokról készült ultrahangfelvételeket a színpad fölött vetítették ki. Előre figyelmeztettek, még az előtt elmesélték nekem a rendezést, mielőtt láttam volna az előadást. Fenn tartásokkal érkeztem tehát, sőt azzal a meggyőződéssel, hogy steril, tipikusan baloldali provokációról lesz szó. Mégis azt kell, hogy mondjam, káprázatos volt. Először sikerült ábrázolni Wagner gondolatát: nem a pornográf bordély az igazán csábító, hanem a szexualitás mint a teremtő erő szimbóluma. A magzatfotók és a terhes hasukat gond nélkül megmutató meztelen nők az élet állandóságának az ártatlanságát ünnepezték. Csodálatos volt. El kellett ismernem a vereséget: tudnunk kell fejet hajtani a színház hatalma előtt. Teljesen kész gondolatokkal, rosszul megalapozott véleménnyel érkeztem, és ezeket legyőzte és eltörölte az előadás. Ami azt bizonyítja, hogy mi, nézők, korántsem vagyunk passzívak, még akkor sem, ha egy bársonyszékhez szegezve ülünk egy operában.

A második felvonásban a zarándokokat, akik Rómába mennek, hogy a bűneikre bocsánatot nyerjenek, egy hatalmas csapat bohóc játszotta: ez szintén csodálatos volt. Egyáltalán nem vegyül ebbe gúny. Láthatóvá tette, hogy a zarándokok sora egyfajta bánatos hittet, titokban megmosolyogtató meggyőződéssel menetel – a *Tannhäuser* a következőkben csakugyan arról szól, hogy a

zarándoklat értelmetlen, a pápa egy szerencsétlen alak, és ezek a zarándokok a saját hitük bohócai. Ez a rendezés jó példa tehát arra, amikor valaki váratlan erőforrások, paradox hatáskeltések után kutató, amely ezáltal a *Tannhäuser* általam valaha látott legerősebb előadását eredményezte. Ha a színházi eszközök, melyek a korábbi színházi formák dekonstruálásának képességével hivatkoznak, elérik a céljukat, voltaképpen megújítják a műveket, amelyekkel foglalkoznak. Bármilyen ideológiai és technikai előfeltevésekből induljanak ki, ilyenkor feltámad az igazi színházi invenció és jelenként cselekszik a színpadon Olyan jelenként, amely számon tartja, hogy mit tanultunk a történelemtől vagy a természettudományoktól, nagy hatású kortárs meséket hoz létre, és amely mindezt beépíti a műbe – Wagnerbe, például –, ekképpen fölmutatva annak profetikus voltát. Nemcsak arról van szó, hogy Wagner műve alkalmas volt erre a fajta rendezésre, hanem arról is, hogy ez a fajta rendezés tette igazán hallhatóvá a zenéjét. Ezek olyan provokatívnak, sőt hamisnak tűnő lehetőségek, amelyekről azonban érdemes minden egyes alkalommal saját tapasztalatot szereznünk.

Arra készültem, hogy kifütyülök valamit, és legyőzötten, csodálattal távoztam.

II. Színház és filozófia, egy idős házaspár története

Egyszer azt mondta, hogy színház és filozófia egyidejű, görög születésétől fogva úgy tett meg kétezer-ötszáz évet a történelem útján, mint egy idős házaspár. Ma a világ minden országában megtaláljuk Platón vagy Arisztotelész műveinek fordításait és friss kiadásait, és folyamatosan játsszák Szophoklész vagy Arisztophanész. Hogyan lehetséges, hogy a színháznak és a filozófiának ilyen egymás mellett haladó, akár egymással versengő története van?

Ez egy nagyon zűrös történet. Mint egy idős házaspáré, akiknek sikerül felülemelkedni az örökös veszekedéseken, egy páré, akik legyő-

zik az ellenfeleiket. A színháznak a kezdetektől fogva hatalmas előnye a filozófiával szemben, hogy összegyűjti a tömegeket, legfőképpen az ókori görögöknél, ahol a színházi versenyeken a komédiákat és tragédiákat a szabad ég alatt, több ezer ember előtt adták elő, és ahol a darabok létrehozása egyfajta állampolgári kötelesség volt. Ebben az időben a filozófia maga is főleg szóbeli tevékenység. De kis csoportokban művelik, olyan mesterek keze alatt, akik igyekeznek lojálisak lenni és a lehető legnagyobb mértékben kerülik a látványosságot.

Platón roppant pontosan elemzi a színház előnyeit és hátrányait. A színház erősen hat a nézőkre: megmozgatja, elragadtatja, tapsra vagy huhogásra készíti őket, élő vibrálás. A színház által terjesztett ideákat, hallgatólagos propagandáját a lét egyszerű felfogásáról, Platón rendkívül hatékonyan tartja. Épp hatékonysága miatt tanácsos felügyelni és gyakran elmarasztalni a színházat. Ez a féltelmetes hatóerő, nem mellékesen, már a görög eredetekben elérni a tetőpontját, hiszen a színház a kezdet kezdetén kihasználja lehetőségei teljes tárházát. Az ókori görög színház valójában nagyon közel állt a wagneri operához, volt benne zene, tánc, kórusok, énekek, az istenek megjelenését lehetővé tevő gépek... Ezekkel az erős eszközökkel a legintenzívebb tragédia és a legféltelenebb komédia is meglepi, és magával ragadja a tömeget. Mindezek a színházzal egyidejűleg jelentek meg, miközben a filozófia nehézkesen indul és viták keresztüztüében állt. Szophoklésznek tapsoltak, Szókratészt viszont halálra ítélték, miután Arisztophanész a színpadon kegyetlenül kifigurázta őt *A felhők* című darabjában. Platón színház iránti bizalmatlansága nyilvánvalóan abból is fakadt, hogy a színház ügyesen kihasználta kezdeti előnyét a filozófusokkal szemben.

Összességében mondhatni, hogy színház és filozófia közt egyfajta versengés van a szellemek meghódításáért. De a dolog lényege máshol rejlik: a színház és a filozófia eszközei gyakorlatilag ellentétesek. A színház

felkínálja, hogy megmutatja az életünk valóságának darabkáját és alakjait a színpadon, és a nézőre hagyja, hogy levonja a tanulságokat az egyéni és közösségi létnek ezekből az ábrázolásaiból; a filozófia viszont önmagát kínálja orientációként a létezéshez. A filozófia, miként a színház, az emberi létezés elemzésére törekszik, csak hogy a filozófia ezt annak a gondolatnak a jegyében teszi, hogy mi az, ami képes orientálni a létezésünket, és nem hagyja magára a saját külső kényszereinek kiszolgáltatva. Lényegében a színháznak és a filozófiának ugyanaz a kérdése: miként szólítsuk meg az embereket olyan módon, hogy azután másképpen gondoljanak az életükre, mint ahogy megszokták? A színház az előadás, az ábrázolás és a távolság közvetett módját választotta, míg a filozófia a tanítás direkt eszközével él, szemtől szemben egy mesterrel egy előadóteremben. Egyfelől adott a reprezentáció szándékolt kétértelműsége egy összegyűlt közönség színe előtt, másfelől a tanítás egyértelmű érvelése és a közvetlen párbeszéd, amely arra szolgál, hogy megszilárdítsa a szubjektív eredményeket.

Az Állam III. könyvében Platón kiűzi a költőket a városból, de ő maga dialógusokat ír, melyek a színház világához tartoznak...

Magam is kiemeltem ezt a látszólagos platóni paradoxont, amely mintha sajátos megoldást kínálna egy problémára, mégpedig arra a viszonyra, amely a filozófiában a költészet felé húzó szubjektív érzelmek és a matematika felé húzó demonstráció között áll fenn. De valójában prózaibb az ok: Platón tudta, hogy amint megtámadja a színházat, rögtön veszíteni fog. Ezért adott a filozófiájának színházi formát. Teljesen elképesztő, hogy a színház legnagyobb filozófiai ellensége olyasvalaki, akinek a dialógusait színházban játszószák. Szegény Platón arra kárhoztatott, hogy bekerüljön a színházba. Pedig micsoda agresszió lüktet a színházkritikájában, végig az *Állam* nagy dialógusában! Számára a színház pusztán utánozza a valóságot, nem hoz létre

igazi tudást, sőt, érzelmileg csak még inkább tévedésekbe és látszatokba ringat. A színház még az általános vélekedésnél [a doxánál – a szerk.] is messzebb áll a valóságtól, mert ezekhez a problémás véleményekhez hozzáadódik a színész játékával létrehozott hamis érzelm ereje. Végső soron azonban ez a bírálat is hatástalan, a színház ugyanis mindig győz. Minden ellene irányuló támadás megfélekedezik róla, hogy a színház a lehetőségek kivételesen teljes együtteséből építkezik. A színház lehetséges irányai lenyűgözően sokfélék; csinálhatunk három szóból álló lecsupaszított monológot vagy hatalmas előadást díszletekkel, színészek tucatjaival, felhasználhatunk irodalmi vagy költői szövegeket... Nehéz a színházról beszélni, ha figyelmen kívül hagyjuk a színházi eszközök rendkívüli palettáját. Valahányszor egy filozófus megtámadja a színházat, nem számol azzal, hogy voltaképpen egy másik színházi formát szegez szembe a színházzal. A vitából, amit a színházzal kívülállóként folytat, szükségszerűen belső vita lesz, mert a színháznak minden eszköze megvan arra, hogy bekebelezze: semmi nem érdekli ugyanis jobban, mint az, ha a színpadon a színházról legyen szó. A színház ellen felhozott vádak azonnal teatralizálódnak. Nézzék meg *A nők iskolájának kritikáját* Molière-től, ahol az előző darabról folytatott kritikai vita lett a következő témája; nézzék meg Pirandello egész színházat, ahol az úgynevezett élet és a színházi élet ütköztetése hozza létre az igazság tisztán színházi elgondolásának az alapképletét; vagy nézzék meg a *Les Citrouilles* [A süttőkök] című darabomat, amit Arisztophanész *A békákja* ihletett. Ő Aiszkhüloszt és Euripidészt ütközteti a színen, én Brechtet és Claudelt: semmi, ami a színházért vagy a színház ellen szól, nem vonhatja ki magát a színházból.

Meg kell jegyezni azonban, hogy a színházat kritizáló filozófusok sem állnak minden gyanú felett! Ön Platón dialógusait említette, de a színház másik ádáz ellensége, Rousseau sem tesz mást – ahogy azt a d’Alembert-

hez írott levelében kifejti –, mint hogy a színház egy másfajta formája mellett foglal állást.. A negatív indulatokat ábrázoló és azokat dicsőítő, a becsületes és ügyetlen embereket kicsúfoló, a gyávákkal, zsarnokokkal és oportunistákkal való azonosulásra ösztönző színházzal szemben Rousseau a népünnepélyt mutatja fel, ahol az emberek többé nem pusztán nézők, és amint összegyűlnek, kollektív jelenlétükkel tüntetnek. A reprezentáció színházával szemben, amely az embereknek szól, Rousseau olyan színházat ajánl, amely magukat az embereket prezentálja.

Ebből a tömegeket formázó színházból merítenek később inspirációt a francia forradalom konventjének tagjai, amikor megrendezik a Legfőbb Lény ünnepét. De végső soron a népünnepély is csak egy a színház végtelen megvalósulási formái közül.

Alapvetően a színháznak és a filozófiának is az a célja, hogy új meggyőződésekkel ébresszenek az egyénekből. És van egyfajta megkerülhetetlen vita arról, hogy mely eszközökkel lehet leginkább kiváltani az elvárt hatást. Mégis, azt hiszem, inkább a szövettség irányába kell elmozdulni, nem a konfliktus felé, mert a színház elleni spekulatív támadások úgyis csak erősítik a színházat. A színház a valaha feltalált legnagyobb gépezet az ellentmondások elnyelésére: soha egyetlen ellentmondástól sem ijed meg. Ellenkezőleg, mind új táplálékot jelent a számára, amit az is jól mutat, hogy Platón színpadon játsszák. Azt tanácsolom a filozófusoknak, hogy soha ne támadják meg a színházat. Tegyenek úgy, mint Sartre vagy én, vagy minden látszat ellenére Rousseau és Platón: inkább írják meg a saját színházukat, mintsem hogy kétségbe vonják a másokét.

Rousseau nyomán a filozófusok azt hozzák fel a színház ellen, hogy elválasztja a színészeket és a nézőket, az aktívakat és passzívokat. A nézőt az esztétikai kritika és a politikai radikalizmus messzemenően lenézi. Jacques Rancière A felszabadult nézőben azt a kliséket igyekszik megsemmisíteni, amely Platónról Guy Debord-

ig a színházat, a képeket és a reprezentációt az illúzió színterévé teszi. Rancière megfordítja az érvelést, és azt kérdezi, hogy vajon „nem éppen a távolság visszaszorítására irányuló akarat hozza-e létre a távolságot?”⁴ Másképpen mondvá, a reprezentáció-kritikája olyan egyenlőtlenséget eredményez azok helyzete – állapota között, akik csinálják, illetve azoké között, akik nézik, hogy azt az avantgárdok sem hagyhatják figyelmen kívül. Különösen abból kifolyólag, hogy maga a néző sem marad sosem tétlen, hanem összehasonlít, összekapcsol, kritizál, és „saját verset állít össze az elé tett költemény elemeiből.” Egyetért ezzel az elemzéssel?

Ezek a kérdések régóta izgatják a színházi életet, és a huszadik század kezdete óta a viták keresztüzében állnak: vitatkoztak az azonosulás távolságtartással való helyettesítéséről, kritizálták a néző passzivitását, kiszóliották, kihívták a színpadra, táncolni kényszerítették, egyszóval mindenféle próbatételeknek tették ki, hogy megmutassák, nem passzív.

Az efféle demonstrációk, amelyek meg akarják menteni a passzivitástól a nézőt, rendszerint a passzivitas csúcspontjai, hiszen a néző kénytelen engedelmessé válni a szigorú felszólításnak, hogy ne legyen passzív... A színházi emberek gyakran keresik a módját, hogy lerombolják köztük és a nézők között emelkedő falat. Értjük őket, tiszteletreméltó meggyőződésük: jól tudják, hogy a színháznak nem az a rendeltetése, hogy elbillenjen a látványosság, azaz a kép irányába. Vagyis a nézőt ne csupán a kép transzcendenciája nyugtázza le. Szerintem az a leghelyesebb hangsúlyozni, hogy a nézői szubjektivitás a kulcs, és hogy nem feltétlenül passzív akkor sem, ha a székében ül. Az imént voltaképp az áttételről, a transferről beszéltünk, vagyis valamiről, ami a szubjektivitást egyfajta mentális becsatornázás révén bekapcsolja a

⁴ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Műcsarnok Kiadó, 2011), 13.

színház dialektikájába. François Regnault a könyveiben, például a *Le Spectateur* [A néző] című művében, Lacan és a pszichoanalízis mély ismeretének segítségével a színházi áttétel (transzfer) útvesztőit tanulmányozza, a módot, ahogy egy előadás megéri, és akár meg is változtatja a szubjektív struktúrákat. Rámutat, hogy a színház szubjektív hatásai erősebbek lehetnek attól, ha közvetettek (indirektek), és rejtve marad pontos dramaturgiai mozgatórugójuk. Ezek a hatások tökéletesen bevésődnek a néző tudattalanjába anélkül, hogy neki úgy kellene tennie, mintha színész volna, amikor nyilvánvalóan nem az. Az előadásban való fizikai részvétel lehetséges, de nem kizárólagos, ezért nem kell követelni sem. Nincs borzasztóbb, mint fáradtságos erőfeszítéseket tenni azért, hogy kicsikarják a „részvételt” olyan emberekből, akik egyáltalán nem akarnak ebben az értelemben részt venni. Viszont előfordulhat, hogy a kívánt intervenció mégis megvalósul. Ez történt itt Avignonban is, a Thomas Ostermeier rendezte Ibsen-darabban, *A nép ellenségében*. A végén a főhős elmond egy hosszú beszédet, de jócskán átalakították az ibseni szöveget, mert beledolgoztak a Comité invisible [Láthatatlan bizottság] nevű szélsőbaloldali csoportosulás *L'insurrection qui vient* [Az eljövendő felkelés] című manifesztumából egy részt.⁵ Ezt a beszédet véleményezi a többi szereplő, akik lejönnek a színpadról, és színészi tekintélyükkel felerősítik a teremben a közönségből érkező hozzászólásokat. Szemtanúja voltam, micsoda energia szabadul fel akkor, ha az egész színházterem színházi bevonódik a rövid időre kialakuló

⁵ A kötet 2013-ban magyarul is megjelent a rednews.hu gondozásában, Balázs Gábor fordításában, de nálunk (szándékosan) sosem került kereskedelmi forgalomba. Részletei olvashatók a rednews.hu honlapján (utolsó hozzáférés: 2022.12.30.):

http://rednews.hu/index.php/a-kozelgo-felkeles/639-az-eljovendo-felkeles?screen_width=1305. – A szerk.

„népgyűlésbe”, majd annak a virtuozitásnak, mellyel a rendezés a kollektív közjáték után a megszervezi a visszatérést a tiszta színházhoz. De az ilyen siker nagyon ritka.

A közönség szubjektív átváltozása valójában az előadás kifejezetten színházi sikerült-ségén áll vagy bukik. Az előadás a teljes színházi eszközkészletét beleadja: jelmezt, díszletet, szöveget, fényt, színészi játékot, térhasználatot, zenét, videót... Sosem marad kizárólag egy összehangolt, kimondottan „részvételi” manipuláció. Ha az előadás erős, ki kell váltania a szubjektív transzfereket, azokat a változásokat, amelyek végbemennek akkor is, ha a néző mozdulatlan. Másfelől, igen könnyen elképzelhető a nézői aktivitás olyasfajta bábjátéka, amely valójában passzivitásban tartja őket. Nem egy bizonyos színházi technikáról van szó ugyanis, hanem arról, hogy a színház jelen van-e, hogy a gondolati esemény színházi értelemben megtörténik-e. Azokból a jobboldali, reakciós elképzelésekből, amelyekről beszélünk, amelyek a színházat múzeumnak, reprezentációnak, tökéletes technikai apparátusnak fogják fel, a „megtörténő” színház fogalma hiányzik. Valahányszor kizárólagossá válik a képiség vagy a koreográfia, beáll a passzivitás. És ha passzivitás van, a színház megszűnik színház lenni. De „baloldali” reakciós elgondolások is kiválthatják ugyanezt: a közönség hatékony részvételének megszervezése, áthelyezése, kiszólitása, színpadra léptetése és a többi, gyakran pusztán az aktivitás fikciója, sőt a konformizmus csúcsa, ami ugyancsak a színház szubjektív hatalmának megsemmisítéséhez vezethet.

A színház magába építette a kezdeti kritikát, amit kapott?

Lehet kritizálni a színházat anélkül, hogy az eltűnését szorgalmaznánk. Lehet és kell is teatralizálni a színház kritikáját. Ahogy már korábban hangsúlyoztam, a színház szüntelenül előállította önnön kritikáját is. Nem azt mondom, hogy a színház kritikája a színháznak van fenntartva, hanem azt, hogy a teat-

ralitás kritikája olyan kritika, amit a színház be tud fogadni. Sehol másutt nem találkozhatunk a teatralitásnak jobb kritikájával, mint mondjuk, Pirandello darabjaiban. Lásd többek között a nagy színészről fantasztikus alakját a *Rátalálni önmagunkra* című darabban, és az őt körülvevő színházi milió könyörtelen kritikáját. Mert a képzelet és a valóság közti zűrzavar felszámolásában a színház bír a leghatékonyabb eszközökkel, noha éppen a zűrzavar állandósításával vádolják. Határozottan úgy gondolom, hogy a színház felül fog kerekedni minden kritikán, amit Platón óta kapott. Ne feledjük azt sem, hogy a legkeményebb, leghatékonyabb kritikák mindig is a vallási anatómiák voltak. Vajon nincs még mindig valami vallásos jellege a reprezentáció elleni támadásoknak? Azok a kritikák, melyek a teatralitást úgy tekintik, mint a spektakulum társadalmának konzerváló utánczását – Guy Debord, például, az *In girum imus consumimur igni* filmjében –, nagyrészt a filmes képiségből merítenek, azt használják és parodizálják anélkül, hogy magukra vonatkoztatnák. De mára Debord filmjei részét képezik a spektakulum társadalmának, ugyanolyan műsorrá lettek, mint a többi, sőt elég sznob műsorokká. Végső soron, a beszélgetésünk lényege nem is maga a színház, hanem az a filozófiai diskurzus, amely a megjelenítés gondolkodásban való szerepéről szól. Ez a probléma nem szűkíthető le a színházra. A mi helyzetünkben a színház győzedelmeskedik a kritikákon, mert magába foglalja azokat, és a mozi szintűgy, mert megteheti, hogy figyelmen kívül hagyja őket.

Filozófusok keltek a színház védelmére a filozófia ellenében. Bizonyos értelemben, ha szembeállítjuk az apollóni figurát a dionüszoszival, a racionalitást a tragikum erejével, nem gondolhatjuk azt, hogy Nietzsche végrehajtotta fordulat ma is aktuális?

Nietzsche nem köntörfalazott: ne felejtsek el, ő írta, hogy a filozófus „a bűnözők bűnözője”! És mivel aforisztikus és életrevaló látásmódja sosem riadt vissza a paradoxonok-

tól, stigmatizálta is a színházat. Miután megdicsérték, amiért feltámasztotta Aiszkhüloszt, nekiment Wagnernek, azzal vádolva, hogy engedett a hisztérikus teatralitásnak. Valójában az, ami Nietzsche „felforgató” gesztusának tűnt, csak ismétlés volt, a platonai gesztus megismétlése. Ez a gesztus abból áll, hogy kimondja: a színházi látszatok és mesterkéeltség – amit Nietzsche a színház „feminin” dimenziójának nevez – a gondolat alapvető egyenességét, lendületét, erejét nem terhelheti meg. És hogy ugyanakkor létezhet „igazi”, eredeti színház, valójában közelebb a költészethez, mint a reprezentációhoz, amely közvetlenül a líra nyelvére fordítja le, amit Nietzsche „az élet szervesen hatalmának” hív. Monique Dixsaut⁶ teljes joggal hasonlítja ezen a ponton Nietzsche antiplatonizmusát magához Platónhoz. Platón és Nietzsche egyaránt arra vágyott, hogy a gondolat mozdulat legyen, ne pedig rendelet, a teljes lét átalakulása legyen, ne pedig akadémikus értekezés, létszükséglet legyen, nem pedig hagyományörző morál. És ezen a ponton mindketten a meséhez, az allegóriához, a dialógushoz, a költői és teatrális eszközökhöz nyúltak vissza. Zarathustra versei Platón mítoszainak testvérei. De mindketten tartottak is ezektől az eszközöktől, amelyek az illúzió és a megtévesztés eszközei is egyben. Ilyen paradox a filozófia és a színház viszonya: csodálat és gyanú szétválaszthatatlanul keveredik benne.

Kik azok a filozófusok, akik a legjobban beszélnek a színházról? Kik a legtermékenyebb színházi elméletalkotók?

Nem osztogatnék díjakat. Fontos tudni, hogy amikor egy filozófus színházelméletet gyárt, akkor filozófiai, nem pedig színházi célokat követ. Diderot például bebizonyította, hogy egy szenvedély imitálása egyáltalán nem azonos magával a szenvedéllyel. A szí-

nész mesterségesen állítja elő a szenvedélyt, nem szenved el. De miért is fontos ez? Végeredményben azért, mert rámutat arra, hogy az igazi szenvedély a természetből fakad, hogy spontán és létfontosságú alapja van, és hogy a szenvedély pszichológiája része a testi érzések pszichológiájának. A cél tehát a materializmus egy formájának a megerősítése. Brechtnek – ő maga hangoztatta – alapvető célja volt a színházi elemzésen túl, de azzal szoros kapcsolatban, létrehozni a „dialektika barátainak” a társadalmát létrehozni. Miért? Hogy tökéletesítse, a színházzal való kapcsolat révén életerővel töltse meg a dialektikus materializmust, és igazságot szolgáltatson a proletár és forradalmi tábor filozófiájának... Ezeknek köszönhetően a színházi tevékenység valódi szolgálói, rendezők, színészek, kritikusok úgy használhatják ezeket a színházhoz kötődő filozófiai intenciókat, ahogyan nekik éppen megfelel.

Miért van az, hogy a filozófust sokszor nevetéssé teszik a színdarabokban, Arisztophánészról Marivaux-ig? Emiatt az eredendő versengés miatt?

A komédia, mint már említettem, hajlamos paradox nevetést előidézni: olyan nevetést, amely az ellen irányul, aki az uralkodó véleményt létrehozza, beleértve a nézőket is. Ha közelről nézzük, a színház a filozófust soha nem ábrázolja másként, mint ahogy a hagyományos felfogás teszi: szórakozott, valószínűleg elrugaszkodott, homályos és haszontalan elképzelések kedvelője, és főleg – hiszen ez valós színpadi helyzeteket teremt – szánalomra méltó szerető.

Ez a séma egy filozófiai klisére – Értelem és Szendvedély szembeállítására – utal. Azzal, hogy kinevetjük az aszketikus és racionális filozófust, aki egy alsószoknya láttán esztét veszt, valójában ezt a tökéletesen mesterkelt szembeállítást csúfoljuk ki, amely mégis erősen jelen van, még a pseudo-filozófikus egyetemi diskurzusokban is. De végtére ezt a játékot is Platón játszotta először. Ő írta le az egyik első filozófusról, Thalészról, hogy

⁶ MONIQUE DIXSAUT, *Platon-Nietzsche. L'autre manière de philosopher* (Paris: Fayard, 2015). – A szerk.

kútba esett, miután a kozmoszon elmélkedve felemelt fejjel, az eget és a csillagok mozgását fürkészve járkált, és nem nézett a lába elé. És itt tényleg egy komédiáról van szó, mert ezen az előadáson a köznép, amelyet Platónnál egy trák szolgálólány képvisel, nevetésben tör ki. Így, a filozófia meglehetősen tisztán mutatja ugyanazt, amit a komédia: a filozófusnak, különösen az egyetemi remetének semmivel sincs több oka a kíméletre, mint az öreg bárónak, a politikusnak, a hetvenkedő katonának, a vén zsugorinak vagy a képmutató kokottnak, ha az ember megpróbál elszakadni a moralizáló közhelyektől.

Létezik-e a „filozofikus szintér”, ahogy a filozófus Sarah Kofman fogalmazott? És ha igen, kik a tartuffe-ök, az Alceste-ek és a botcsinálta doktorok?

A tartuffe-ök a „filozófusok”, akik úgy tesznek, mintha elszigeteltek volnának, árral szemben úsznának, a Jog és a Szabadság védelmébe burkolózva, miközben az Állam hatalmának minden fogásából elfogadják, szüntelenül jelen vannak a médiában, és csak a megrögzült „nyugati” rend általános propagandájának közhelyeit alakítgatják. Az Alceste-ek azok – mint én? –, akik nem kegyelmeznek, ha a tartuffe-ökről van szó, akik követelik a szellemi függetlenség és a mégoly kevésbé népszerű igazságokkal vállalt aktív szolidaritás bizonyítékait, ezek közé az igazságok közé értem a politikaiakat is. Az Alceste-ek renegátnak tartanak minden értelmiségit, aki valamikor már, az 1960-as és '80-as évek közti időszakban valódi tapasztalatot szerzett az emancipációs filozófia következményeiről, majd mégis visszatért a nyájba és beállt az uralkodó vélemény mögé, és azóta is általános álérveket gyártva próbálja igazolni személyes megfutamodását.⁷ A botcsinálta doktorok? Talán, akik azt hiszik, az a dolguk, hogy minden pillanatban

⁷ Badiou itt is az „új filozófusokra” céloz. – A szerk.

pótkereket ajánljanak a parlamentáris Állam éppen árokba borult szekereknek.

Lehet jó színházat csinálni filozófiával? Mik a filozofikus színház feltételei?

A „filozofikus színház” kifejezés engem zavar, ahogy a többi, a „politikus színház”, a „pszichologikus színház” vagy az „epikus színház” típusú szóösszetételek is. Tisztán látom, mi a különbség komédia és tragédia között, ám ami a többit illeti, nem gondolom, hogy a „színház” szóra érdemes bármilyen jelzőt aggatni. Ahogy egyébként a „matematikai filozófia”, a „politikai filozófia” vagy az „esztétikai filozófia” fogalmakat sem ismerem el... Lacan megkülönböztetését használva ezek az Egyetem kategóriái, és a filozófia ideális esetben a Mester diskurzusa, és nem az Egyetemé.⁸ A filozófiában csak a nagy filozófusok számítanak, mindenféle jelzők nélkül. És ez a színházra is áll. Vagyis a filozófia a színház tökéletes anyaga lehet. Goethe, Schiller vagy Lessing esetében egyértelműen ez a helyzet. Egész sok filozófiát találunk Marivaux egyes darabjaiban, és rengeteget Pirandello vagy Ibsen legjobbjaiban. Egyértelműen ez a helyzet Sartre színházában és az enyémben is. És hát, kedves barátom, az Ön által írt és rendezett *Projet Luciole*-ben nem hallunk-e a színpadról – anélkül, hogy a színházi játék a legkevésbé is eltűnne mögötte – számos, szintisztán filozófiai eredetű szöveget?⁹

⁸ A négy lacani diskurzus: a hisztérikusé, a mesteré, az egyetemé és az analitikusé. Kanonikus kifejtését lásd: Jacques LACAN, *Séminaire XVII, L'envers de la psychanalyse (1970)* (Paris: Seuil, 1991). – A szerk.

⁹ Utalás Nicolas Truong 2013-ban rendezett előadására, mely Pier Paolo PASOLINI „a szentjánosbogarak eltűnését” bejelentő, nagy port kavart 1975-ös cikkéből indult ki; Pasolininél a szentjánosbogár (franciául luciole – innen a „projekt” címe) a vidéki Itáliát jelképezte; a cikk ezen keresztül kulturális genocídiumhoz hasonlította az iparosodást. Truong előadá-

III. Tánc és mozi között

A tánc Ön szerint „a gondolat metaforája”, míg a mozi „hamis mozdulatokból” áll. Mi akkor a színház az Ön számára? Az eszmék színháza, ahogyan Antoine Vitez értette, aki meg akarta mutatni, miként formálják az eszmék a színészi testet a színpadon?

Jogosan említi a tánc, a mozi és a színház viszonyának problémáját. Gyakran próbáljuk szembeállítani a test színházát és a szöveg színházát. Ez egy leegyszerűsítő szembeállítás, bár iránymutatással szolgál egy sor kortárs vállalkozás számára. Mégis, azt hiszem, hogy nem jó kiindulópont. A kortárs színházat a táncsal és a mozival kapcsolatba hozni, ahol az egyik zene–test, a másik szöveg–kép, nekem sokkal termékenyebbnek tűnik. Jegyezzük meg mindenekelőtt, hogy a színháznak egyrészt a testi, másrészt a képi regiszterhez való kapcsolása a kezdetektől lényegi, és változatlanul eleven. Egy olyan szerző, mint Molière, épp olyan jól ért az öregemberek bottal veréséhez, mint az elégikus alexandrinusok finomságaihoz, melyekben egy mélabús szerelmes panaszkodik a szeretőjére. Mondhatta Boileau, hogy „ebben a nevetséges zsákban, amit Scapin magára húz”, nem ismerte föl a „*Mizantróp* szerzőjét”, ám Molière nagysága éppen abban állt, hogy képes volt vegyíteni a népi bohózat verbális és fizikai energiáit a szenvedélyek és a döntéshozatal finom szöveges kifejtésével. Molière-nél egyébiránt a test kapcsán nemcsak azt érezhetjük, hogy ő maga is színész volt, és ennek hatékony és valóságos lenyomatai vannak, hanem felfedezhetünk néhányat a táncsal kötött kompromisszumokból, melyek olyannyira jellemzőek a színháztörténetre. Molière Lully-vel és koreográfusokkal is dolgozott, és a tánc, mint a zene és a testek közti látható kapcsolat, a színházi

sában – Pasolini írásain túl – többek közt Jacques Rancière, Michel Foucault és Giorgio Agamben szövegei hangzottak el; Avignonba is meghívták. – A szerk.

előadás szerves részét képezte. A görög tragédiától kezdve, a legjelentősebb „szöveg-színház” egész ágazata irányul a test fegyelmzésére, amely a maga tiszta formájában a táncban lelhető fel.

A latinista Florence Dupont határozott álláspontja az, hogy amennyiben ma Szophoklész vagy Euripidész zene és tánc nélkül játsszuk, az kicsit olyan, mintha Da Ponte Don Giovanni-szövegkönyvét Mozart zenéje nélkül játszanánk...

Ez hajszálpontos, de nem zárhatjuk ki azt sem, hogy mindez a színháztörténet önnön lényegének valamiféle folyamatos megtisztulása is lehet – a zenével, táncsal, képpel való túlságosan is látványos kapcsolata ellenében. A színház és a tánc viszonya ugyanis valójában nagyon feszült, rendkívül ellentmondásos. A néma test – a némajáték – a kettő határán van, de azt is megmutatja, hogy a színháznak egyaránt képesnek kell lennie közel kerülnie a tánchoz, és elmene-külnie tőle.

Ahogy a zene és a tánc, úgy a képiség is a kezdetektől fogva jelen van a színházban: az ókori színházban maszkokat, jelmezeket, díszleteket, gépezeteket használtak az effektusokhoz, megvolt tehát a spektakuláris, látványos képiség.

Érdekes megjegyezni, hogy a tánc *a test immanenciája*, vagyis olyan test, amely a saját mozgásából mutatkozik meg, míg a képpel szemben egyfajta *fénylő transzcendencia*, külsőség, amely hatalmat gyakorol a test fölött. Ez annál is inkább igaz, mivel ma már olyan technikai eszközök állnak rendelkezésre, amelyek a képek erejét mérhetetlenül megnövelik. Én a színházat a tánc és a kép, vagy a tánc és a mozi közé szeretném elhelyezni, ahol a „mozin” a kortárs képi lehetőségek maximumát értem. Ragaszkodnék viszont hozzá, hogy megmaradjon ebben a „köztes-ségben”, ami azt jelenti, hogy a színház mindkettővel kapcsolatban áll – a táncsal-zenével és képiséggel-szövegiséggel –, de nem keverhető össze egyikkel sem.

Minek a tökéletes megvalósulása a tánc? Spinoza úgy gondolja és írja, hogy nem tudjuk, mi mindenre képes egy test. Azt mondanám, a spinozai kihívásra a tánc ad válasz: a tánc azt próbálja megmutatni, hogy mire képes a test. Nemcsak a test expresszív erejének, hanem ontológiai kísérleteinek is a terpe. Azt igyekszik megmutatni, a mozgás immanenciájában, hogy mire képes a test mint létező, ahogy lényében kibontakozik előttünk. Mathilde Monnier koreográfiáira gondolok, amelyek a járásból, mint a testek alapvető képességéből indulnak ki, és elképesztő variációkhoz vezetnek, amelyek kibontakoztatják előttünk az ezerféleképpen „járkáló” testek belső lehetőségeit, egyedül, vagy más testek mozgásával összefonódva.

Mondhatjuk erre, hogy szükségszerű kapcsolat van színház és tánc között, de a színház kérdése nem lehet az, hogy mire képes egy test. A színház nem tud feloldódni abban, ami a tánc lényegét alkotja. Mert a színház szubjektív orientációt kínál, amelynek a test csak az egyik feltételét alkotja. Amikor Nietzsche a táncot a saját gondolatának metaforájává teszi, és azt mondatja Zaratrustrával, hogy a „lába egy örült táncosé”, azt akarja mondani, hogy a lehető legközelebb kíván maradni az immanens életerőhöz, a gondolkodáshoz, mint élő lehetőséghez.

A képiség részéről a kulcsfogalom, ahogy azt már Platón is fölismerte, a látványosság: a kép az, ami nézésre felajánlkozik, és amit a potenciális néző kívülről érkező kényszerként tapasztal meg. A mozi egyik jellegzetessége, hogy nincs szüksége senkire: ha kész a film, tökéletesen mindegy – kivéve anyagi szempontból –, hogy van-e közönsége. Semmit nem változtat a film létén, ha nincs, aki nézze, míg a színház számára a közönség elengedhetetlen. A tánc a test immanenciája ott, ahol a mozi a kép transzcendenciája, mivel ismételtető, önmagával azonos, és nincs szüksége szubjektumra. Ha kell, akár üres tereben is – egy kép tanúskodik arról, hogy mire képes az illúzió, a látszat, az imitált igazság tekintetében.

Gondolhatnánk, hogy szükségszerű kapcsolat fűzi egymáshoz a képet és a színházat, mivel a színház spektákulum, és egyre kifinomultabb módon használja a képek erejét. Hiszen micsoda élmény, amikor Avignonban a pápai palota falait leomlani látjuk a modern technikai apparátusnak köszönhetően, mely a Bulgakov *Mester és Margaritájából* készített előadásban az illúziót szolgáltatja.¹⁰ De az efféle bravúr sosem célja – nem lehet a célja – a színháznak. Vannak képalapú művészetek, a festészettel vagy a mozival az élen, és ezek a képi művészetek saját autonómiával rendelkeznek. Annak a fölfedezése, hogy mire képes egy kép, ha utánoz valamit – a klasszicizmusban –, vagy ha saját erőforrásból kínál föl látványt – a modernitásban –, egyáltalán nem kényszeríti a színházat arra, hogy a képek készítésével azonosuljon. A szubjektív orientálás, amit a színház megcéloz – sokkal inkább a filozófiával rivalizálva, ha már, mintsem a táncval vagy a képpel – nem tud feloldódni a látványosságban.

Gondoljunk csak Goethe *Faustjára*: micsoda látványos mozgósítás, micsoda zenét, táncot, természetfölötti jelenségeket előhívó pillanatok, évszázadok vallásain, szenvedélyein, gondolatain és érzékiségén átívelő képek sora! Elsőosztályú rendezők – Antoine Vitez, Klaus-Michel Grüber, Giorgio Strehler – azt akarták, hogy mindez színházzá váljon, és hogy végső soron, ha dróton függve repülnek is a színpad fölött, ha Isten a felhők-ből szól is, ha sátáni szaturnáliákat tartanak, ha a képek, a zene és a tánc szerepe pusztán a szöveg túlzott intenzitásának ellensúlyozására szolgál is, nos még akkor is, mindez legyen színház, ahol nem az a kérdés, hogy mire képes a képzelet vagy a test, hanem, hogy igaz-e, igaz-e egy mindenki számára érzékelhető igazság, hogy nem szabad engedni a kísértésnek, a „szellemnek, aki folyton tagad”, igaz-e, hogy „az örök Nőiség vonz bennünket az égig” (Márton László fordítása).

¹⁰ Utalás a Simon McBurney rendezte 2012-es előadásra. – A szerk.

Helyezzük tehát a színházat a tánc által fölemelt immanencia és a kép által bemutatott transzcendencia közé. És kívánjuk, hogy se az egyik, se a másik ne nyelje el.

Azt kell tehát mondanunk, hogy nincs semmiféle hibridizációra lehetőség a színház és unokatestvérei, a tánc és a mozi, a performansművészet és a videó között? És Ön szerint a szöveg megkerülhetetlen támasza a színháznak? Azt már elfogadtam, hogy maga a színház mindig valami tisztátalan, hibrid valami. Ez a hibridizáció azonban nem tévesztendő össze sem az egyik, sem a másik őt alkotó művészet önálló erejével, tehát sem a test immanenciájával egyik oldalról, sem a kép transzcendenciájával másfelől. Ezért gondolom azt, hogy a színházban a szöveg léte szükséges támogató erő, még akkor is, ha a gyakorlatban nagyon szép előadások léteznek szöveg nélkül. A szöveg voltaképpen a végső garancia arra, hogy a színházat ne nyelje el a tánc vagy a kép. Megtartja a kettő köztességében, mintegy oszcillálva, ahol néha a kép iránti rajongás felé, néha a testek ragályos energiái irányába leng ki. A szöveg a szimbolikus rend, amelyhez a színház ragaszkodik, hogy a helyén kezelje a táncoló testtel és a látványos képiséggel folytatott elkerülhetetlen egyezkedéseket. A szöveges szimbolikával megtámogatva a színház kapcsolatban maradhat két külső társával anélkül, hogy az egyezkedés kapitulációvá válna.

Nem akarom szembeállítani a testet és a szöveget: úgy vélem, hogy a test meghatározó a színházban, de a szöveg a szimbolikus garancia arra, hogy a színház nem tűnik el olyan területeken, amelyek más, saját függetlenségüket szintén megőrizni kívánó művészetek fennhatósága alá esnek. Ez a magyarázata annak, hogy hosszú távon miért csak a szövegek maradnak meg a színházból. Az előadások, melyek a szöveg szimbolikája, valamint a testek valósága és a képiség közti tárgyalások eredményeképpen jönnek létre, mulandóak, hiszen ezek a tárgyalások minden egyes este újrakezdődnek. A

színház létrejön, megtörténik és nem marad belőle más, csak az a szimbolikus tartórendszer, amely lehetővé tette, hogy teljes függetlenséggel tárgyalásokba bocsátkozhasson lehesen az idegen, mégis elengedhetetlen területekkel.

Persze a modernitás egyik formája a mulandóság igénye és az eltűnés vágya. Gondolhatjuk úgy, hogy a „színház” egyszeri történet, amelynek aztán meg kell semmisülnie. Meggyőződésem azonban, hogy a színház megmaradhat és meg is kell, hogy maradjon abban a szimbolikus menedékben, amelyet a szövegek nyújtanak, és amelyből mindazt, ami valóban eltűnt: a reprezentációt, az előadást, a tárgyalást újra lehet kezdeni és fel lehet támasztani.

Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a szöveget fetisizálni kell, vagy hogy a szöveg a színház lényege, de azt igen, hogy szimbolikus kincsként, múltbeli garanciaként arra, hogy a színház megtörtént, és meg is fog történni, megmarad. Ezért tűnik nekem úgy, hogy a színházi köztesége a szöveg függvénye. Egész egyszerűen ez a színház örökkévalósága.

Mit értünk színházi szövegen? Bármely szöveg lehet anyaga és ürügye a színháznak?

Ez sokkal érdekesebb és lényegibb kérdés, mint a test és szöveg szembeállítása: mi a színházi szöveg természete? Mára a színdarabok és a nem színházi típusú szövegek közti különbségtétel jobbára eltűnőben van. Nem látok ebben semmi kifogásolhatót. Régi eszköze a színháznak, hogy keres valami rejtett teátralitást olyan szövegekben, amelyeket nem a színház számára írtak. Amikor a színpadon megváltoztatjuk a színháznak tekintett dolgok stílusát, amikor a nyilvánossággal való közlés új módját hozzuk létre, felfedezhetjük az addig észre sem vett teátralitást egy regényben, egy versben, vagy akár egy hétköznapi párbeszédben. Az azonban biztos, hogy a színházi szöveg, származzon bárhonnan, a közönséghez és a közönségnek szól. Márpedig ez a helyzet tökéletesen

ellentétes az olvasással, amely egy szubjektum és egy szöveg csöndes összecsapása, egyfajta intim rabul ejtés. A színházi szöveg a szónokéval, a politikai, jogi vagy szentbeszédekkel rokon, és az olykor ellenálló vagy megosztott hallgatóság érdeklődését akarja felkelteni. Azt mondanám, hogy míg az irodalmi szöveg hatása bújtatott, elnyújtott és rejtett időbeliséghez kötődik, a színházi szövegé frontális és annak a pillanatnyi jelenlétéhez kötődik, aki épp megszólaltatja. Végére is, a fehér papírra írt fekete jelek csöndje és a szobában tovább visszhangzó zene hangjai közötti ellentét továbbra is alapvető fontosságú marad.

Bernard-Marie Koltès az Une part de ma vie, entretiens (1983–1989) [Életem része, interjúk] kötetben azt mondja A néger és a kutyák harca című darabjáról, hogy „minden szereplőnek megvan a maga nyelve. Vegyük például Calt: minden, amit mond, még csak köszönőviszonyban sincs azzal, amit mondani akart. Ez a nyelv folyamatos dekódolást kíván. Cal nem azt mondja, hogy »szomorú vagyok«, hanem azt, hogy »megyek, sétálok egyet«. Meglátásom szerint így kellene beszélnünk a színházban”. Egyetért a színházi írásnak ezzel a víziójával?

De hát szükségszerűen az ellenkezőjét is tapasztaljuk! A színházban alapvető, hogy léteznek szereptípusok, amelyektől éppen azt várjuk, hogy a nyelvükben tökéletesre fejlesszék azt is, ami megszokott és azt is, ami szokatlan. Gondoljunk Corneille Matamore-jára, Goldoni Arlequin-jére, Feydeau szoknyavadászáira, egy türannoszra a görög színházból, Molière bármelyik inasára, Shakespeare uralkodóra, egy színésznő alakjára Pirandellónál vagy Beckett úgynevezett „metafizikus csavargóra”: egyik esetben sem abból fakad az érzelmi meglepetés, hogy a nyelvüket dekódolni kell, hanem ellenkezőleg, abból, hogy konvencionális, felismerhető, szinte már sztereotipikus nyelvet használnak. És a színház erőssége pontosabban abban rejlik, hogy egyszerre tudja megszólaltatni az ilyen típu-

sú, a nyelv általános modelljének tökéletesen megfelelő szövegeket és néhány egyedi eltérést, úgyesen elhelyezett különbséget, amely meglepetésként hat a nézőre, és kis eseményként éli majd meg. És ez nem zárja ki annak a használatát, amit Ön említett. Az az igazság, hogy a színház története során minden olyan nyelvi eszközt felhasznált, amellyel a közönséghez szólni lehet, amennyiben azok, ha szabad így mondanom, hangosíthatóak voltak.

A nyelvek kérdésén túl, ön szerint miért „gondolati esemény” a színház, melynek elrendezése közvetlenül hoz létre ideákat?

„Ideának” hívhatjuk, ami egyszerre immanens és transzcendens. Az idea úgy jelenik meg, mint ami erősebb nálunk, és az emberi képességek mértékét alkotja – ebben az értelemben transzcendens. Mindemellett csak akkor létezik, amikor ábrázolják, működésbe hozzák vagy megtestesítik – ebben az értelemben immanens.

Addig, amíg nem immanens, szellemszerű. Ideának hívunk egy orientációt a létezésben, ami a szükségszerűen megtestesülő hatalom mércéjét adja. A színház, mikor megtörténik, az idea reprezentációja: testeket és embereket látunk, akik beszélnek, és látjuk, hogy azzal küszködnek, honnan jöttek, és mire képesek. A színház megmutatja a feszültséget az idea transzcendenciája és immanenciája között. Ez az egyetlen témája. Amikor a *Cid*ben Don Rodrigo áldozatul esik a becsület transzcendens ideájának, az egész dolog lényege az, hogy meggyőzi önmagát és másokat is arról, hogy nem menekülhet előle, hogy képes rá, hogy ne meneküljön el előle, még akkor se, ha egyetlen immanens vágya, egyetlen igaz szerelme Xiména, akivel szakít – mivel a lánya annak, akit Don Rodrigónak meg kell ölnie, hogy megmentse a saját ideáját a becsületről. Azt szoktuk mondani, hogy ez a dicsőség és a szerelem közötti ellentmondás. De valójában a színház attól színház, hogy nincs itt semmiféle ellentmondás, mert Don Rodrigó Xiména iránti szerel-

me ugyanabból a szubjektív anyagból való, mint a becsület ideájának való alávetettsége. A lemondásból ugyanis – amely nem is magáról a szerelemről, hanem a szerelem közelségéből fakadó hatásokról való lemondás – a transzcendens idea immanens közvetítését készíti elő. A szerelem az immanens közeg, amelyben megtestesül a becsület transzcendens ideája, ezt bizonyítja az, hogy amennyiben Don Rodrigo nem követné ezt az ideát, magának Ximénának a szemében is becsutelné volna, és nem tudná többé szeretni őt.

Miért gondolja azt, hogy a mozi az idea fantomja, míg a színház fizikailag is találkozik vele? Nem arról van szó, hogy a mozi nem csupán mozgás-kép, hanem egy mozgásban lévő idea is, vagy ideák mozgása?

A mozi nem a transzcendens és immanens feszültségében lévő ideának, hanem az idea látogatásának a felderítése: ott volt, elhelyezték, mint egy nyomot a képen, de nem vesz részt aktívan a transzcendens és immanens közti párbeszédben. Mindig valamiféle melankóliával hordozza ennek a lehetséges párbeszédnek a nyomait; a mozi melankolikus művészet, mert az idea nyomának, és nem a testi megjelenésének a művészete. Hogy miért? Mert a kép, amelyből hiányzik az élő test, a jelenlét és az a kapcsolat, amit ez a jelenlét az időtlen szöveggel ápol, nem tudja megteremteni vagy feltámasztani a feszültséget az idea transzcendenciája és az idea cselekvésének egy szubjektív tartományba eső immanenciája között. Ennek a feszültségnek a képnyomait tudja csak elhelyezni. De mindig van valami megfoghatatlan és hiányos ezekben a nyomokban. A képeket nézve úgy érezzük, hogy az idea még mindig *ott lehetne*, hogy rögzítettük az átsurránását, de végül nem, eltűnt, nyomainak véletlen eshetőségei között. Nagyon érdekes lenne részletesen összevetni Szophoklész *Oidipusz király*ának egy színházi megvalósulását Pasolini *Oidipusz király* című filmjével. Bizonyos értelemben az idea ugyanaz, tudniillik, hogy az elementáris szenvedélyek

és titkok, amelyek egy rejtélyes múltban gyökereznek, megrengethetik a hatalom és hősiesség ünnepélyes látszatát. Vagy, hogy a családi inkarnációk (apa, anya, fiú) nem részei a társadalmi együttesnek, a család nem a társadalom „alapsejtje”, ahogy azt mondani szokás, hanem félelmetes hatalom, amely elrejti valódi eredetét, hogy megfeleljen a társadalmi konszenzusnak. A színházban azonban minden a főszereplők látható fájdalomán múlik, azon a feszültségen, amit a színházi megvalósítás hordoz – vagy épp nem hordoz – Szophoklész szövegéből. A családi dráma erejét rögtön hitelesíti – vagy pedig nem, ha az előadás nem sikerül, ami gyakran előfordul – a színészek játéka, ahogy a közönség azonnal befogadja, és ez a befogadás olyan, mintha az idea immanenciájának közösségi garanciájaként szolgálna. Pasolini nagyrészt követi a színházi cselekményt. De ő alá van vetve a képnek, abban az értelemben, hogyha miután egyszer eljátszották a szöveget, a játéknak egyszer és mindenkorra vége, bevéssődött a technikai reprodukció anyagába vagy a sokszorosítás számába. Emiatt van az, hogy bizonyos fajta díszítettség, ami a színházban majdnem kínos, a moziban kikerülhetetlen, mert a kép csak így tud nyomot hagyni arról, ami vele történt, és ami immár mozdulatlan. Ez a csodálatos mozdulatlan-ság hordozza magában az idea látogatását. Pasolininél dupla átültetés formájában: az arab–iszlám világ egyedülálló szépségében (a filmet Marokkóban forgatták), és abban a tényben, hogy az ókori dráma „megkétszereződik” egy mai család drámájában. Ez az ornamentika olyasvalami, ami *rögzíti az idea nyomait*, hogy inentől kezdve fölismerhetővé váljanak anélkül, hogy az egyébként is kockázatos színpadi megvalósítás esetlegesége hordozná őket. A mozinál képkockáról képkockára meg kell küzdeni a véletlennel, mígnem végképp eltűnik, hogy a szemlélő számára melankolikus érzékelhetővé vájon az idea látogatása. A színházban épp ellenkezőleg, a véletlen szükséges ahhoz, hogy

a közönség immanens módon osztozzon az idea szövegbéli transzcendenciájában.

Nietzsche a táncot a művészeteket legyőző nehézkedő szellem ellenségének tekintette, de a filozofikus ostobaság ellenszerének is. Ön mit akar mondani pontosan, amikor kijelenti, hogy „a tánc a gondolat metaforája”?

A tánc a test képességeinek a reprezentációja, ideákra való utalás nélkül. A tánc önmagában elégséges, az immanencia allegóriája, a test erőforrásainak tiszta ünneplése.

Mivel a színház a mozi és a tánc között helyezkedik el, és mindkettővel tárgyal, a legteljesebb művészet. Mallarmé költő, aki meg van győződve arról, hogy egyedül a költészet hozhat létre modern szertartást. Mégis azt mondta, hogy a színház „felsőbbrendű művészet”, és tudjuk, hogy híres „Könyvét” is egyfajta civil színháznak szánta. Mallarmé, amikor „felsőbbrendűségről” beszél, mindössze azt akarja mondani, hogy a színház a legteljesebb a művészetek között, mert az immanenciát és a transzcendenciát *az azonnaliban* fogalmazza meg. A színház szükség-szerűen esemény: létrejön és megtörténik. A színház nagysága, teljessége pontosan ebben a valószínűtlen megtörténésben rejlik, amelyet ugyanakkor nem egyszerűsíthetünk le a testek tiszta ünnepére. Az idea szempontjából igazán csakis a megtörténésben ragadható meg az immanens és transzcendens közötti viszonyt. Ebben az értelemben, a színház az idea létezésének a helyszíne.

A színház Ön szerint az életünkben és a gondolatainkban való eligazítást, a kortárs világban való útmutatást kínálja. „Hogyan lehetséges egy olyan élet, amely képes a testeket néhány eszme leleményes, vidám szolgálatába hajlítani?”, írja. Milyen értelemben eszköze még mindig a színház az idők zűrzavarában való eligazodásnak?

Különösen zűrzavaros időkben élünk, úgy hiszem. Az első aspektusa ennek a zűrzavarnak tisztán negatív: az az érzés, hogy az idea

általánosságban hiányzik, hiányozni kezd. Ez kicsit ahhoz hasonlít, ahogyan Isten halálának a témáját értelmezték. A hiányzó idea gondolatát a huszadik század politikai eszméi egy időben visszaszorították, majd ahogy ezeknek leáldozott és elkezdtek őket tagadni – abba az érzésbe, hogy az idea ugyan hiányzik, de mi megleszünk nélküle is –, újra felbukkant. Ez a kortárs zavarodottság a mély nihilizmusé, amely nemcsak azt jelenti ki, hogy az ideák eltűntek, hanem azt is hozzáteszi, hogy nagyon jól tudunk alkalmazkodni ehhez a hiányhoz a tiszta azonnaliban élve, amely nem törődik az immanens és transzcendens összeegyeztethetőségének a problémájával.

A zavarodottság másik formája abban áll, hogy ideaként tekintünk arra, ami nem más, mint érdeklődésünk alakzatainak a kivetítése, hogy úgy éljük meg az érdeklődéseinket (étvágyunkat, kielégüléseinket stb.), mintha ideák volnának. Ez egy nagyon súlyos zavar, mert mélyen szervezetlen létezéshez vezet. Az érdeklődés jellemzője ugyanis, hogy egyszerre ellentmondásos (lásd a híres liberális „versengést”) és határtalan (lásd a modern világ állandó „újdonságvágyát”). Az egyetlen látható megvalósulása ennek a zavarnak az áruforgalomba való kapaszkodás, ami olyan, mintha egy elhaladó vonatra próbálnánk felkapaszkodni.

A színház egyik alapvető feladata ezekben a zűrzavaros időkben először is az, hogy a zűrzavart *zűrzavarként* mutassa meg. Ezzel azt akarom mondani, hogy a színház stilizál és túloz, egészen addig a pontig, míg be nem bizonyítja, hogy a világ zavart és élehetetlen azon szubjektumok számára, akik alkotják, még akkor is, sőt főleg akkor, ha ők azt hiszik, hogy a zűrzavar az élet normális állapota. A színház szembetűnővé teszi a színpadon azoknak az elidegenedését, akik nem látják, hogy a világ törvénye veszejt el őket, és nem a saját személyes szerencsétlenségük vagy alkalmatlanságuk – ennek a témának Csehov, Ibsen és O’Neill a nagymesterei. A zűrzavar felmutatásában aztán a színház

megpróbál egy új lehetőséget is fölkinálni. És itt példaként Claudelt, Brechtet vagy Pirandellót említhetjük. Ilyen lehetőségek fölmerülése nem feltétlenül ideologikus vagy absztrakt: magából a szubjektivitásból bukkan fel, amikor a szubjektivitás zűrzavarba süllyed. A színház a saját zavarodottságukra döbbsenti rá a nézőket, fölismerteti velük *a zűrzavart a zűrzavarban*, megmutatja nekik, hogy a zűrzavar valóban zavaros, és rámutat arra a belső lehetőségre, amely a hétköznapi zűrzavarban észrevétlen marad. Még Beckett állítólagos reménytelenségében is felfénylik egy hallatlan lehetőség. Ez a színház megmutatja, hogy a helyzet bizony kétségbeesítő, de egy Szubjektum képes érvényt szerezni a saját, káprázatos törvényének. Amikor egy nő félig a földbe van temetve, és a magatehetetlen férje mögéje kúszik anélkül, hogy egy szót is szólna hozzá, a nő pedig kijelenti, hogy „Ó, milyen szép ez a mai nap!”, azt szó szerint kell értenünk, nem pedig nevetséges zavarodottságként.

Melyek az Ön számára a leginkább megvilágító erejű színdarabok, amelyek eligazítanak bennünket a zűrzavaros időkben?

Néhány ragyogó nevet már felsoroltam. De, hogy ne távolodjak el annyira időben, meg szeretném említeni *A gyapotmezők magányában* Bernard-Marie Koltès-tól. Ez a színdarab egy eladót és a vevőjét szembesíti anélkül, hogy tudnánk, mi az eladott áru, talán drog, talán valami más. Tiszta teatralitás ez, amely az ajánlattevőt ütközteti a kérővel. Megfelel-e a felajánlott dolog annak, amit kértek? Színjáték arról, hogy a mai világban milyen zűrzavar keletkezik aközött, amire vágyunk és aközött, amit a világ ajánl a számunkra. A világ végtelen áruválasztékot kínál, és közben úgy tesz, mintha minden igényt képes volna kielégíteni. A diler olyan helyzetben van, hogy azt mondhatja: „kérj bármit, mert biztos, hogy van a zsákomban valami, ami találkozik az igényeiddel”, a vásárló pedig habozik pontosítani a kérését, mert benyomása szerint úgy kellene megfogal-

maznia, hogy megfeleljen azoknak az áruk-nak, amelyeket a diler el tud, és el is akar adni.

A darab igen fondorlatos dialektikában bontakozik ki világossá téve, hogy szubjektivitásunk pozitív irányokba való megnyitásának egyetlen módja, ha nem keverjük össze a vágyat és a kérést. Ha nem keverjük össze a valódi szubjektivitás csúcsát, a kérés tétjét, az igazi vágyat a piacon kapható áruk fogyasztásával, amelyeket bármikor és túlságosan is könnyen kérhetünk... pénzért cserébe. Koltès nagy tézise, hogy nem szabad földadni a vágyat, és hogy a fő fenyegetés, amely a vágyat érheti, az éppen a kérés. Ez színházilag lenyűgöző: a diler és a vevő közötti színházi viszony olyasvalami metaforája, ami létfontosságú a mai világban.

De ha a színház gondolat, hogyan lehet elérni a művészet eszmében való feloldódását? Ha a színház, mint Hegel szerint a művészet, pusztán az Idea érzékelhető formája, mi különbség marad színház és filozófia között?

Nyilvánvaló, hogy abban a pillanatban, amikor Koltès darabját magyarázom és filozofálok, teljesen mást teszek és igencsak más hatásokat váltok ki, mint amiket egy színházi előadás tesz vagy idéz elő. Amikor Ön megnézi *A gyapotmezők magányában* (ez egyébként, megjegyzem, egyfajta provokatív szójáték *A városok dzsungelében* Brecht-címmel) nem reprezentálja mentálisan mindazt, amiről az imént beszéltem. Érzelmileg fog azonosulni vagy elhatárolódnival a szereplők játékától a színpadon. Ez egyáltalán nem didaktikus értelemben vett filozófia, viszont minden filozófia didaktikus. A színházban teljesen más utat jár be a gondolat, mert abból áll össze, amit látunk és hallunk, az előadás érzékelhető azonnaliságában, és folyton feloldhatatlan ellentmondások szövik át. A filozófia képes utólag megragadni, és a saját céljait szem előtt tartva megmagyarázni a gondolatot. (Az én céloom például ez esetben az, hogy a színház és a filozófia összebékítésén dolgozzam). A színház nem ad magyarázatokat, a színház megmutat! Megmutatja a

kerülőutakat, a helyzetek dialektikáját, a szükségserűségek játékát, a bizonytalan kimenetelt és az új lehetőséget is, a választást – a döntés vagy a választás kifejezetten színházi kérdés – oly módon, hogy az ember meg lehet róla győződve, hogy ő maga gondolta így. A színházban nincs normakényszer, nincs érvelés. Képzeletbeli azonosságok és szimbolikus vonakodások finom kombinációja van, amely után – ha a színház valóban megtörténik a színpadon – a nézők elmélkedve távoznak, azon töprengve, mit értettek meg, és vissza-visszagondolva a bonyodalmakra, a szereplőkre, a választásokra... A színház arra számít, hogy a passzív szemlélődésen, csodálaton vagy felháborodáson túl aktív, szubjektív változást is előidéz, még ha ez gyakran észrevétlen is marad. A színház az éttétel, a transzfer művelete, a játék erejével a néző irányába hat; ebben az értelemben nem egyszerűsíthetjük le diszkurzív tanításra. A színház a dialektikus filozófiával verseng, mert nem tanítani akarja a gondolatot, hanem eljátszani, megmutatni, a valós aspektusaiban megragadni.

IV. Politikus színpadok

Ön szerint a színház az élet és a halál, esetleg a vágy és a politika kereszteződésében megnyíló térben gondolkodik, és esemény, azaz cselekmény vagy katasztrófa formájában. Milyen viszonyban áll a színház a politikával? És melyek egy politikai színház lehetséges feltételei?

A színház olyan művészet, amely összegyűjti az embereket, és talán megosztja, talán egyesíti őket: a közösség művészete. Létezik politikai teatralitás vagy a teatralitás politikája, amely a csoportosulás ezen formája körül összevegyül. Elvégre társadalmaink számtalan politikusa használja tudatosan ezt a teatralitást, amikor a tömeghez szól. Van a komor, félig tragikus, egy kicsit Corneille-es hangvétel, ahogyan de Gaulle szólítja fel magasztos erőfeszítésre a nemzetet. Vagy Mitterand egykedvű és ravasz regisztere, ahogy

keresi a sebezhető pontot, vagy visszahúzódik, mint a sündisznó, ami engem az olasz operák árulóira és szélhámosaira emlékeztet. De jelen van az izgatott, a „mindent rohanva csinálunk” stílus is, Sarkozy szentimentális bonyodalmi, amelyek egyenesen Feydeau vaudeville-jeiből valók. A politika teatralitása evidencia: természetes és szerves kapcsolat van színház és politika között, annál is inkább, mivel a színház közintézmény, és az Állam mindig beleavatkozik a színház helyzetébe.

Ez így van, de nincs vajon kifejezetten politikai színház, főként a görög színházból és Bertolt Brecht kísérleteiből eredően?

Elmondtam az okát fentebb, hogy miért nem szeretem a „politikai színház” kifejezést. Ez azonban nem akadályoz meg abban, hogy kijelentsem, a politika a színház elsődleges anyaga. Kis túlzással azt is mondhatjuk, hogy főleg a tragikus és epikus színháznak hosszú idő óta mindössze két témája van: a politika és a szerelem – ennél is pontosabban azok a nehézségek, melyeket a szerelem bevisz a politikába. Corneille-t és Racine-t csak ez érdekelte: hogyan boldogul egy uralkodó, Titus például, ha a szerelmes szenvedély egy nő, Berenice iránti vágyhoz láncolja, aki azonban az állami kötöttségek miatt semmiképpen nem lehet a nyilvánosság előtt a társa. Másrészt meg – és ezt is említettem már – organikus kapcsolat van a színház és az Állam között. Végül pedig léteznek olyan darabok, amelyeket egyértelműen a politikai választás strukturál. Az egyik véglet ebben Arisztophanész, akinek számos komédiája a béke mellett teszi le a voksát Athénban a Spárta elleni háború kapcsán azaz, hogy trágár sértésekkel illeti a háborúpárti politikusokat. A másik oldalon pedig ott van Brecht elmés munkássága, ahol a színházi dialektika oda lyukad ki, hogy a kommunizmus politikája a legjobb választás. Elégséges mindez ahhoz, hogy megalkossuk belőle a „politikai színház” általános kategóriáját? Fenntartom, hogy nem. Abban hiszek,

hogy a színház küldetése az embert a maga általános és teljes dimenziójában megragadni, amely tartalmaz ugyan politikai mozzanatokat, de nem redukálható ezekre. Corneille, Arisztophanész, Brecht vagy Sartre megmutatják a politikai döntések játékait, de nem hoznak létre ehhez külön műfajt. A műfajok, mint minden művészetben, a formafüggőek. Beszélhetünk komédiáról, tragédiáról, epikus színházról, romantikus drámáról és vaudeville-ről, naturalista vagy szimbolista színházról vagy színház nélküli színházról: mindezek művészi döntésekre világítanak rá. Nem igazán látom, hogy mi volna a „politikai színház”, még ha a saját színházi munkásságom bizonyos emberek számára ebbe a kategóriába esik is.

Egyfelől, az előadóművészetekben széles körben elterjedt az a nézet, hogy színpadra lépni már eredendően politikai cselekedet. Másfelől, előfordul, hogy a színház főként a társadalmi nyomorúság leleplezésévé, kitálalásává válik, amely a művészetet egyetlen nézőpontra, a reprezentációt a méltatlankodásra szűkíti. Nem ezek lennének a fő zsákutcai a színházhoz való egyértelműen politikai viszonyulásnak?

De miért kell a színházhoz való viszonyunknak mindenképpen „politikainak” lennie? Pirandello szubjektív tükrei kapcsán vajon sürgősen meg kellene vizsgálnunk a saját osztályöntudatunkat, Csehovot redukálnunk kellene az 1917-es októberi forradalmat megelőző kiábrándult előérzetre, vagy nem láthatnánk mást Marivaux szerelmi vallomásokat kísérő kifinomult párbajaiban, amelyek az egész báját adják, mint az arisztokrácia fáradt szokásainak rajzolatait? Nehogy már! Mondtam és újra elismétlem: a politika – de a valóságban főleg az államhatalom problémája, amitől a politikának egy napon meg kell majd szabadulnia – a színház legfőbb anyaga. Ez azonban nem jelenti azt, hogy maga a színház szükségszerűen politikai aktus lenne. A színház, az én zsargonomban, a művészi igazság eljárásrendjéhez tartozik, és

lényegileg különbözik a politikai eljárásrendtől, és még mielőtt kimondanánk, hogy a két eljárásrend közt ebben vagy abban a helyzetben milyen kapcsolat áll fenn, ki kell jelenteni a különbözőségüket. A színház története egyébiránt, emlékezetes pillanatai, alkotói csúcspontjai egyáltalán nem illeszkednek a politikatörténethez. A színház csúcsteljesítménye Franciaországban Richelieu és XIV. Lajos között egyidejű volt az abszolutizmus kiépítésével, amely gyakorlatilag minden szabad politikát felszámolt. Ezzel szemben a francia forradalom szinte semmit nem adott a színháznak, egy német romantikus darabon, Büchner: *Danton halálán* kívül. Persze vannak átfedések: Mejerholdnál vagy Brechnél. Végző soron nincs semmilyen általános törvénye színház és politika viszonyának. Ami van, az az Állam állandó érdeklődése a színház iránt, és ez gyakran a felügyelet formáját ölti, egyszerűen azért, mert ott az emberek esetleg kontrollálatlan gondolatokat és eszmecseréket hallgatni gyűlnek össze.

A Rhapsodie pour le théâtre (Rapszódia a színházért) című könyvében azt írja, hogy gond nélkül beszélünk népi vagy nemzeti színházról, de senkinek sem jut eszébe nemzeti filmről beszélni. Mi az oka ennek?

Az, hogy a színház – ahogy az imént is említettem –, és különösképpen Franciaországban, a különböző állami szervek ösztönzésétől, reklámjától, hiteleitől függ – és ez nem újdonság! Manapság ez például egy új kormánytól vagy új önkormányzattól kért támogatásként jelenik meg, de az ókori görögöknél, ahogy már mondtam, a színházat célzottan és kötelező módon a gazdag polgárok finanszírozták. XIV. Lajos közvetlenül támogatta az írókat, Racine és Molière udvari emberek voltak, Napóleon a csapataival elfoglalt Moszkvából bocsátott ki egy rendeletet a Comédie-Française-ről. Ez a kapcsolat színház és hatalom között, amit helytelen módon összetévesztenek a színház és politika közti intellektuális kapcsolattal, nem ideolo-

gikus vagy szubjektív, hanem objektív és organikus. Mindig is voltak kísérletek az ebből való kimenekülésre, például független színház létrehozásával, amelyet a nézői tartanak fön, de ezeknek is mindig a hatalom színházzal szembeni rendelkezései adnak keretet. Leges-legvégül, a színház intézmény, amely bizonyos tekintetben közel áll a nemzeti közoktatáshoz. Létfontosságú kapcsolat van egyébiránt a kettő között: gondoljunk csak a városi színháztermeket elárasztó gimnazisták vagy egyetemisták csoportjaira...

És mégis azért kampányol, hogy a színház kötelező legyen. Ez egy határozott elképzelés?

Természetesen! Ugyanúgy, ahogy a közoktatást kötelezővé tettük! A *Rhapsodie pour le théâtre*-ban még egy intézkedéscsomagra is javaslatot teszek, amellyel az embereket kötelezni lehetne a színházba járásra – jutalmak és büntetések kevert alkalmazásával, ahogyan azt kell. Például, aki rendszeren jár színházba, kevesebb adót fizet. Viccelek, persze, de tényleg támogatom az elvet, hogy legyen – lazán – kötelező. Konkrét tapasztalatra alapozom ezt, amely komolyan fölkelte az érdeklődésemet. Sokszor vittem színházba olyan embereket, akik még soha nem jártak ott, főleg külföldi munkásokat vagy iskolából kimaradt fiatalokat. Lenyűgözte őket a színház: eszményi nézők voltak tehát, akik számára minden, amit a színpadon láttak, a valóság erejével hatott. Úgy távoztak, hogy rendkívülinek tartották. De miután visszatértek saját hétköznapi életükbe, soha többé nem mentek színházba. Miért? Mert, az örömükön túl még mindig úgy érezték, hogy ez nem nekik való. Ebben van egyfajta belsővé tett társadalmi diszkrimináció, egyfajta kikényszerített egyetértés, hogy ez a magától értetődő csoda a számukra tiltott. Valójában, ha ez a titkos cenzúra nem működne, meggyőződésem, hogy a színház közönsége csaknem mindenkit magába foglalhatna.

V. A néző helye

Milyen néző Ön, ingerlékeny vagy megengedő? Milyen helyet szán a nézőnek, a szemlélő helyét, aki a képet készíti, ahogy Marcel Duchamp mondta a képzőművészet kapcsán, azaz a tanúét? Esetleg a színészt, aki érzelmei és érzékelése szerint újrakomponálja a darabot?

Eleinte nyugodt néző vagyok, próbálok minden előítéletet félretenni. Végtére is, ha az ember beül a nézőtérre, az a legkevesebb, hogy esélyt adjon annak, ami következik, különben mi értelme lenne? De a kedvem sokszor nagyon hamar elborul egy, minden erőfeszitésem ellenére tisztázatlan okból: szinte mindig, már az első pillanatokban meg tudom mondani, hogy az előadás oda sorolható-e, amit én igazi színháznak tartok, vagy ellenkezőleg, oda, amit a *Rhapsodie pour le théâtre* című esszémben „színház”-nak hívok, idézőjelben. Ez utóbbi vagy a korábban már kifejtett szórakoztatás kategóriájába esik, vagy egy hatásvadász melléfogás, csalás, esetleg egy klasszikusnak minden új elképzelést nélkülöző, halott hagyományt másoló előadása. Ami különös, az a gyorsaság, amivel ez a meggyőződés kialakul bennem, és a tény, hogy ritkán cáfolja az, ami következik. Mintha a színház szemmel láthatóan létrejönne már az első percekben, és a hiánya is ugyanilyen gyorsan tanúsítaná, hogy „színház” jelenlétében vagyunk. Ilyenkor unatkozni kezdek, türelmetlen leszek. Többnyire aztán feltűnés nélkül, mert sosem szeretném zavarni a színészeket, akik dolgoznak, kisurranok. Tulajdonképpen nézőként nagyon gyorsan érzem, hogy döntenem kell, színházat vagy „színházat” látok-e, maradjak-e vagy menjek. Ha maradok, ha az igazi színház hív, én vagyok a legélénkebb és legmeggyőződésebb néző.

Milyen típusú színészt tart nagyra? Milyen értelemben kell a színészi játékról gondolkodnunk? A színész játéka alkotja a színház gravitációs középpontját, végső valóságát. Bármennyire

is szükséges és gyakran elképesztő vonzó tud lenni a színház többi összetevője – a díszletek, a jelmezek, a fények... –, mégis kívül marad a színház lényegén. Ezért lehet három rosszul megvilágított deszkán, hétköznapi ruhát viselő színészekkel, egy hátsó falra szögezett lepedő előtt is igazán nagy-szerű a színház. Ami önmagában bizonyítja, hogy a színészi játék olyan gondolat, amelyet anyagnak tekinthetünk; gondolat, amely csakis a hang és a test közti kapcsolatban válik láthatóvá. Ha ez a láthatóság beteljesül, a színész megkapja a jóváhagyásomat, használjon ehhez bármilyen eszközöket ehhez. Habár, azt hiszem, a diszkrét színészt szeretem, aki megmarad azon belül, amit tehetne, a színészt, aki inkább a játék lehetőségeinek szolgálatát igazságot, mintsem azok teljes megvalósulásainak. A feltételes módú színészt, aki sokkal inkább azért szólít meg, hogy megmutassa, mi mindent tehetne a színpadi alak azon túl, amit ténylegesen tesz. A színészt, akinek megjelenése határozottan, bár a lehető leggazdaságosabb módon megmutatja mindazt, ami a játék alanyának örökké láthatatlan bensőjében rejlik. Végeredményben azt a színészt, aki szinte mozdulatok nélkül, semleges és néha csak sutto-gó hangon is képes párbeszédbe hozni engem a színpadi lény tudattalanjával. A színészt, aki anélkül mondja ki a nem-mondhatót, minden valódi szubjektivitás titkát, hogy kimondaná.

El lehet képzelni olyan színházat, ahol nincsenek színészek a színpadon?

A színész nélküli színházi előadásokra a lehetőség, nézetem szerint, nyitva áll. Csakugyan létre lehet hozni olyan előadást manapság, amely színházi abban a tekintetben, hogy dialektikát alakít ki a színpadon, nem a színészek, hanem a különböző eszközök között. Színészgépeket fogunk látni a színen, akik lehetővé teszik az eszközök sokaságának (vonalas telefon, mobiltelefon, tévé, számítógép...) dialektikáját. A színészkérdés egy részének gépesítése számomra nyitott-

nak tűnik, azzal a feltétellel, hogy meg kell őrizni a tényleges színpadi jelenléteket: a hangforrások dialektikája *jöjjön létre, történjen meg* egy összegyűlt közönség előtt. Máskülönben többé nem beszélhetünk színházról.

A színházban „játszunk”, egy darabot „elját-szunk”. A színház a gyerekkor művészete?

Szerintem minden művészetet a gyermekkor elfojtott erői hoznak létre. Ebben a kérdésben freudista vagyok: a művészi alkotás a tudatalatti vágyak szublimációjának legtökéletesebb példája. Ez az oka annak, hogy a nagy művészet egyszerre lehet provokatív, transzgresszív és univerzális. Az emberi szubjektivitás fölismeri benne a vágy rejtett nyomainak ellenállhatatlan erejét, amit az elnyomó erkölcsök és hagyományok sokfélesége sem gátolhat meg abban, hogy minden Szubjektum lényege legyen. A fölismérésben egyszerre tapasztal valami gyanús, obskúrus zavarodottságot és racionális csodálatot. Ezt a keveredést nevezzük a Szép érzésének. A színház csúcsra járhatja ezt a folyamatot, mert bemutatja az archetípusok – az Apa, az Anya, a Király, a Buffó, a Szerelmes, a Gyilkos, a Csaló, a Feltörekvő, a Hazug, a Kokott, a Becsapott, a Félős és a többi – konfliktusát és a közöttük létrejövő vágyak mozgását. Akár komikus, akár tragikus, a színház a szenvedélyek játékát mutatja meg. Mélyre merül tehát a kapcsolati struktúrákban, melyek a tudattalant formálják. A magasan az eszmei viták legkifinomultabb alakzataihoz kötődve, a színház olyan energiákat irányít, amelyek letről, az ösztönök mocsarából jönnek, ahol minden valóság szubjektív, nem szimbolikus még.

Minden műfaj egyenrangú, a komédia a tragédiával, a farce a drámával, a bulvárszínház a marionettszínházzal?

Habozás nélkül igent mondok erre, ha az „egyenrangún” alatt azt a képességet érti, hogy képes belépni az autentikus művészi alkotás területére. Minden művészet különálló műfajokat alkalmaz egyébként: a festé-

szetben a portré nem ugyanaz, mint a nagy történelmi tabló; a zenében a szimfónia más, mint a vonósnégyes; a költészetben a szonett különbözik az eposztól, a moziban a western sem azonos a börtönléssel... Mondjuk azt, hogy a színház, attól fogva, hogy sikerül elérnie azt a lentről felfelé keringést, amit az előbb említettem, és biztosítani tudja, hogy a nézőre hasson ezzel és elgondolkodásra készítse, műfajtól függetlenül sikeresen létezik.

Mi az, amit rossz színháznak tart, a „színház”, amiről az imént beszélt?

A *Rhapsodie pour le théâtre*-ban definiálom. Engedje meg, hogy magamat idézzem: „A rossz színház olyan színház, amely a mise lezártját, lásd a rögzült és tekintélyes szerepeket, a természetes különbségeket, az ismétléseket, a meghamisított eseményeket. Megkóstoljuk és megesszük a szünetet, a hisztérikus vénülőt, a zengő hangú tragikust, a siránkozás virtuózát, a reszkető szerelmest, a poétikus fiatalembert – ahogy az ostrom színe alatt megesszük Istent, majd az előre megszabott rendelkezéseknek megfelelően távozzunk, olcsón hozzájutva az üdvösséghez. Az igazi színház minden egyes előadást, a színész minden egyes mozdulatát általános érvényű dilemmává teszi, hogy mindenféle támasz nélkül kockáztassa benne a különbségeket.”

A rossz színház tehát rögzült identitások gyűjtőhelye, amelyeket mindig újratermel, a konvencionális elképzelésekkel és a velük járó tiszteletreméltó véleményekkel együtt.

Ez a színház, amelyet én tehát „színháznak” hívok, idézőjelben, létezik és mindig létezni fog. A rossz színház elpusztíthatatlan. De az is igaz, hogy a rossz színház egyetlen diadala sem ér fel az igazi színházhoz.

Őn felszólalt a szünet fennmaradásáért: azért van ez, mert a szünet elnyomása az Ön véleménye szerint filmes aktus?

Pontosan. A szünet az a pillanat, amikor először számot vetünk az előadásban való szub-

jektív létezésünkkel. A mozi az idő fonalát könnyörtelenül feltekeríti, mert a létezése is könnyörtelen. A színház az előadás mulandóságában létezik, és a szünet ezt szimbolizálja. A szünet egy írásjel. A színház nem valami olyasmi, ami mechanikusan halad egészen a végéig: adott pillanatban meg lehet állni. Ezt nevezem a színház tisztátalanságának, ami a filozófiának is egyik sajátossága. Ahogyan a filozófia nyelve kibomlik a matematika formális nyelve és a költészet mély nyelve közötti intervallumban, ahogy Platón óta mindkettőt hasznosítja, ugyanúgy a színház is, Aizkhülosztól fogva, elképesztően különmű anyagokat ötvöz. A szünet ezt a tisztátalanságot jelzi a nézőnek, és megadja a távozás szabadságát is.

„Az ember dühében és gyűlöletében összetörné a székét, és kirohanna a körútra, hogy vigasztalódjon ennyi szenvedés és fáradtság után” – írta. A színház olykor elkeseredést vált ki. Nincs is annál rosszabb, mint egy színdarab elrontott előadását nézni?

Amikor a színház megbukik, az borzalmas! Nem várhatjuk el, hogy a színháznak anélkül legyen rendkívüli hatása, hogy volna bármi hátulütője. Egy filmes kudarc azonban nem olyan borzasztó, mint egy megbukott színházi előadás, amelyik nem okoz mást, csak unalmat, sőt, undort, mert az elviselhetetlen! Ugyanolyan elviselhetetlen, ha megbukik, mint amilyen rendkívüli, amikor sikerül...

Mi a színházi boldogság? És milyen jövőt képzelhetünk el a színház számára?

Azt a teljes színházat kell szeretnünk és támogatnunk, amely a játékban, a színpad törékeny tisztaságában javaslatot tár elénk az egyéni és a közösségi lét értelméről a mai világban. A színháznak orientálnia kell minket, az általa megteremtett képzeletbeli beleegyezés eszközeivel, és azzal a semmihez sem fogható erővel, amivel rá tud világítani a sötét kitérőkre, titkos csapdákra, melyek miatt folyton utat tévesztünk és időt veszítünk; magát az időt veszítjük el.

Legvégül azonban vissza kell térni ehhez a csodához: néhány test, valahol, egy deszkán, gyöngé fényben. Beszélnek. És aztán azokban, akik nézik – épp úgy, ahogyan Mallarmé számára a költőien kimondott egyetlen szóban: „virág”, fölsejlett, ami „minden csokorból hiányzik” – új gondolatként merül föl mindaz, amiről nem tudták, hogy megtehetik, pedig titokban vágytak rá.

A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Alain BADIOU avec Nicholas TRUONG, Éloge du théâtre (Paris: Flammarion, 2013).¹¹

Fordította: Porogi Dorka

¹¹ Az *Éloge du théâtre* [A színház dicsérete] című kis könyv Alain Badiou és Nicolas Truong nyilvános beszélgetésének a szövegét tartalmazza, mely 2012. július 15-én az „Théâtre des idées” [Eszmék színháza] keretében hangzott el az Avignoni Fesztivál intellektuális és filozófiai beszélgetés-sorozatának részeként.

Állam. Hetedik könyv, 514a–517b

PLATÓN

– Ezek után – mondtam – a nevelés, valamint a nevelés hiánya szempontjából hasonlítsd a természetünket a következő helyzethez. Képzeld el embereket egy barlangszerű, föld alatti lakóhelyen, amelynek a bejárata a barlang teljes szélességében nyitva van a fény felé. Itt élnek az emberek gyermekkoruktól fogva lábukon és nyakukon is megkötözve, így kénytelenek egy helyben maradni, csak előre nézhetnek, fejüket a kötelékek miatt nem forgathatják. Hátuk mögött felülről és messziről tűz fénye világít, a tűz és a lekötözött emberek között pedig a magasban út vezet, ennek mentén alacsony fal húzódik, amelyet a bábjátékosok szoktak emelni a közönség elé, hogy fölötte mutogassák a bábjaikat.

– Elképzelem – szólt.

– Mármost képzeld el újabb embereket, akik az alacsony fal mellett mindenféle tárgyakat, aztán emberi alakot ábrázoló szobrokat, kőből, fából és más anyagokból készült állatfigurákat hordoznak fel és alá, amelyek a fal fölé magasodnak. A tárgyakat hordozók némelyike – ahogy az már lenni szokott – beszélget, másikkal hallgat.

– Különös egy képet írsz le – jegyezte meg.

– És különös foglyokat.

– Éppen olyanok, mint mi – mondtam. – Mert először is: gondolod, hogy ezek az emberek önmagukból és egymásból valaha is láthattak-e bármi egyebet, mint azokat az árnyékokat, amelyeket a tűz a barlangnak velük szemben lévő falára vetít?

– Hogy is láthattak volna – felelte –, amikor a fejüket egész életükön át mozdulatlanul kénytelenek tartani?

– És mit látnak vajon a fel és alá hordozott tárgyakból? Nem ugyanezt?

– Mi mást is látnának?

– És ha beszélgetni tudnának egymással, nem gondolod, hogy meg volnának győződve arról, hogy amikor megnevezik azt, amit látnak, akkor az éppen elhaladó tárgyakat nevezik meg?

– Szükségképpen.

– És ha még visszhang is verődne vissza a börtön szemközti faláról, valahányszor az elhaladók valamelyike hangot ad, gondolhatnának-e másra, mint hogy az elhaladó árnyék adott hangot?

– Zeuszra is – mondta –, nem hiszem, hogy másra gondolhatnának.

– Egyáltalában – folytattam – ezek az emberek aligha gondolkozhatnák azt, hogy a vakság valami egyéb, mint ama mesterséges tárgyak árnyéka.

– Ez teljesen szükségszerű – felelte.

– Képzeld most el – mondtam –, hogy milyen volna a bilincsekből való kiszabadulásuk, és az értelmetlenségéből való kigyógyulásuk, ha a természetnek megfelelően valahogy így történne. Amikor valamelyiküket eloldoznák, és arra kényszerítenék, hogy hirtelen álljon föl, fordítgassa jobbra és balra a fejét, járkáljon és nézzen föl a tűz felé, és ha mindezek végrehajtása során fájdalmat érezne, és a vakító fény miatt nem is látná az tárgyakat, amelyeket annak előtte az árnyékokat látta. – Nos, mit gondolsz, mit felelne, ha valaki azt mondaná neki, hogy korábban üres semmiségeket látott, most azonban, mivel közelebb van a valósághoz, és jóval valóságosabb dolgok felé fordult, sokkal helyesebben lát? Mit felelne, ha valaki egyenként rámutatva az úton elhaladó tárgyakra arra kényszerítené, feleljen arra a kérdésre, hogy mi az? Nem gondolod, hogy tanácstalan volna, és úgy ítélné, hogy a korábban látottak valóságosab-

bak voltak, mint azok, amiket most mutatnak neki?

– Nagyon is így gondolom – felelte.

II. – Ha pedig arra kényszerítenék, hogy nézzen bele a fénybe, hát megfájdulna a szeme, és megfordulna, hogy visszameneküljön azokhoz a dolgokhoz, amelyeket ő is felismer, és a most mutatott tárgyaknál ténylegesen világosabbnak tartaná őket.

– Így tenne – mondta.

– Ha pedig valaki innen erőszakkal fölfelé vonszolná a göröngyös és meredek úton – folytattam –, és nem engedné el, amíg csak ki nem húzta a napfényre, vajon nem szenvedne-e emiatt, és nem méltatlankodna-e hurcoltatása közben? És amikor a napfényre érne, vajon a fénytől elárasztott szemével látna-e valamit is abból, amit mi valóságosnak mondunk neki?

– Aligha látna – felelte –, legalábbis nem azonnal.

– Gondolom, előbb szoknia kellene hozzá, ha a fenti dolgokat látni akarja. Először a legkönnyebben az árnyképeket venné észre, ezt követőleg az embereknek és minden egyébnek a vízben tükröződő képmását, és csak utoljára magukat a dolgokat. Közülük az égi jelenségeket és magát az égboltot könnyebben tudná szemlélni éjjelenként, könnyebben tudna a csillagok és a Hold fényébe belenézni, mint nappal a Napba és a napfénybe.

– Így van.

– Legvégül, gondolom, a Napot is meg tudná pillantani, de nem a víz tükrében, és nem is valami másban megjelenő képmását, hanem őt magát, a maga valóságában és a maga helyén, és szemügyre tudná venni, hogy milyen.

– Szükségképpen így volna – felelte.

– És akkor aztán arra a következtetésre jutna, hogy a Nap adja az évszakokat és az éveket, és ő uralkodik mindenben a látható világban, és mindannak, amit valaha csak láttak, valamiképpen ő az oka.

– Világos, hogy az előbbieket után erre a gondolatra kell jutnia – felelte.

– Ha pedig visszaemlékezik korábbi lakóhelyére, arra a bölcsességre, ami ott járta, valamint ottani rabtársaira, nem gondolod-e, hogy e változás miatt boldognak fogja tartani magát, amazokon pedig szánakozni fog?

– Nagyon is.

– És ha az akkori életükben voltak is bizonyos kitüntetések, dicséretetek és ajándékok, amelyeket annak adtak, aki az előtte elvonuló árnyképeket a legélesebben föl tudta ismerni, és aki a legjobban tudott emlékezni arra, hogy melyek szoktak előbb, melyek később és melyek egyszerre elhaladni, és mindezek alapján meg tudta jósolni, hogy mi fog következni – el tudod képzelni, hogy ő továbbra is vágyakozik ezekre, és irigyeli az ottani világ kitüntetettjeit és hatalmasait? Nem inkább Homérosszal érezne-e, és nem szeretné-e inkább „napszámban [...] túrni másnak a földjét, egy nyomorultét” és inkább akármit elviselni, mint amazokkal osztozkodni vélekedéseikben, és úgy élni, ahogy ők?

– Én bizony úgy gondolom – felelte –, hogy mindent inkább vállalna, semhogy úgy kelljen élnie.

– Aztán gondold meg azt is – folytattam –, hogy ha ez az ember mégis leereszkedne ugyanoda és újra elfoglalná eredeti helyét, nem telne-e meg sötétséggel a szeme, ahogy a napfényről hirtelen odaérkezne?

– Bizony, hogy megtelne – válaszolta.

– Ha pedig megint azoknak az árnyképeknek a megfejtésében kellene vetélkednie amaz örök rabokkal, miközben homályosan látna mindaddig, amíg csak a szeme újból nem alkalmazkodna – márpedig elég sok időbe telne, amíg hozzászokna –, nem lenne-e neveltség tárgya, és nem azt mondanák-e róla, hogy fölmenetele volt az oka annak, hogy megromlott szemmel jött vissza, tehát a fölmenetelt még csak megkísérelni sem érdemes? Aztán ha megpróbálná a többieket kioldozni és fölvezetni, ezek meg valamiképpen

pen kézre keríthetnék és megölhetnék őt, nem ölnék-e meg?

– Bizony megölnék – felelte.

III. Nos, ezt a hasonlatot, kedves Glaukón, teljes egészében az imént mondottakra kell alkalmazni – folytattam –: a látás révén megjelenő világot hasonlítsd a börtönbeli lakóhelyhez, az ott égő tűz fényét a Nap erejéhez. Ha a fölmenetelt és a fönti dolgok szemlélését a léleknek az ésszel felfogható világba való fölemelkedésként értelmezed, megértetted az én elképzelésemet – márpedig ezt akartad hallani. Persze isten tudja, igaz-e. Én mindenesetre úgy képelem, a megismerhető dolgok között a végső a Jó ideája. Ezt csak nehezen lehet meglátni, ám ha egy-

szer megpillantottuk, arra a következtetésre fogunk jutni, hogy mindnyájunk számára minden jónak és szépnek ő az oka: a látható világban a fény és a fény ura az ő szülötte, az ésszel felfogható világnak pedig ő maga az ura, az igazság és az ész forrása. És arra fogunk következtetni, hogy ezt az ideát kell meglátnia annak, aki a magán- és a közéletben bölcsen akar cselekedni.

Eredeti megjelenés: PLATÓN: Állam. Budapest: Atlantisz, 2018. 357–362.

Fordította: Szabó Miklós korábbi fordításának tekintetbe vételével Steiger Kornél.

Platón: *Állam*. Hetedik könyv, 514a–517b

ALAIN BADIOU

Miért ne? Képzeltetek el egy hatalmas mozi-termet. Előtt ott a plafonig nyúló vetítővászon, de a plafon oly magasan van, hogy a felső része árnyékba vész, miközben semmi mást nem lehet tőle látni, csak a vásznat magát. A terem zsúfolásig tele. A nézők foglyok: amióta csak léteznek, székeikhez vannak szögezve, pillantásuk a vászonra mered, fejüket mozdulatlanságra kényszeríti a fülhallgató, amely teljesen befedi fülüket. A székükhöz rögzített tízezrek mögött fejmagasságban, párhuzamosan a vászonnal – annak teljes hosszában – egy széles, fából ácsolt híd. Mögötte hatalmas projektorok, amelyekből már-már elviselhetetlen fehér fény árasztja el a vásznat.

De különös hely! – mondta Glaukón.

Csak annyira, mint a Földünk... A hídon mindenféle önműködő valami járkal ide-oda: bábuk, meg papírból kivágott alakok, marionett-figurák. Mindet láthatatlan mozgatók irányítják, illetve valahonnan messziről, távirányítóval vezérlik őket. Újra és újra feltűnnek mindenféle állatok, terhüket cipelő alakok, hamisított márkás öltözékekben tetszelgők, meg autók, golyák, mindenféle emberek, állig felfegyverzett katonák, külvárosi galerik meg galambok, turbékoló szerelmeseik, lelkes népművelők, meztelen nők... Van, aki kiabál, és vannak, akik normál hangon beszélnek, fuvoláznak, vagy harmonikáznak, megint mások pedig csak némán tovasietnek. A vásznon mindössze azokat az árnyképeket látjuk, amelyeket a projektorok ebből az állandóan változó kavargásból kivágnak. A mozdulatlan tömeg pedig a hangszórókból zajt, szavakat és mondatokat hall.

Ó, Istenem! – kiáltott fel Amantha. Különös e látványosság, de még különösebbek, akik ezt nézik!

Olyanok, mint mi. Vajon látnak-e mást önmagukból, a szomszédaikból, a teremből, a hídon megjelenő groteszk jelenetekből, mint azokat az árnyképeket, amelyeket a fényáradat vetít a vászonra? Vajon hallanak-e mást is, mint ami a fülhallgatójukból szól?

Nyilván semmi mást! – kiáltotta Glaukón –, hiszen fejüket az idők kezdetétől fogva erőszakkal egyetlen irányba, mozdulatlanságra kényszerítve a vászon felé fordították, fülüket, hallásukat pedig a rájuk illesztett hangszórók tartják elzárva!

Pontosan ez a helyzet. Vagyis látásuk segítségével kizárólag azt képesek befogadni, amit az árnyékok közvetítenek, a szavakból pedig csak azt hallják meg, ami a hanghullámokból eljut hozzájuk. És még ha feltételezzük is, hogy egymás közt valamilyen beszélgetésre képesek lehetnek, ilyenkor szükségképpen azzal a névvel illetik a szemükbe ötlő árnyképeket, ami az adott tárgy neve, amit pedig nem is látnak, s aminek a megnevezett árnyék az árnyéka.

Arról már ne is beszéljünk, hogy minden, ami a hídon van, robot, bábu, akármilyen, maga is csupán másolat. Vagyis nem látnak mást, csak egy árnykép árnyékát.

Rádásul – tette hozzá Glaukón – amit hallanak, az sem más, mint az emberi hangok fizikai megjelenítés-kópiájának digitális másolata.

Pontosan! Ezek a fogoly-nézők semmiképpen nem juthatnak el arra a következtetésre, hogy a tárgyi valóság más, mint egy másolat árnyéka. De vajon mi történne akkor, ha egyetlen pillanat alatt megváltozna ez a helyzet, ha láncaik összetörve lehullanának, ha semmivé foszlana az elidegenítés? Vigyázat! Történetünk egészen másfelé kanyarodna. Képzeltük el, hogy egy kiválasztott nézőt kiszabadítunk, és váratlanul arra kényszerít-

jük, hogy keljen fel, forgassa jobbra-balra a fejét, kezdjen el járni, hogy nézzen bele a projektorokba, amelyekből a fény árad. Persze, hogy ezek a szokatlan mozdulatok szenvedést fognak neki okozni! A fényáradattól elvakulva egyáltalán nem tudja felismerni azokat a tárgyakat, amelyeknek árnyképeit e kényszerű változás előtt teljes nyugalomban szemlélte.

Tegyük fel, hogy elmagyarázzuk neki, hogy korábbi helyzetében csak arra volt lehetősége, hogy mindennek a másolatát lássa, s hogy ez a *semmi* és a *mellébeszélés* világa volt, s csak most, hogy közel került a valóban létező megismeréséhez, most, hogy ezzel a valóban létezővel szembekerülve cselekedhet, most van végre abban a helyzetben, hogy feltételezhető: pontosan, jól lát. Nyilván döbbenet és összezavarodva állna! Még ennél is rosszabb lenne, ha sorra-rendre megmutatnánk neki a hídon elvonuló robotokat, bábuakat, mindenféle alakokat, marionett-figurákat, és azután a ránk zúduló kérdés-áradatra válaszolva megkísérelnénk elmagyarázni neki, hogy mindez mit jelent. Mert egészen biztos, hogy számára a korábbi árnykép-élmények sokkal valóságosabbak, mint amit mi most elébe tárunk.

Ráadásul – fűzte hozzá Amantha – bizonyos értelemben valóságosabbak is: hiszen egy árnykép, amelynek valóságát a folyamatosan ismétlődő tapasztalat igazolja, nem sokkal „valóságosabb”, mint egy váratlanul elénk kerülő bábu, amelyről azt sem tudjuk, honnan került ide?

Szókratész mozdulatlanul, bosszankodva, de legalább annyira csodálva is a lányt, némán Amanthára emelte tekintetét, majd azt mondta: Bizonyosan úgy van, hogy mielőtt megfogalmazzuk a végső következtetést arról, hogy mi a valóság, előbb el kell mondani a történet befejezését is. Tételezzük fel, hogy emberünket, ezt a kísérleti nyulat rákényszerítjük: nézzen mereven a projektorokba. Rettenetesen fáj a szeme, menekülni szeretne, arra a látványára vágyik, ami annak

idején elviselhető volt, azokat az árnyképeket szeretné látni, amelyekről úgy tudja, létezésük sokkal biztosabb, mint azoké a tárgyaké, amelyeket most mutatnak neki. Ekkor felbérelt pribékjeink kíméletlenül végigvonszolják a terem széksorai között. Egy apró, eddig rejtett oldalajtón kell átjutnia. Majd egy mocskos alagútba tuszkolják, amely a szabadba vezet, s egy tavaszra ébredő, fényárban úszó hegyoldalban lép ki a fényre. Káprázó szemét elgyengülő kezével próbálja takarni; de pribékjeink szünet nélkül egyre feljebb és feljebb lökdösik a meredek lejtőn sokáig, mindig csak magasabbra! Még magasabbra! Felérnek a csúcsra, itt szikrázó nap-sütés várja, s ekkor az örök elengedik, majd leszáguldanak a hegyről és eltűnnek. Íme, emberünk ott áll, egyedül, egy végtelen táj kellős közepén. A túlradó fény megsemmisíti tudatát. Ó, mennyire szenved a szörnyű bántalmaktól, mindattól, amit el kellett viselnie, attól, ahogy kidobták! Mennyire gyűlöli pribékjeinket! Mégis, lassanként megpróbálja körbehordozni tekintetét, szeretné megnézni a hegycsúcsokat, a völgyeket, ezt az elkápráztató világot. Eleinte minden tárgy ragyogása elvakítja, semmit sem lát mindabból, amit általában így szoktunk leírni: „Ez létezik, ez valóban ott van!” Nem mondhatja azt, amit Hegel oly megvetően mondott a Jungfrau megpillantásakor: „*das ist*”: ‘ez csak van’. Emberünk mindenképpen ellenére megpróbál hozzászokni a fényhez. Rengeteg erőfeszítés árán, egy magányos fa tövében végre sikerül kivennie egy fatörzs árnyékát, a falevelek fekete körvonalait, s ezek az egykori világa vásznán látottakra emlékeztetik. Egy szikla tövében talált tócsában virágok és füvek tükörképét véli felfedezni. Ezekről elindulva eljut magukig a tárgyakig. Lassanként elér odáig, hogy már bámulva csodálja a bokrokat, a fenyőket, egy magányosan legelésző bárányt. Ahogy az égre emeli pillantását, a holdat és a csillagképeket pillantja meg, s látja, ahogy felkel a Venus. Mozdulatlanul ül egy vén farönkön és lesi e csillag ragyogását.

Venus az utolsó sugarak közül emelkedik ki, egyre ragyogóbbá és ragyogóbbá válik, azután elhalványodva, íme, ő is eltűnik. Venus! Végül aztán majd eljön az a reggel, amikor megpillantja a Napot: nem valami megbízhatatlan víztükörben, nem is valahol mint tükröződést, hanem önmagában, önmagáért, a saját helyén! Emberünk nézi, vizsgálgatja, bámulja a Napot teljes valójában, úgy, ahogyan ott *van*.

Ó, kiált fel Amantha, milyen csodás felemelkedés, milyen csodás átváltozás, amiről ön beszél!

Köszönöm, ifjú hölgy. Mondd, eljutnál-e odáig, mint ő? Mert ez a névtelen ember abból a látványból, amelyben részesült, józan észsel megértette, hogy a Nap szemmel követhető helyzete határozza meg az időt: az órákat éppen úgy, mint az évszakokat, s ily módon mindaz, ami létezőként látható, ettől

az égitesttől függ, mégpedig olyannyira, hogy akár úgy is megfogalmazhatnánk, hogy 'igen, a Nap mindazon dolgok legfőbb uralkodója, amelyekből egykori szomszédaink, a nagy, zárt teremben helyet foglaló nézők, nem látnak mást, csupán az árnyékaik árnyképeit!' Ahogy felidézi magában emberünk korábbi, azaz első lakóhelyét – a vetítővásznat, a projektort, a mesterségesen előállított képeket, a csalásban és megcsalásban társait – ő, akit akarata ellenére szabadítottak ki onnan, boldog, hogy elűzték, s sajnálja azokat, akik ülőhelyükhöz szögezve, vak látnok módjára élik életük.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Alain BADIOU. La République de Platon Paris: Fayard, 2012. 363–367.

Fordította: Karsai György

Az elnémított mimézis (visszhangja)

SIPOS BALÁZS

„Az identifikáció a pszichoanalízisben úgy ismert, mint a másik személy iránti kötődés legkorábbi megnyilvánulási formája. Az Ödipusz-komplexus előörténetében van szerepe. A kisfiú nagy érdeklődést tanúsít apja iránt, olyan szeretne lenni, mint ő, minden tekintetben szeretné átvenni a helyét. [...] Ezzel az apával való azonosulással egyidőben, vagy talán kicsit később, megkezdte anyja támaszkereső jellegű tárgymegszállását...¹”

I.

Az alábbiak arról szólnak, hogy mit jelent szakítani egy rendszerrel, és mitől katartikus rendre a fölszabadulás. Mivel a nyugati filozófiával egyidős a feltételezés, hogy ilyen hathatós sorsfordulat végrehajtása (vagy elszívődése?) nélkül nem kezdhetünk gondolkodni, a vizsgálódás transzdiszciplináris indítatású: a fölszabadítás tudáságak közt terjedő alakzataira koncentrálnak. Az ősjelenetet maradandó érvénnyel megfogalmazó szöveg, Platón *Állama*, azon belül is a barlanghasonlat, valamint a kortárs platonista filozófus, Alain Badiou róla adott olvasata adja apro-

¹ Sigmund FREUD, „Tömegpszichológia és énanalízis”, ford. SZALAI István, in *Tömegpszichológia* (Budapest: Cserépfalvi, 1995), 216. Kiemelések tőlem. A magyar fordításban hibásan szerepel, hogy „talán kicsit korábban”, és hiányzik belőle a „támaszkereső jelleg”. Az eredetiben: „Gleichzeitig mit dieser Identifizierung mit dem Vater oder etwas später, hat der Knabe begonnen, eine richtige Objektbesetzung der Mutter nach dem *Anlehnungstypus* vorzunehmen.” Sigmund FREUD, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921), 66. (Kiemelések tőlem – S.B.)

póját. De általánosságban is szeretnék beszélni az antireprezentációs kritikai elméletek eseményfogalmáról, különös tekintettel eltagadott lehetőségfeltételükre, a mimetikus kényszerre.

Miután elszakadni látszatoktól (másolatoktól, ábrázolatoktól – vagyis egy reprezentációs, egyben rögtön reprezentált rezsimtől) kell – innen a híres platóni színházgyűlölet –, katarzis viszont nem létezik mimézis (azonosulás, utánzás vagy utánzó ábrázolás) nélkül, a fölszabadulás Platón mentén kifejtett teóriája *double bindot* (önellentmondásos parancsot) implikál. Főként erre a *double bindra* fogok fókuszálni, meggyőződésem szerint ugyanis ezen keresztül mutatható meg, hogy az igazság emancipatorikus keresésének klasszikus (paradox) toposza és jelenetezése (Platontól a kereszténységen át Badiou-ig) *színházfilozófiai* indítatású: negatív színházi előítéletektől terhes, ugyanakkor ráutalt a színházra. Ebben a tekintetben talán maga a „színházfilozófia” kifejezés is fölösleges szószaporítás, pleonazmus, amellyel a gondolkodás kényszeredetten él, hogy leválassza magáról nemkívánatos kísértetét, a teatralitást. De hiába, ha egyszer a látszatok mögötti igazság keresése, illetve előfeltétele, a sorsfordulat, éppúgy nem lehet meg színház (a mimetikus kényszer) nélkül, ahogy – de ezt másik tanulmányban kell bizonyítani – a színház, *amennyiben fölszabadító (katartikus)*, szükségképp kollektív gondolkodási aktus.

Majd két és félezer év során (az *Állam* Kr. e. 375 körül íródott) a fölszabadulás poétikus-filozófiai (de kimondottan misztikus vagy mitikus eredetű – Szókratész mítosznak nevezi) megfogalmazása kiterjedt fogalmi hálózattá szövődött politika, teológia, filozófia, esztétika, pszichológia szétszálazhatatlan egyvelegében. Ez a hálózat a maga gubancaival

máig meghatározza, miként gondolkodunk vallásosság és hitetlenség, hit és tudás, megváltatlanság és kegyelem, dogma és szabadgondolkodás, alávetettség és önrendelkezés és más hasonló (nem szükségképp bináris, és sosem véglegesen rögzített) fogalmak (vagy aktusok?) viszonyáról. Hadd soroljak fel néhányat az ide tartozó fogalmakból. A felszabadulás Platónnál mint *anabaszisz*, a Naphoz való felemelkedésként allegorizálódik.² De már ekkor közel esik hozzá a *metanoia* ugyancsak görög szava, a sors vagy jellem megfordítása vagy átfordulása is, amely majd a neoplatonikus gondolkodásban válik kulcsfontosságúvá. Ennek latinizált alakja a *konverzió*, be- vagy megtérés, amelyet Szent Ágoston fogalmaz meg mérvadóan; ez az elgondolás a keresztény hagyományban evidens módon máig eleven. Az előbbiek közeli rokona a megvilágosodás, latinul *illuminatio*, mely – a keleti spirituális és ezoterikus gondolkodáson túl – ugyancsak megjelenik már Platónnál (nemcsak a tanulást a barlangból a Naphoz való felemelkedésként elbeszélő allegóriában, hanem a *Levelekben* is), aztán számtalan bibliai szöveghelyen. Ennek modern származéka, újabb csavarral, a felvilágosodás, az *Aufklärung*, melyet már a metafizikai vagy dogmatikus gondolkodásból való kilábalásként ért Kant és korszaka. Erre a láncolatra fűzhető fel az *emancipáció* modern

² Az *anabaszisz* szót Platón kortársához, a hadvezér Xenophónhoz kell kötni (lásd hasonló című művét); a kifejezés elsődleges jelentése haditechnikai (magaslat vagy felföld ellen viselt hadjárat). De már Platónnál is a valami magasabbrendűhöz, ésszel beláthatatlanhoz való felemelkedésnek, és a neki való elköteleződésnek, felelősségvállalásnak a neve. Lásd: Jan PATOČKA, *Heretical Essays in the Philosophy of History*, ford. Erazim KOHÁK (Chicago: Open Court, 1975), 106. skk. Dekonstruktív olvasatát lásd: Jacques DERRIDA, *The Gift of Death*, ford. David WILLS (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 10.

alakja, a felszabadítás mint egyenjogúsítás is, mely ugyancsak latin eredetű, de Marx adott neki máig el nem évült modern jelentést. Ennek (is) ősmintája az eszmélés alaptörténete, a barlanghasonlatban elbeszélte fölszabadulás; ezért, hogy az emancipációs metaforikában a szabadulni vágyó ember és társadalom azóta is fölfelé törekszik, föl, ahogy „a növény fölfelé nő, a madár magasra röpül, az ember fölegyenesedik, két lábon jár, tornyokat épít, művészetet kohol”,³ fölemeli tekintetét a reprezentálhatatlan Napra, az ősképre, „a metaforák metaforájára”,⁴ mely annyira igaz, hogy kiégeti a szemet... Minden emancipáció hagyományosan föleszmélés vagy megvilágosodás is, és viszont; innen ered politika, pedagógia és teológia alighanem megbonthatatlan, mégis mindig megbontani kívánt egysége. Ide tartozik, elvileg ugyancsak „posztmetafizikai” kontextusban, a kierkegaard-i hit lovagjának ugrása is, és a belsőben végbement, tudattalan fordulatról hírt adó félelem és reszketés, mely még a heideggeri egzisztenciálonológiában is kitüntetett jelentőséggel bír, miközben eminensen pauliánus (Pál apostoltól származó) elgondolás, és a forradalmi terror felvállalásából sem kiiktatható. (Ennek – mások mellett – Lukács György a koronatanúja, aki pontosan a hit vállalásának kierkegaard-i koncepciójával operál hírhedt szövegében, a „választástól és ingadozástól” való *megtisztulást* inszcenírozó „Taktika és etiká”-ban.⁵) A sor folytatható.

³ TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS, „Rapszódia dialektikus prózában”, in *Antitézis* (Budapest: Kalligram, 2021), 428.

⁴ Jacques DERRIDA, „La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)”, in *Marges de la philosophie*, (Paris: Minuit, 1972).

⁵ „Semmiféle etikának nem lehet feladata korrekt cselekvések számára recepteket kitalálni, és az emberi sors leküzdhetetlen, tragikus konfliktusait elsimítani és letagadni. Ellenkezőleg: az etikai öneszmélet rámutat arra, hogy vannak helyzetek – tragikus hely-

Ezek a kifejezések rendre valamilyen mozgásként, felfelé, befelé vagy kifelé irányuló elmozdulásként, belső remegésként, kitörésként, felszakadásként, robbanásként viszik színre az eseményt. Valami mindig el-sorvad, leszakad, elpusztul, hátramarad, semmivé lesz, átalakul vagy összeolvad valami mással, hogy újdonság keletkezzen; de az újat óhatatlanul kísértetni fogja a régi. Ezt modellezi a katartikus cserefolyamat. Innen az, hogy látszólag az összes felsorolt fogalmat magába foglalja Hegel politikai-teológiai, esztétikai-pszichológiai, egyszóval: filozófiai terminusa, a híresen fordíthatatlan *Aufhebung*, a „megszüntette-megőrzés”, „releváció” vagy „elhárítás” (ha nem egyenest: „meg- vagy fölszabadítás”...).⁶ Persze attól még, hogy kézenfekvően kínálkozik a hegeli mesterjelölőben való szintézisük, az objektív-tudományos érdek azt kívánná, hogy a szétválasztásukra törekedjünk. Csak az a nehézség, hogy nincs az az etimológia vagy filozófiatörténet, mely lerázhatná magáról a katartikus modellt (nehéz máshogy elgondolnunk a változások vagy események egymásutánjaként értett történelmet, mint ennek a cserefolyamatnak az alapján); egy esetleges *mimetológia* pedig, amit Philippe Lacoue-Labarthe javasolt, ta-

zetek –, amelyekben lehetetlen úgy cselekedni, hogy bűnt ne kövessünk el; de egyúttal megtanít arra is, hogy még ha két bűn között kell is választanunk, akkor is van még mértéke a helyes és a nem helyes cselekvésnek. Ez a mérték: az áldozat.” LUKÁCS György, „Taktika és etika”, in *Forradalomban. Cikkek, tanulmányok 1918–1919* (Budapest: Magvető, 1987), 132.

⁶ Lacoue-Labarthe meggyőzően érvel amellett, hogy az *Aufhebung* semmi más, mint a *katarzisz* modern átírata. Lásd: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „Az előzetes színház”, ford. SIPOS Balázs, *Helikon*, megjelenés előtt. Az *Aufhebungra* Jacques Derrida fordítási javaslata a „releváció” (kb. megemelés, fellibbentés, felfedés), Tamás Gáspár Miklósé az „elhárítás”.

lán csak annyit tehet, hogy leköveti a fogalmak kölcsönös egymásba-játszását. Ilyesmire törekszem az alábbiakban. Igyekszem megmutatni, hogy a fogalmak maguktól is egymás felé mozognak, mintha valami erő vonzaná őket, gyakran akkor a legerősebben, mikor használójuk megpróbálja határozottan kizárni a hálózat egyik-másik tagját. Korántsem anekdotikus példa, hogy olyan deklaráltan ateista, istentagadó áramlatok, mint a kontextusunkban megkerülhetetlen kommunista mozgalom, előszeretettel hangsúlyozták a régi étellel való szakítás és a rákövetkező elköteleződés, a szervezetbe vagy később a Pártba való belépés sorsfordulatának fontosságát, és szívesen játszották újra kirakatpe-reikben töredelem és bűnbánat kora keresztény jeleneteit. A fogalmi keveredés kivédhetetlenségét már az is jól mutatja, hogy értelmezésében Badiou következetesen konverciónak nevezi az *anabasziszt*, magától értetődően „aktualizálja” a barlanghasonlatot a spektakuláris kapitalista rendszerrel való szakítás és az univerzális emberi emancipációnak való militáns elköteleződés allegóriájaként, és támaszkodik, bizonyára tudtán kívül, a félelem és reszketés modern újrafogalmazásának, a *numinosum*, a *mysterium tremendum et fascinans* (rettentő és lenyűgöző misztérium vagy titok) Rudolf Otto-i elgondolására.⁷

Az alábbiakban a francia filozófus Platón-olvasatára rakódó klasszikus és modern teológiai koncepciókat próbálom tetten érni. Azért főleg ezekre koncentrálok, mert Badiou éppenséggel a vallásos gondolkodás- és tapasztalásmódot utasítja ki az igaz filozófiából,

⁷ Rudolf OTTO, *A szent*, ford. BENDL Júlia (Budapest: Osiris, 1997). Lásd még a *Magyar Katolikus Lexikon* „istentisztelet” szócikkét, <http://lexikon.katolikus.hu/I/istentisztelet.html>, amely vázlatosan bemutatja Isten misztikus mivoltának szerepét a liturgikus gyakorlatban, viszonyát az imával, a tisztelettel és az imádással. (Hozzáférés 2023.01.04.)

melynek kondícióit (alapjait) kizárólag a művészetben, a tudományban, a politikában és a szerelemben véli fellelhetőnek. Szeretném megmutatni, hogy a teológiai hagyománytól való *megszabadulás* jóval bonyolultabb, mint Badiou hiszi, talán egyenest lehetetlen – hisz maga a megszabadulás, mint az előbbieket alapján talán nyilvánvaló, szintén teológiai színezetű fogalom.

Mivel azonban a katarziselmélet köztudottan arisztotelészi elgondolás, továbbá mert mimézis (ábrázoló utánczás) nélkül nem létezik félelem és reszketés és részvét, sem a három együtteséből fakadó katarzisz, azt is demonstrálhatónak gondolom, hogy a barlang-hasonlat itt elővezetett olvasatára (nem csupán Badiou modern előítéletei miatt, hanem a mimetikus fogalmak önmozgásából kifolyólag) óhatatlanul ráíródik a *Poétika*, valamint, tágabban, azt, hogy *hagyományunkban egyfajta teatralitás mindig szükségképp kontaminálja a látszatoktól vagy tévhiteltől való megtisztulás kegyelmi aktusát*. Aminek a felsorolt sorsfordulatokra nézve kellemetlen következményei vannak. Hiszen mindet egyszeri, megismételhetetlen eseményként szoktunk elgondolni; ebben áll enigmatikusságuk, ezért forradalmiak és (állítólag) ebben különböznek a világi színjátékoktól, melyek pusztán látványosság (*Spectacle*) van, ott játékmester van, ott minta van, ott ismétlés van, ott hibalehetőségek vannak, ott nézők vannak – és mindig felmerül a hiteltelenség vádja. Olyan egyszeri és megismételhetetlen eseményekről kell tehát gondolkodnunk, melyek, hiába óhajtják militánsaik, sosem mentesülhetnek az iterabilitás, az ismételhetőség kötelező érvénye alól; ez a (Derridához kötődő) belátás az alábbi Badiou-értelmezés szubtextusa.

A barlang-hasonlat nem egyszerűen filozófiai szöveg, hanem a misztikáról és vélekedésről leváló, nyugati értelemben vett filozófia kezdete, egyúttal viszont a filozofálás megkezdésének mindenkor protokollja: a gondolkodás technikájába beavató szöveg. Egy-

szerre írja le a Jó (Badiou-nál: az Igazság) belátásának prognosztizálhatatlan kegyelmi eseményét, és szolgál az intézményes, vagyis programozott filozófiai nevelődés példázataként. Ez a prognosztizálhatatlanság és programszerűség közti feszültség analógiában áll eseményszerűség és ismételhetőség imént említett ellentmondásával, és kiiktathatatlanságként ugyancsak végigvonul Badiou értelmezésén, mely egyszerre akarja a forradalmi szubjektívációt és az oktatás útmutatójaként prezentálni Platón szövegét. A maga helyén ismertetem, Badiou miként véli feldolghatónak az ellentmondást; most csak jelzem, hogy ugyancsak strukturálisan megképződő ambivalenciáról van szó, mely a gondolkodásnak a régi berögződések fölszakításából való eredeztetésére, vagyis a platóni ősjelenetre megy vissza. (Ez a kiiktathatatlanság ambivalencia okozza, hogy a pedagógusokat korszakról korszakra felforgató tudások terjesztésével vádolja a hatalom, és mindent megtesz a szabályozásukért, persze hiába, miközben a pedagógusok korszakról korszakra politikamentesnek igyekeznek beállítani tevékenységüket, ugyancsak feleslegesen.)

Ez a feszültség a francia filozófus beszédpozícióját hatványozottan áthatja. Badiou ugyanis az itt olvasott szeminárium lapjain egyszerre lép föl Mesterként, és képvisel rendszerkritikus, militáns politikát. Helyzetén jól megmutatható az a nehézség, mellyel a kultúrába újra meg újra beágyazódó rendszerkritikus gondolkodás az elmúlt évszázadban rendre kénytelen volt megküzdeni. A probléma legegyszerűbben a „romlott kulturális világból a kultúrán keresztül vezet a megszabadulás” Don Quijote-i alakzatával ragadható meg. Ilyesmi Platónnál még nem merül föl, nála ugyanis a barlang kozmikus vagy természetes megtévesztettséget jelképez, melyből számára magától értetődően (számunkra persze paradox módon!) vezet ki a „szabadba” (az ártatlan természetbe) a kultúra, a bölcsélet. Vagyis az *Államban* nem jó és rossz kultúra vagy természet és kultúra áll

szemben, mint a moderneknél, hanem egyfelől a természet magábanvalóságát és saját világalkotó létmódját még föl nem ismert, „gyermeki” állapot, másfelől a természetet és a kultúrát immár szintetikusán látó, saját helyét a szintézisben meglelő, megvilágosodott bölcsesség. Ez a harmónia a modernitás óta éppúgy tarthatatlan, mint a természetből vagy barbárságból a kultúrába való egyirányú, problémátlan átmenet (a civilizáció), vagy ellentéte, a kultúrából a romlatlan természetbe vezető romantikus, felvilágosodásellenes program. (Nem mintha ne született volna számtalanszor újra az elmúlt kétszáz évben mindkét megoldási kísérlet.) Platón kontextusában persze már maga a dilemma is értelmezhetetlen. Ezért nem könnyű eldöntenünk, hová jut ki „emberünk” a barlangból. Badiou árnyaltabb megfejtést ad, mint a civilizációpárti és a felvilágosodásellenes tendenciák, mégis problémás lesz, hogy visszaírja a természet/kultúra eminensen modern törését a barlanghasonlatba, aztán megpróbálja eltüntetni a nyomokat, vagy csak nem veszi észre, mit csinál.

De attól még, hogy a modernség Platóné- tól eltérő dilemmákkal küzd, kritikafelfogása túlnyomórészt ugyancsak antireprezentációs jellegű. Ezért mutatható ki minden kritikai elmélet platonikus eredete. Sőt, amennyiben a kettő, reprezentációellenesség és kritika, legfeltűnőbbben a kapitalizmuskritika, gyakran egy és ugyanaz – erre Marx-Engelstől (ideológia) az érett Marxon (árufétis) és Lukácson (elidegenedés) át, Adorno-Horkheimeren (kultúripar) és Althusseren keresztül (ideológiai államapparátus) Guy Debord-ig (spektákulum) és Fredric Jamesonig (a világ piaci átesztétizálása) számtalan példa hozható –, levonható a következtetés, hogy minden kritikai-emancipációs elgondolás szükségképp a barlanghasonlat kortárs olvasata. Ám az általuk áhított utópia, az emancipáció, valamilyen igazibb jelenlét, hierarchiáktól és kényszerektől függetlenül, közvetlen együttlét, egyenlők közössége az emberhez méltó tár-

sadalomban – vagyis a kommunizmus – már nehezebben egyeztethető össze a platóni társadalommodellel. Platón „kritikai aktualizálásának” ez az egyik kerékkötője. A másik magától értetődően abból ered, hogy a barlangbeli kozmikus, természetes vagy „gyermeki” megtévesztettség a kortárs spektakulumnak kitett fogyasztói létmód is csak hasonlóan komoly leegyszerűsítések árán azonosítható, mint valami vélelmezett „barbár” állapot (ahogy a civilizációs elmélet szeretné), vagy a kultúra okozta petyhüdség (mint a romantikusok vélik). Ez éppen a kritikai elmélet legfontosabb felfedezéseinek köszönhető. Hisz a legtöbb itteni törekvés Marxtól kezdődően éppenséggel arra irányult, hogy különbözőképp kimutassa, milyen gazdasági-politikai-oktatási intézmények képeznek hamis tudatot. Így vált a természetes megtévesztettség történelmi-társadalmi okozatá, így tágult a reprezentációkritika célpontja a barlangról az egész történelemre, így lett az egyszeri ember szabadulási törekvéséből az egész emberiség felszabadításának (akár a múlt és holtak megváltásának) nagyszabású programja.

Az alábbiakban részletezni fogom, aktualizáló olvasatában Badiou mennyiben számol ezekkel a kerékkötőkkel és változásokkal, mennyiben hagyja őket homályban, mennyiben tekinthető esemény- és szubjektumelmélete a kritikai elméletek örökösének, mennyire követendő példa azok számára, akik emancipációs politikában gondolkodnak.

Az olvasatom még egy alaptémáját szeretném itt érinteni. A platóni dialógust Badiou saját (halmazelméleti lételméletére épített) eseményfilozófiája és szubjektumelmélete mentén magyarázza. Az *Államnak* sem az antik kontextusával, sem a hatástörténetével nem foglalkozik. Nemhogy a Platón-filológiából nem idéz senkit, a szeminárium során egyáltalán nem kerül szóba más filozófus, esztéta, történész, költő. A leirat szerint a hallgatók sem kérdezhetnek, nem is szólnak közbe; diszkusszió sincs. Hallgatóinak mono-

drámai formában egy átsajátított, „badiouizált” Platónt ad elő (a kifejezés egyszerre egyetemi és színházi pragmatikája szerint), így közvetetten előírja a részvételi protokollt is a filozófiai beavatás színjátékában: a hallgatóságnak nem csupán tudnivalóként kell felfognia az allegóriát, hanem autentikus befogadást végrehajtva annak előírása szerint kell (vagy illene) tenniük. Létükkel felemelkedni az Igazsághoz, egyfajta, mint Heidegger mondaná, egzisztenciális hermeneutika⁸ jegyében, melynek nem a megért(et)és, hanem azon keresztül, vagy akár annak az árán, a létezés autentikussá tétele: kimondottan a *konverzió* a célja.

Ilyesfajta egzisztenciális hermeneutika persze bármilyen szövegen érvényesíthető, de mikor épp a barlanghasznalat a tárgy, az értelmezés óhatatlanul öntükröző alakzatokat fog szülni. Hisz maga az allegória kimondottan egy egzisztenciálhermeneutikai protokollt, a filozófiai nevelődés paraboláját viszi színre. Ezért aztán előadásakor egybecsúszik a performatív és a leíró dimenzió; úgy is lehetne fogalmazni, hogy az előadó rögtön Platónt kezdi játszani, aki lejegyzőként maga is Szókratészt játssza. Ez a filozófia ösjelenetének mindenkori előadásaiban rendre felerősödő mimetikus kényszer egyik oldala. A másik az, hogy a hallgatóval szemben is azonnal kimondatlan elvárásként jelenik meg, hogy utánozza le az allegóriabeli szabadulást. Ami eleve paradoxon, hiszen így éppenséggel egy reprezentatív fikciónak (mítosznak) kéne kivezetnie őt a látszatok világából; de azért is, mert a szabadulást így már mindig is *előjátszották* a számára. Ez a paradoxon már a szókratészi jelenetben is benne rejlik; Badiou a maga helyén nem hagyja szó nélkül. Azt viszont szó nélkül hagyja, hogy a paradoxon a modernitásban, a fentebb említett okból (itt nem természetes, hanem mes-

⁸ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla et al. (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 55.

terséges megtévesztettség miatt van szükség fölszabadulásra), fokozódott. Így arra sem igen tér ki, hogy történelmi-mediális korszánk voltaképp azt a kihívást állítja Platón következetes értelmezője elé, hogy az aktualizáció során saját kulturális vagy oktatói pozícióját is építse le, nehogy a hallgató a közvetlenül kapott helyett csupán egy másik kulturális-intézményi tudásrendbe nyerjen bevezetést. De úgy kell leépítenie saját mesterpozícióját, hogy attól még eltéveszthetetlen útmutatást nyújtson a fölszabadulásra vonatkozóan. És a pedagógiára is kiterjedő mimetikus kényszer jegyében, továbbá Platón-Badiou szubjektívációs elmélete szerint ez az útmutatás nem állhat másból, mint arra irányuló technikából, hogy amennyiben a hallgató nem *eleve* önmaga (márpedig nem az – különben nem ülne ott), miként azonosuljon a Mester példáján keresztül önmagával. Itt is könnyen látható a paradoxon: miután minden modern antireprezentációs diskurzus *elvileg* utánzásellenes (hisz Marx óta legfőbb problémája a spektakuláris kapitalizmussal, hogy elidegeníti az embereket, azaz megfosztja őket legsajátabb valójuktól), a fölszabadulást egyfajta autentikus öneszmélés-ként érti; *gyakorlatilag* azonban, mert nem tud máshogy autentikus szubjektumokat ki-nevelni, mégis ösztönözni kénytelen. Ez a szubjektumelméleti oka annak, hogy – mint már említettem – az antireprezentációs diskurzus mint forradalmi nevelődésemélet folyton eltagadja a mimetikus kényszert, miközben nem bír megglenni nélküle. Innen a végtelen viták arról, hogy miként vihető be a helyes tudat a tömegekbe; hogy kell-e forradalmi előőrs; hogy mire valók a munkásiskolák.⁹

⁹ A szeminárium egy pontján Badiou elismerően említi Jacques RANCIÈRE *Le Maître ignorant* („A tudatlan iskolamester”) című 1987-es kötetét, alighanem az egyik legsikeresebb kísérletet egy csakugyan emancipációs oktatáspolitikai és nevelési protokoll elgondolásá-

De van egy történetfilozófiai oka is annak, hogy minden modern antireprezentációs diskurzus emancipációs törekvéseit gúzsba köti a mimézis. Ez már nem a szubjektumelmélettel, hanem az eseményfogalommal függ össze; nem mellesleg arra is fényt vet, hogy az emancipációs projekt rendre ismétlődő kudarcai nem pusztán a kommunista hipotézis közismert kisiklásainak empirikus folyamányai. A történelem *mint olyan*, az *autentikus* történetiség ellentmondásossága okozza – ez a Platónnál még nem operatív eksztatikus létmód, mely csak a paulianizmussal kezdődik, mint az idő kronologikus történelemként való reprezentációjának a kritikája –, hogy az antireprezentációs diskurzusok emancipációs modelljei rendre magukba omlanak. Azért történik így, mert a jelen látszatvilágából, a kronologikus-reprezentatív történelem *mostjából* való kilépést is színre kell vinni, miután az újabb és újabb mozgalmak rendre csak múltból eredeztetett és utópiaként előrevetített történelmi fejleményként képesek értelmezni saját magukat, olyan föllépésként, mely rendre „az esemény” mint kategória *transzcendens* alaptípusát, paradigmáját vagy ideáját idézi, vagy *történeti* mintaeseményeket ismétel. Ezért aztán hiába tesz kísérletet az emancipatorikus reprezentációkritika újra meg újra a „kártékony utánpótlás” ledöntésére: miután a múlt mindig ott visszhangzik valamennyi újabb kezdeményezésben, a jövőt pedig ő hívja fennhangon, kénytelen feltételezni, hogy létezik „jótékony mimézis” – de a kétféle utánpótlás, a jó és a rossz, nem könnyen választható szét egymástól. A reprezentációkritika folyton olyasmit gyakorol, amit elítél; de mivel mégis gyakorolja, könnyen magába olvasztja a spektákulum. És ezért hallatszik ki még a „leg-

ra. Ettől még Badiou-nak nemcsak a tanári praxisa, hanem az eseményszerű szerveződésről alkotott elmélete is összeegyeztethetetlen a ranciére-i elgondolással, mivel erősen központosított, és úttörő vezetők köré épül.

modernebb”, magát leginkább „szekulárisnak” vélő kritikai-felvilágosító-humanista diskurzusból is, Badiou-ét beleértve, rossz lelkiismeretként vagy elfojtottként a zsidó-keresztény apokaliptika: a bevallatlan ígéret, hogy a végítélet napján a történelem együtt végrevalahára a mimézis is lezárul. „Akkor pedig színről színre...”¹⁰

De nem pusztán a sorolt okokból kering az itt olvasható szöveg a gondolkodásra nevelés vagy nevelődés – minden teológiában és forradalmi elméletben egyaránt felmerülő – kérdése körül. Van ugyanis egy olyan vezérfonala is, mely bújtatottabb ugyan, de meglehet, hogy az összes eddig említett témát összeköti. Egy teoretikus kihívásról van szó; Arisztotelész egy meglátásából ered. A Filozófus megfogalmazásában: „[Az emberek] abban különböznek a többi élőlénytől, hogy különösen szívesen utánoznak és ábrázolnak dolgokat, sőt, első ismereteiket is mimézissel szerzik...”¹¹ Egyfelől mimézis, reprezentáció, ismétlés és vakhit vagy vélelem; másfelől önazonosság, jelenvalóság, forradalom és gondolkodás vagy igazság – köztudottan így fest hagyományunk egyik legősibb (platóni) szembeállítására, melynek mentén számos további fogalom elhelyezhető. Elsősorban nem az foglalkoztat, hogy szilárdan elhatárolható-e egymástól mimetikus azonosulás és önazonosság, ezt a kérdést ugyanis a freudi pszichoanalízis érzésem szerint cá-

¹⁰ Pál első levele a korinthusiakhoz, 13.

¹¹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. és jegyz. BOLONYAI GÁBOR (Budapest: PannonKlett, 1997), 4, 48b. A fordítást enyhén módosítottam, ugyanis a magyar *Poétika* minden esetben „utánpótlás”-ként adja vissza a *miméziszt*, így a kifejezés *ábrázoló-leképező, reprezentációs* aspektusa – amely például a költői mondásnál kulcsfontosságú (néhány sorral lejjebb Arisztotelész ezt is *mimézisznek* nevezi) – elsikkad, és a mimetikus tevékenységnek a tudásszerzéssel való szerves kapcsolata is nehezebben érthető.

folthatatlan nemmel megválaszolta. Amit kevesen fejeztek ki olyan megrendítő tömörséggel, mint Oravecz ebben a néhány verssorban: „...mert te most már te vagy nekem, nem én és nem más, hibáid ellenére drága lény, behelyettesíthetetlen, elvéthetetlen és egyszeri, mint maga a rejtélyes pillanat, melyben mindenkiről leváltál és önmagaddal azonosultál...”.¹² Az, hogy az önidentifikációt lehetővé tevő, szeretett „Te” is azonosulási kényszerben van, sőt, a magával való, mindig elvéthető azonosulás révén lesz behelyettesíthetetlen – de melyikük behelyettesíthetetlen? az, aki azonosul, vagy az, akivel azonosul? –, máris fényt vet arra, hogy a mimézis, mint Arisztotelész mondja, mindig egyben a dolgok azonosítását, magukbanvalóságuknak a felismerését segíti elő; így hoz tudástöbbletet. A dolgozat egészére nézve azonban irányadóbb a fenti – az Oravecz-sorokkal egyébként összevágó – Freud-móttó, mely kimondja, hogy a mindenkori másikkal való viszonyt eredendően mimetikusnak kell elgondolnunk. Ez viszont vonja maga után azt, hogy akár az én, akár a te, akár az ő egyszeri-egyedi-megismételhetetlen voltáról lemondhatnánk. Innen a kérdésem: vajon a filozófiai hagyomány itt vizsgált, paradigmatiszmas vonalán, Freudot beleértve, tehető-e tényleges különbség tárgymegszállás (szerelem) és azonosulás között; illetve hogy nem lehet-e, hogy maga a nagyra tartott gondolkodás is, mely a fájdalmas-mámoros-katartikus fölszabadulással indul, mindenekelőtt mimetikus aktus. Más szavakkal: nem az a mimézis adja-e mind a *szerelem*, mind pedig a *gondolkodás* alapjellegzetességét, melyet a Filozófus az emberek megkülönböztető tulajdonságának nevez, és amely identifikációként Freud szerint minden egyéb viszonyt megelőz, fűzzön akár önmagunkhoz, akár a másikkal.

¹² ORAVECZ Imre, „Szerettem előtted”, in *1972. szeptember* (Pécs: Jelenkor, 2003), 33.

A kérdés akkor hangzik drámaian, ha komolyan vesszük, hogy hagyományosan a szerelem egyet jelent a behelyettesíthetetlen megtalálásával, a gondolkodás pedig nem érheti be az igazságnál kevesebbel.

II.

Mielőtt közreadta újrarendelését,¹³ Badiou három szemináriumot szentelt az *Államnak*.¹⁴

¹³ Alain BADIOU, *La République de Platon* (Paris: Fayard, 2012).

¹⁴ Mivel az itteni *Állam*-értelmezés megértése csak minimálisan feltételezi Badiou filozófiájának tágabb kontextusát, ám jelen írás keretei között nem mutathatom be lételméleti alapépítményét (*Lét és esemény*, ford. CSORDÁS Gábor, Budapest: L'Harmattan, 2022 [eredetileg: 1988]), még kevésbé „fenomenológiai” renoválását (*Logiques des mondes. L'Être et l'Événement 2*, Paris: Seuil, 2006) és összefoglaló igényű végső kiteljesítését (*L'Immanence des vérités. L'Être et l'Événement 3* (Paris: Fayard, 2018)), azokat az olvasókat, akikben hiányérzet támad, esetleg nem értik a tárgyalt problémák tétjét, ha megengedik, szeretném egy korábbi írásomhoz irányítani, melyben részletesen ismertetem halmazelméleti ontológiáját, vagyis az első kötetet: SIPOS Balázs, „Alain Badiou: Lét és esemény – Ismertetés, bírálat”, *Mérce*, hozzáférés: 2022.12.29. <https://merce.hu/badiou-let-es-esemeny-biralat/>. A szakirodalom megkülönbözteti Badiou korai (maoista-lacanista-hegelianus) és érett, de talán mondhatni, hogy *klasszicizáló* (platonista-kommunista) korszakát. A korábbi korszak főművét (*Théorie du sujet*) lentebb futólag szóba hozom. Az említett trilógia, a Platón-olvasat kerete, a klasszikus korszak konceptuális foglalatja. Mellettük Badiou „regionális” vizsgálódású kötetekben fejtette ki külön-külön filozófiája etikai, esztétikai, (meta)politikai, matematikai, történeti aspektusait, többnyire konkrét társadalmi-történeti szituációk (a párizsi kom-

Párizsban tartott előadásorozatának második évében hat alkalmon keresztül tárgyalja a barlanghasonlatot (franciául és angolul: a barlang allegóriáját).¹⁵ A szeminárium címe:

mün és '68, az októberi szocialista forradalom, a kínai kulturális forradalom), irodalmi alkotások (Rimbaud, Mallarmé, Beckett, Pessoa), klasszikus filozófusok (Malebranche, Descartes, Leibniz, Spinoza, Hegel, Heidegger) és „antifilozófusok” (Kierkegaard, Wittgenstein, Lacan), valamint ontológiája számára döntő jelentőségű matematikai tételek és felfedezések (mindenekelőtt Cantor halmazelmélete és annak Zermelo-Fraenkel-i formalizálása, Gödel nemteljességi tétele, Paul Cohen kontinuum-hipotézis-bizonyítása, Grothendieck algebrai geometriája) elemzésén keresztül, gyakran meghatározó kortárs francia gondolkodókkal (főként: Althusser, Foucault, Deleuze, Rancière, Nancy) vitában. Ezek többsége elérhető angolul. Hozadékaik beépültek a trilógiába, de ott többnyire csak az egyes értelmezések kivonata olvasható. Emellett (Badiou rendkívül termékeny szerző) globális aktuálpolitikai kérdésekben is rendszeresen publikál hosszabb-rövidebb politikai elemzéseket (pl. Koszovóról, szeptember 11-ről, az iraki háborúról, az izraeli-palesztin konfliktusról, Sarkozyról és Macronról, a görög hitelválságról...), melyekből – „nyilvános értelmiségi” példaképe, Sartre tíz részes *Situations*-sorozatát idézve – *Circonstances* címen eddig nyolc kötet jelent meg. Továbbá (mert van tovább) regényeket és drámákat is írt; utóbbiakból, melyek visszatérő főszereplője egy Ahmed nevű arab filozófus, legutóbbi összefoglaló művében, a *L'Immanence des vérités*-ben is bőségesen idéz jeleneteket.

¹⁵ Alain BADIOU, *Pour aujourd'hui : Platon ! (2007–2010)* (Paris: Fayard, 2019), 407–543. Az alábbiakban igyekszem bemutatni mind a hat alkalmat, de a szemináriumsorozat többi részére nem térek ki. Az innen vett idézetek oldalszámát a főszövegben adom meg, zárójelben.

Mára Platónt!, úgymint „ma vegyük Platónt”. Így hát a legelső kérdés, hogy miért indokolt a kapitalizmus, spektákulum és autokráciák világában Platónhoz fordulni. Ennek megválaszolása végett először azt szeretném megmutatni, hogyan értelmezi Badiou a barlanghasonlat helyét az *Államban*, valamint hogy milyen alapvető változásokat eszközölt a fordítás során; csak ezután térek a barlanghasonlat általa adott értelmezésére és annak kommentálására. Azért is érdemes ezzel kezdenünk, mert így rögtön látható lesz, mire és milyen protokoll szerint használja Platónt, az is vázolható, miben áll értelmezésének legfőbb leleménye, nem utolsósorban pedig máris kitérhetek a platóni színházfelfogás (egyidejű gyűlölet és szükséglet) ambivalenciájára, illetve arra, miként próbálja elleplezni Badiou, hogy Platón-olvasatát (ugyan csak ellentmondásosan) áthatja az arisztotelészi *Poétika*.

Az *Állam* hatodik kötete a szubjektum mint józan, döntésképes, önálló állampolgár racionális képzésének elméletét nyújtja; a hetedik kötetben olvasható barlanghasonlat azonban, így Badiou, nem csupán elismétli fikciós eszközökkel az ott elővezetett teóriát, hanem a „valódi másság eljövételét” beszéli el, ami nem vezethető le az előzőleg bemutatott geometrikus tudásmodellből, és amelynek nem felel meg az állampolgári szubjektumkép. (503.) A hatodik kötet a felvilágosult individuум nevelésének a koncepciója; a hetedik az előre láthatatlan eseménynek, s a nyomában képződő forradalmi-militáns kollektíváknak az elvont, mitikus története. (Mivel Badiou-nál minden szubjektíváció előfeltétele egy-egy esemény, mondhatni, hogy a hetedik *logikailag* megelőzi a hatodikat; csak onnantól fogva lehet univerzalisztikus elvek alapján tanítani a leendő szubjektumokat, hogy már bekövetkezett a politikai alapítóesemény, azaz létrejött az Állam. Erről az ellentmondásról később.) Miután az esemény fogalma, a politikáé mellett, érvényesíthető a művészet, a szerelem és a tudomány „igaz-

ságeljárásaira” is, maga a barlangból való szabadulás is egyidejűleg értelmeződik mind a négynek az allegóriájaként. (569.) Ezekhez képest Badiou háttérbe szorítja a bevett értelmezést, miszerint a barlanghasonlat a nevelés, konkrétan a matematikai-racionális oktatás platóni „fikciója”.

Badiou itt mozgósított „filozófiai axiómatikája” a következő. A sorolt négy szféra – politika, művészet, matematika, szerelem – filozófiája különálló „kondíciói”, feltételei. A filozófia az általuk „a világban” „ténylegesen” végrehajtott igazságeljárásokból vonja ki (absztrahálja) anyagát; önállóan, mint filozófiai diskurzus, nem állít elő igazságokat. Azok „megvalósítását”, „inkarnálását” az eseményeknek egzisztenciálisan elköteleződő, azokat a végletekig vezető „hűséges szubjektumok” végzik el. Ez voltaképp az újraértett hegeli sematika, melyből egyfelől kiiktatódott a teleológia (a Szellem „üdv története”), másfelől az állami és egyházi intézményeket, a hegeli Szellem legfőbb világi objektívációit, kötetlen szingularitások váltották fel: militáns politikai csoportok; művészeti irányzatok; matematikusok (akik kidolgozták a lét mint lét formai megragadásának, az ontológiának a jelölési rendszerét); szerelmesek (akik szavatolják, hogy bárki részesülhessen az eseményszerű badiou-i igazság kegyelmében, ne pusztán militánsok, művészek és tudósok).

Ahhoz, hogy a fölszabadulás forradalmi esemény vagy egzisztenciális konverzió lehessen, ne „csupán” pedagógiai ősjelenet, mint Platónnál, Badiou egy kulcsfontosságú értelmezési hipotézist vezet be: Felteszi, hogy a közkeletű felfogással ellentétben a barlangból való szabadulás nem egycsapásra megy végbe, hanem kétlépcsős: *kettős szakítást* (*double rupture*) követel.

Röviden előrebocsátom a hipotézist, mert ennek bizonyítása a hat szemináriumi előadás közös célja; de mivel a demonstráció az utolsó órán megy végbe, csak lentebb fogom részletesen kifejteni.

Az első szakítás, mely *matematikai-racionális* (felvilágosítás eredménye), és amelyet az *Állam* hatodik könyve fejt ki „teoretikusan”, csupán a szubjektumot vonja el a világot alkotó képmásoktól (és a képmások megtestesítette imaginárius hierarchiáktól), míg a második, mely sokkal inkább *poétikus-politikai* (abban az értelemben, hogy alkotó), a spektakuláris világ megszüntetését és egy újszerű világ felépítését irányozza elő, amihez nem elég magukkal a képmásokkal szakítani, de elvetendő a hozzájuk fűzött képzetek és remények is – mindaz, ami a barlang jelképezte régi szituációban (világban) jelen van mint lehetőség, potencialitás vagy reformterv. Az első szakításkor a szubjektum azt látja be, hogy a képek világa megvezette őt; a második szakításkor azt, hogy a képet előállító egész világ menthetetlen, s egy vadonatúj állítandó a helyébe. Az első szakítás „a létezés törvényszerűségéhez” (*législation de l'être*) vezet el az alanyt, ezért matematikai (Badiou-nál a matematika, vagyis a halmazelmélet, ontológiai törvényszerűségeket mutat ki; de nem mutat eseményt, csak a rögzített létet); a második szakításnak viszont eseményjellege van, ezért poétikus-politikai (amit a matematika is végre tud hajtani, éppúgy, mint a másik három kondíció, de csak a filozófia tud megnevezni).

Továbbá, az első esemény *szemléleti* és *kritikai* (a fennállót opponálja), a második *tettleges* és *erőszakos* (mint látni fogjuk, elsősorban nem is a fennállóval és/vagy kedvezményezettjeivel, hanem magával az aktórral, az esemény alanyával szemben: egyfajta önmagán elkövetett erőszakról lesz szó; arról, hogy az alanynak ki kell tennie magát az odakinti világ (*dehors*) fájdalmas tapasztalatának). Mindkét szakítás szükséges, de az első mindössze a látszatokkal számol le, és pusztán a második végrehajtásával lehetséges „kilépni” (*sortir*) a barlangból. (Mindezt lásd: 566–568.)

A második szakítás „sokkal nehezebb”, ismételteti Badiou fáradhatatlanul. De már az

is meglehetősen értelmezői akrobatikát követel, hogy kiolvassuk az *Államból*. Platón ugyanis szó szerint sehol sem mondja, hogy szükség volna második szakításra is. A barlanghasonlat bevett értelmezés szerinti jelentése, az oktatási útmutatás, nem ír elő kétszeri szakítást. Ilyesmire csak akkor van szükség, ha a szabadulás olyannyira elvágólagosnak van szánva, hogy az alany egész világtól (az utópia kívánalma) és önmagától is (ez a konverzió) el akar szakadni. Természetesen ilyen eset egy-egy forradalom kirobantása és új politikai rendek felállítása, sajátos művészeti kifejezésmódok feltalálása, szerelmi elköteleződés, akár úttörő tudományos felfedezések esetén áll fenn. Platón látszólag semmi ilyesmit nem kívánt allegorizálni. Ezért miután részletesen indokolta, miért nem pusztán látszatokkal és a képmások megképezte hierarchiákkal kell szakítani, miben is áll ez a második szakítás a spektákulum világával és mi szükség rá, Badiou arra a kérdésre összpontosít, hogy explicite miért csupán az első, a matematikai-rationális-felvilágosító jelenik meg Platónnál, de miért, mennyiben és miként van jelen a második, a poétikus-politikai-alkotó szakítás *nyoma* is. Tehát olyasvalamit igyekszik kiolvasni az *Államból*, amit Platón nem mert szó szerint leírni, de „homályosan, burkoltan” mégis belerejtett. Amire Badiou szerint jó oka volt. A rejtett üzenet ugyanis nem más, mint az osztálytársadalomból, mindenfajta hierarchiából a kommunizmusba való átmenet ősmintája. A barlanghasonlat eszerint nem csupán az első oktatási, de egyben az első forradalmi elmélet is. Badiou értelmezői eljárása nem annyira a Kantot „erőszakosan értelmező” Heideggert, inkább (ki-mondatlanul is) Leo Strausst idézi: az avatatlank tudást kapnak, ami végső soron fabatkát sem ér, mert a fennállót támogatja; a beavatottak azonban részesülhetnek a szubverzív igazságban. A fölszíni mondanivaló az en-

gedmény, hogy publikálni lehessen a valódit; a félrevezetés árán mutatható meg az igaz út.¹⁶

Badiou ezt már nem mondja (nem mondhatja) ki, de ebben is ráismerhetünk a kritikai hagyomány paradox tehertételére: a látszatokkal való teljes szakítás csak mimetikusan mondható ki: úgy kell tenni, *mintha*, hogy megmutatható legyen az igaz. Innen a badiouizmus legsúlyosabb paradoxona: habár az igazság *per definitionem* örök, univerzális és bárki által belátható, miután nem az ész, hanem az esemény „kitudhatatlan” eredetű érintése vezet hozzá, csak a megszólítottak tapasztalják.

A kettős szakítás követelményének a nyoma a hatodik és hetedik könyv közti (racionálisból poétikusba való) diskurzusváltásban keresendő.

A barlanghasonlat olvasását felvezető szeminárium elején Badiou leszögezi, hogy „nincs ennél furcsább, abszurdabb törés”. Látszólagos abszurditását az adja, hogy éppenséggel a racionális platóni megismerésemélet és a barlanghasonlat közé ékelődik, noha a kettő *elvileg* egyformán az igaz tudásba való beavatásról, a filozófiai nevelésről szól. A hatodik könyvben, amelyet Badiou „geometrikus érvelésnek” nevez, Platón Szókratésze „a látható dolgokon” – a feltáruló világon, a képeken –, majd a megismerhető, véleményen, aztán az ésszel belátható, igaz ideákon vezet keresztül a tanulni vágyó Glaukónt, hogy végül elérkezzenek a Jó ideájához, amelyet Szókratész allegorikusan a Nappal feleltet meg, és amelyhez a hetedik könyv barlanghasonlatában a szabaduló felemelkedik (*anabaszisz*). A Jó minden idea ideája, a látható és megismerhető világ oka, látás és megis-

¹⁶ Leo STRAUSS, *Az üldöztetés és az írás művészete*, ford. LÁNCZI András (Budapest: Atlantisz, 1994 [eredetileg 1952]). Hasonló eljárás újszerűbb filológiai és pszichoanalitikus eszközökkel, Spinoza politikai filozófiájának feltörésére: Jean-Claude MILNER, *Le sage trompeur* (Paris: Verdier, 2013).

merés lehetőségfeltétele. Ahogy a filozófia-történet egyik leghíresebb helye fogalmaz:

„Mármost ami a megismerhető dolognak az igazságot, a megismerőnek pedig a megismerés képességét biztosítja, azt kell a Jó ideájának mondanunk. És amennyiben a tudás és az igazság oka, megismerhetőnek kell gondolnod, de bármilyen szép ez a kettő, a megismerés és az igazság, csak akkor gondolod el helyesen, ha a jót másnak, még ezeknél is szebbnek tekinted. A tudást és az igazságot illetően pedig ez a helyzet: ahogy az imént is az volt a helyes, hogy a fényt és a látást a Nappal rokonságban lévőnek értelmezzük, de ha azonosítanánk őket a Nappal, ez már nem volna helyes – éppúgy itt is helyes e kettőt [a megismerést és az igazságot] a Jóval rokonságban lévőnek értelmeznünk, de már ha bármelyiket azonosítanánk a Jóval, ez nem volna helyes, mert azt a módot, ahogy a Jó fennáll, még többre kell értékelnünk.”¹⁷

A legfelsőbb Jó ideája vagy formája (*idea tou agathou*) „méltóságával és erejével messze túlszárnyalja a valóságos létezését”: *epekeina tēs ousias* – ezért mondhatjuk csak azt, hogy fennáll, és nem affirmálhatjuk azt, hogy *létezik*. Továbbá a Nap, a Jóval megfeleltetett égitest, mintegy a létezés – Husserl kifejezésével – „materiális *a priori*ja”: „Tudod, hogy a Nap a látható dolgoknak nemcsak a láthatóság képességét adja, hanem a keletkezést, a növekedést és táplálkozást is biztosítja, bár ő maga egyáltalán nem keletkezés.”¹⁸

Platónnál tehát elkülönül megismerés és igazság egyfelől, a Jó ideája (az ideák ideáját) másfelől. Szókratész így magyarázza a

¹⁷ PLATÓN, *Állam*, ford. STEIGER Kornél (Budapest: Atlantisz, 2018), 509a.

¹⁸ *Állam*, 509b.

különböző ontológiai szintek és az ember viszonyát:

„annak vonatkozásában, amit e négy szakasz jelképez, a következő négy folyamat játszódik le a lélekben: a legfelsőre vonatkozik az ész belátása, a másodikra az értelmi megismerés, a harmadikra a hiedelem és a negyedekre a találgatás, és aszerint állítsd őket sorba, hogy amilyen mértékben azok a dolgok, amelyekre ezek a képességek vonatkoznak, részesülnek az igazságban, ugyanolyan mértékben részesülnek ezek a világosságban.”¹⁹

Bárány István így kommentálja a szakaszt:

„A szöveg nem megismerősképességünk rögzült fakultásairól, hanem egyszerűen a lélekben működő folyamatokról beszél. A legfelső tartományt ésszel belátjuk (*noészisz*: az ész belátása), a másodikat értelemmel megismerjük (*dianoia*: az értelmi megismerés), a harmadikat úgy hisszük, vagy úgy véljük (*πισztίς*: hiedelem). A negyedik tartomány – a képmások – vonatkozásában az *eikaszia* (találgatás) lép működésbe. [...] Az *Államban* a *doxa* általában a *πιστίς* és az *eikaszia* közti tartományt fedi le...”²⁰

Badiou-nál ezek a finom különbségtételek máshogy rendeződnek el. Ő ugyanis a Jó ideáját átírja Igazságra (*Vérité*), és ezt különíti el „a tudományos ismeretektől és az igazolható tudástól” (utóbbiak ugyancsak részesülnek az Igazságban, ám nem azonosíthatók vele). Aztán – hegeli terminológiát plántálva Platónba – így beszélgeti Szókratészt: „Maga az Igazság nem annak rendjébe tartozik, ami a gondolkodás számára hozzáfér-

¹⁹ Uo. 511d-e.

²⁰ Uo. 356. oldal, jegyzet.

hető, tudniillik az Igazság ennek a rendnek a meghaladása (*sublation*), így aztán mind érvényességében, mind erejében magasabbrendűnek kell tekintenünk.”²¹ Badiou nem úgy fogalmaz, hogy az Igazság csak fennáll, vagy egyszerűen *van, létezik*; ez az Igazság nem pusztán valóságos, hanem maga a valós (*réel*), *töredékében megvalósítani* pedig az algebrai levezetés fogja, mint előbb imaginárius, majd szimbolikus átíratot. Így lesz az elgondolható Igazság, „dialektikus idealitásként”, valóságos és immanens: evilági (matematikai, művészeti, politikai, szerelmi – kulturális) alkotásként töredékében itt fog létezni, ennek a világnak a részeként, eszmeként pedig mint kiapadhatatlan, örökkévaló erőforrás a mozgalmárok számára; vagyis – elvileg – nem lesz természetadta és/vagy isteni módon túl a léten.²²

A Jó átírását Igazságra csak akkor lehet behatóan elemezni, ha már tudjuk, mit értünk eseményszerűségen, igazságeljáráson, szubjektíváción. De előzetesen máris megjegyezhető, hogy nem pusztán egyfajta neutráli helyettesítés történik; az egész platóni konceptuális építmény meginog, átalakul – hegeli értelemben szublálódik vagy szublimálódik.

Az Igazság ugyanis, habár továbbra is egyetemes és örökkévaló, Badiou átíratában *nem természetes, eredendő vagy megközelíthetetlen, hanem messzemenőig történeti, kulturális*, bárki számára belátható és bárki által előállítható. (Ennek a látszólagos ellentmondásnak – hogy az Igazság kontextusok függvényében lokálisan jön létre, mégis örökkévaló és egyetemes – a megmagyarázásáról szól Badiou egész érett filozófiája.) A badiou-i igazságfogalom azért megrögzötten humanista, mert az Igazság mint kulturális alkotás csakis emberek műve lehet. Ám – és ez döntő jelentőségű – az embereknek nem a tör-

téneti-materialista (marxi) értelemben vett, *kétkezi* munkája, hanem teljes egyértelműséggel az a speciális munkatípus, fennköltebb nevén *alkotásmód* állíthat csak elő Igazságot, melyet hagyományosan *szelleminek* hívunk: a matematikai formalizáció, a művészi teremtés, a politikai teoretizálás és a szerelmi együtt-lét mint egy közös dualitás létrehozása.

Így aztán – Platónnal szemben – a legfelsőbb tartományt Badiou-nál nem „ésszel látjuk be”, hanem mintegy „szellemileg alkotjuk meg”; nem racionális viszonyban állunk vele, hanem – a *poiesis*, „alkotás” értelmében – költői relációban.

Ez két következményt is magával von, melyek sajátosan semlegesítik egymást. Egyfelől a Jó ideájának Igazságra fordításával elvileg megszűnik az *epekeina tēs ousias* transzcendens volta, az tehát, ami miatt a platonizmust hagyományosan idealizmusnak szokás nevezni. Másfelől azonban, mint nemsokára látni fogjuk, az a munkatípus, amely megszüntetni hivatott az ideák ideájának transzcendens voltát, és amit Badiou majd a barlangból való kilépéssel feleltet meg, egészen idealista értelemben vett (szubjektív vagy kollektív) *fölülemelkedés* a történeti-társadalmi, materiális valóságon, *kilépés* adott szituációból vagy lokális világból, a hétköznapi létezmód *meghaladása* vagy akár *megemlése*, szublimálása. Olyan *szellemi* alkotásmód, melynek semmi szüksége materiális energiára, sőt, azokra az „intézményekre” és közvetítőrendszerekre, médiumokra sincs, amelyek a hegeli spekulatív idealizmusban az objektíválódó szellem világbeli megjelenését, működését és előrehaladását, önmagához való majdani visszatérését vagy felemelkedését lehetővé tették. Ezért aztán az ideák ideájának a szintjén (a Jó Igazságra fordításával) megszüntetett „platonizmus” az igazságalkotásként elgondolt szubjektíváció szintjén egyfajta *humanista hiperplatonizmusként* tér vissza és őrződik meg.

Ebben érhető tetten Badiou sartre-iánus öröksége: *megisteníti* az embert mint igaz-

²¹ Alain BADIOU, *Plato's Republic* (Cambridge: Polity Press, 2015), 207.

²² Uo. 208–212.

ságalkotó lényt – még a platóni démiurgosz-nál (isten mesterembernél) is magasabb szintre helyezi; hisz míg utóbbi rászorult a természetes ideákra, amelyek mintájára megalkotja az embert és a világot, addig Badiou-nál az ember kizárólag kulturális képződmények alapján, a felhalmozott „szellemi hagyományból” merítve alkot örökérvényű, hatóerejükben végtelen Igazságot. Ám utóbbi központi allegóriájának, a Napnak, már nem marad Platónéhoz hasonló energiája, megszűnik materiális *a priori* lenni: a badiou-i Nap fenségesen ragyog, de nem sugároz hőt, fényt nem lehet fotoszintetizálni, nem ad életet.

A hatodik és hetedik könyv közti törés „abszurdítását”, mint említettem, Badiou stratégiai okokból hangsúlyozza. Ugyanis értelmezésének fent említett leleménye, a *kettős szakítás* hipotézise, ennek a törésnek, a két könyv közti műfajváltásnak az indoklására vonatkozik. Miért cserélte le Platón a „geometrikus levezetést” a barlang allegóriájára, a rációt – épp ő! – poézisre, a racionális létezőmódot poétikusra? És egyáltalán miért abszurd a hatodik és hetedik könyv közti törés, és miként áthidalható? (426–430.)

Nyilvánvalóan nem azért van szükség a barlang „mítoszára”, mert Platón képtelen racionálisan kifejezni az ideákhoz való felemelkedés elméletét. Hisz a mítosz minden jel szerint pusztán a hatodik könyvben kifejtett tanuláselméletnek, a látszatoktól és véleményektől való megszabadulásnak és az Ideához való felemelkedésnek a fikciós átírata. A hatodik és hetedik kötet közti törést a szöveget megőrző alexandriai grammatikusok iktatták be, mégpedig, így Badiou, műfaji okokból: a fejezettörés a „konceptuális montázs” és a fikciós konstrukció (mítosz, történet, fabula?) közé ékelődik; tematikus különbség nincs.

Vagyis az egyforma téma műfaji kettőosztása annak firtatását kívánja meg, hogy miféle viszonyba állította egymással Platón a fogalmat (a konceptuális kifejtést) és a fikciót (az elbeszélést).

A kézenfekvő válasz (ennek elméletét nyújtja a hatodik könyv) úgy szól, hogy a tanítás mint didaktikus aktus a képek, képmások vagy reprezentációk eltávolítását, elengedését vagy aláadását, *destitúcióját* végzi el; elvezeti a tanítványt magához a Jóhoz. A Jó – amelyhez a racionális érvelés kövezi ki az utat – és a félrevezető képek közti viszony a közkeletű elgondolás szerint Platónnál egyértelműen hierarchikus, és a poézis utóbbihoz sorolódik: azért kell kiűzni a költőket a városállamból, mert nem nyújtanak valódi tudást. Azonban épp attól paradox egymás mellé helyezni a hatodik és hetedik könyvet, mert a racionalitás legelső elméleti kifejtését követően történetesen egy költői alakzat vagy „fikciós képsor”: a barlanghasonlat *reprezentálja* a reprezentációktól való megtisztulást.

Badiou szerint ebben áll Platón kihívása: a barlanghasonlat befogadásakor arról a mozzanatról, jobban mondva arról a *tetről* kellene Szókratész hallgatóinak képet alkotniuk: a képek elütésének, eliminálásának az aktuásáról. Annak érdekében, hogy valóban megértsék mondanivalóját, máshogy kell befogadniuk, mint ahogy a barlanghasonlat diegetikus helyzetében a nézők befogadják a képmásokat. Badiou tehát elfogadja a platóni distinkciót, miszerint létezik jó és rossz befogadás, egzisztenciálhermeneutika és pusztá felfogás; előbbi létében érinti a befogadót, utóbbi esetben viszont csak „fogyasztásról” lehet szó, ami – ez mindkettőjük közös előfeltevése – még az élelemnél is nyomtalanabban ürül ki a nézők szervezetéből, nem épül be, kizárólag a biofizikai, mint írja, „túlélést” szolgálja.

A fogyasztással szembeállított autentikus befogadás rögvest demonstrációt követel. Sőt, úgy is lehet fogalmazni, hogy egybeesik saját bizonyításával. Platón (Szókratész vagy Badiou) ugyanis – a passzív befogadás, „benyelés” – egyfajta azonnal cselekvésre váltott, tevékeny vagy tettlegességként mozgósított befogadást követel meg a barlang-

hasonlat hallgatóitól. (Ez a „demonstrációs kötelezettség” tér vissza az eseményben.) A konceptuális kifejtés és a fikció közti váltásban a gondolkodásnak „létezőként kell aktiválnia magát”: a váltás azt teszi egyértelművé a hallgatók számára, hogy az allegória nem egyszerűen mentális reprezentáció, de még csak nem is színtiszta elmélet, amelyet elég volna végiggondolni (mint a hatodik kötet racionális érvelését), hanem – „mint Platón filozófiájában mindig” – egzisztenciális tétellel bír. Badiou amellet érvel, hogy a fikcióként előadott elméletet nem elég belátni, hanem (a hallgatóknak) valóra kell váltani(iuk): végre kell hajtani(uk) a fölemelkedést, az *anabasziszt*. Ami azt az előzőnél is súlyosabb paradoxont vonja maga után, hogy a platóni filozófiában a mindennek fölébe helyezett tudás, a geometrikus racionalitás elméletét (a hatodik kötetet), amelyen a városállam rendje nyugszik, olyasminek kell igazolnia, ami „több mint tudás”, legalábbis nem lehet hozzá pusztán szellemi eszközökkel fölemelkedni. Ezt a dimenziót nevezi Platón az ideák Ideájának, Badiou pedig Igazságnak. Így tekintve, a barlanghasonlat azt az *aktivitásmódot* viszi színre, amely a tudás visszajáról vagy túloldaláról vezet el a tudáshoz. Badiou ezt az itt még egzisztenciális elköteleződésnek nevezett aktust nevezi meg később a konverzió alakzatával; ekkor magyarázza el, miért áll elő szükségszerűen az a paradoxon, hogy a tudást egyfajta decizionista-poétikus, *döntésszerűen teremtő* aktusnak kell megalapoznia, mely maga nem racionális, sem nem kontemplatív (befogadói, szemlélői, „teoretikus”), és hogy miként eliminálható ez a paradoxon anélkül, hogy egyfajta misztikus tapasztalásmód javára le kelljen mondani a rációról.

A badiou-i szubjektiváció leírásában az egész szemináriumon végighúzódik *poézis és praxis* (vagy egyfajta *poiesis praxeos*, „teremtő gyakorlat” – burkoltan szembeállítva az arisztotelészi drámaelmélet központi fogalmával, a

mimesis praxeossal)²³ ambivalens értéktulajdonítása (legpertinensebben a kettős szakítás hipotézisében vagy axiómájában), mely, igen klasszikus módon, egyfelől a „passzivitás”, „kontempláció” vagy „szemlélődés”, „racionalizáció”, „el- és befogadás”, „nyugalom”, „békesség”, „meghunyászkodás” és „az ismétlődés unalma”, másfelől pedig az „aktivitás”, „pragmatizmus” vagy „tett”, „elhatározott döntés”, „elutasítás”, „fájdalom”, „szorongás”, „vakmerőség” és „a változás izgalma” kategóriáit rendeli egymás mellé, és – a sietve most „egzisztencialistának” vagy „decizionistának” nevezett gondolkörökkel összhangban, Platónról Kierkegaard-on át Sartre-ig és egy bizonyos Carl Schmittig – egyértelműen utóbbi sorozat tagjait tünteti ki; ugyanakkor azonban (ezért beszélek *ambivalens* értéktulajdonításról) megőrzi (jobban mondva: nem hajlandó dekonstruálni) szellemi és kétkezi munka szétválasztását, ennél fogva – mérsékelten a „decizionista”, fokozottan az „egzisztencialista” gondolkörökkel szemben – kulturálisnak, emelkedettnek, poétikusnak (alkotónak) vagy *szublimálnak* (ahogy a fentebb idézett Platón-szöveghelyen fogalmaz – Hegellel szólva – a badiou-i fordítás) nevezett cselekvéstípusokhoz (művészi, tudományos, politikai alkotómunkához) köti őket, nyíltan elvetve annak a lehetőségét, hogy „köznap” élethelyzetekben is végbemelessen a szubjektiváció, vagy „egyszerű

²³ Erről a szembeállításról igyekszem lentebb, az eseményszerű szubjektivációnak a Mester/tanú tekintete előtti végbemenetelét elemezve kimutatni, hogy tarthatatlan: semmilyen akcióból, legyen mégoly teremtő, nem iktatható ki a mimetikus mozzanat; ugyanakkor azonban a mimézis nem pusztán utánzás vagy ábrázolás, hanem új különbség iktatása, s mint ilyen, nemcsak tudástöbblettel jár, hanem elválasztja, ennek révén markánsabban identifikálja is a mimézis alanyát. Erről a badiou-i szubjektumelmélet tud, de nem vesz tudomást.

munkával” is létre lehessen hozni igazságokat.

Ezzel a sajátos stratégiával Badiou ügyesen elegyengeti a decizionista elméletek régi buktatóit. Hiába a döntés kitüntetése, miután a militánsok örök igazságok létrehozásán fáradoznak, Badiou politikai filozófiája körtekintő cselekvést ír elő, azaz nem lesz *spontaneista*; és mert az örök igazságok létrehozásán *militánsok* fáradoznak, az *intervenció* is ki van zárva, hiszen semmiféle zsarnok nem hozhat egymaga igazságot, nem alapíthat önkényesen új rendet. Ugyanakkor azonban számunkra az lesz igazán érdekes kérdés, hogy ez az egyszerre „egzisztencialista”-„decizionista” (a résztvevők elhatározott elköteleződését megkívánó), ugyanakkor „poétikus” (nem rombolásra vagy merő ellenállásra, hanem alkotásra) invitáló szubjektumelmélet mi újat mond a reprezentációhoz való viszonyulásmódról, azaz hogyan képes (ha egyáltalán) újradefiniálni az adottnak vett („passzív”) nézői pozíciót, miféle ideális befogadói attitűdöt körvonalaz, és hogy ez, végső soron, mennyiben más (más-e egyáltalán), mint az arisztotelészi modell által előírt nézői szerep; röviden, az lesz a kérdés, hogy az egzisztencialista-decizionista-poétikus imperatívuszoknak engedelmeskedni hivatott, és elvileg ezen az úton felszabaduló néző (a leendő badiou-i szubjektum) a katarziselmélettől valóban eltérő módon lesz-e események követője vagy sem. Ez pedig egyet jelent azzal a kérdéssel, hogy vajon eliminálható-e a reprezentáció ebből az eseményfilozófiából, vagy – decizionista egzisztencializmus ide vagy oda – az esemény is megőrzi *teátrális* jellegét.

(Ha Badiou dekonstruálná kétkezi és szellemi munka elválasztását, a kérdés föl sem merülne. Ez esetben ugyanis könnye(bbe)n megszüntethető volna az esztétikai megkülönböztetés, vagyis a műalkotások, tudományos felfedezések, politikai mozgalmak és sorsszerű szerelmek ontológiai kitüntetése, minden egyéb emberi cselekvéshez képesti

felülértékelése is, mely *minden reprezentációelmélet* velejárója; ugyanis az esztétikai megkülönböztetést minden olyan – akár hermeneutikai, akár dekonstruktív megalapozású – esztétika eltünteti, mely amellelt köteleződik el, hogy a befogadás sohasem „passzív”, és amellelt, hogy a *poiesis* tágabb teret foglal el az emberi létezésben, semhogy műalkotások előállítására, tudományos felfedezésekre, politikai mozgalmárkodásra és az örült szerelemre lehetne korlátozni. Csakhogy – mint majd látni fogjuk – Badiou-nál azért nem számolható fel az esztétikai megkülönböztetés, mert éppenséggel erre a hozzá kötődő négy kikülönített létszférára alapozza humanista ontológiai tézisért, miszerint az *ember* örökkévaló igazságokat megélt és előállító lény.)

Miután kijelölte értelmezésének ezt a majdani, a két paradoxonon keresztülvezető irányát, Badiou explikálni kezdi a „kozmoszmozit”. Eszerint a barlanghasonlat a „spektákulum társadalmának” megjövendölése; annak a látványközpontú berendezkedésnek, amelyet Guy Debord írt le és amelyben „ma is élünk”; sőt, Badiou szerint Platón radikálisabban gondolta el, mint az „eredendően platonista, és csak másodsorban dialektikus vagy hegelianus” Debord. (429–430.) A szituacionizmus megalapítójának Badiou rekonstrukciójában úgy szól legfőbb platonista tézise, hogy „a képek tönkretették a valóságot”; Debord állítólag abban is Platón követi, hogy arisztokratizmust propagál: feltételezi, hogy gondolkodók avantgárd csoportja félreállhat, kiválhat. A felkelés és a lázadás látszólagos jelszavaiból megalkotott debord-i spektákulumelmélet, teszi hozzá Badiou, Platón túl valójában elnyomhatatlan neoromantikus forrásokból táplálkozik; itt a Debord rendezte *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) című filmben vezérmotívumként ismétlődő „Párizs elpusztult”-formulára hivatkozik. Meglehet, hogy Párizs elpusztult, „de miért kéne az elpusztult Párizsnak ilyen

mértékben kísértenie a modern forradalmat?” – kérdezi Badiou. (429–431.)

Erre a – progresszivistá ideológiák jegyében harciasan mozgósító – költői kérdésre a lentebb kifejtendő eseményfilozófiája ad választ, részben visszavonva ezt a kissé közheyles Debord-kritikát. Badiou eseményeit ugyanis nem különben beteljesületlen vagy bevégzetlen „előesemények” kísértik, mint ahogy a forradalom debord-i vágyát a *kulturálisan* eredendő, sőt, a társadalomalapítással, a civilizációval és híres folyamatával egy, és mindegyre fokozódó kisemmizettség (itt nem részletezhető módon: a történeti idő megélésétől való megfosztottság).²⁴ Debord szerint az emberiségnek ebből az örökös(en) beváltatlan ígéletéből táplálkozik minden forradalmi vágy. De ennél itt most fontosabb, hogy *A spektákulum társadalmának* ez a sommás „értelmezése” nemcsak felületes, de téves is. (Nehéz itt értelmezésről beszélni, mert semmilyen szöveget nem idéz Debordtól, így pontosan annak a közvélekedésnek vagy *doxának* az alapján mutatja be, amelyet Platón protokollja szerint a filozófusnak ille- ne kerülnie.) Ám Badiou messzire vezető okokból érti félre Debord-t. Nem pusztán arról van szó, hogy mint sokan, a látásra korlátozza a *spektákulum* fogalmát.²⁵ Ezért aztán

²⁴ Lásd főleg: Guy DEBORD, *A spektákulum társadalmá – Kommentárok a spektákulum társadalmához*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Open Books, 2022), 132–144. tézisek.

²⁵ Elég itt két tézist kiragadni *A spektákulum társadalmá* elejéről: „18. tézis. Ahol a valóságos világ pusztá képekké válik, ott a pusztá képek valóságos lényekké változnak, amelyek egyfajta megbabonázott viselkedésre készítenek. A spektákulum, amely a közvetlenül már nem megragadható világot többnyire különböző specializált médiumokon keresztül láttatja, rendszerint a látást tünteti ki az emberi érzékek közül, ahogy régebbi korok a tapintást; a legelvontabb és legmegtéveszhetőbb érzék felel meg a jelenkori

gondolkodói restség volna a hiba kimutatásával elintézni ezt a Debord-ról elejtett megjegyzést, ha egyszer Badiou-nak abban alighanem igaza van, hogy *A spektákulum társadalmá* az egyik legjelentősebb kísérlet a barlanghasonlat huszadik századi aktualizálására.

Debord azonban dialektikusabban járt el és mélyrehatóbb korszerűsítést eszközölt a platóni allegórián, mint Badiou hiszi. Kordagnóziát – amely nem korlátozódik a „valóság technomediálisan közvetített és sehogy máshogy nem hozzáférhető”, illetve „az igaz a hamis egy mozzanata”²⁶ kettős tételére –

társadalom mindenre kiterjedő absztrakciójának. *De a spektákulum nem azonosítható a pusztá tekintettel, még a hallást hozzátéve sem. A spektákulum az, ami kívül marad az emberek tevékenységi körén, amihez nem ér el az újbóli átgondolás és korrekció gyakorlata. A párbeszéd ellentéte. Ahol létezik önállósult reprezentáció, a spektákulum is újraképződik.* 19. tézis. A spektákulum a nyugati filozófiai hagyomány minden gyöngeségének az örököse; ez a hagyomány mindig is pusztán elgondolni igyekezett a cselekvést, mégpedig elsősorban a látás kategóriáin keresztül; és persze emellett annak a technicizált, szakszerű racionalitásnak a folytonos kiterjesztésén is alapszik, mely pontosan ebből az észjárásból ered. Nem a filozófiát valósítja meg: a valóságot filozofálja át. *Mindannyiunk konkrét élete* degradálódott spekulatív univerzummá.” (Kiemelések tőlem, S.B.) Debordnál a spektákulumból („degradált életünk-ből”) való „kilépés” aligha állhat egy váratlanul érkező, eseményszerű hívás megválaszolásából (személyes elhatározásból), mint Badiou-nál. Ugyanis – az alaptétel szerint – épp a barlang külvilága fordult belvilággá; nem érkezhét kívülről hívás.

²⁶ DEBORD, *A spektákulum...*, 9. tézis. *A szellem fenomenológiája* bevezetéséből kiemelt hegeli formulát („...a hamis többé nem mint hamis az igazság mozzanata.”) Adorno és Horkheimer ugyanígy fordítja a feje tetejére

épp azért lesz érdemes Badiou-é mellé állítani, mert bár kétségkívül mindketten a *prezentista reprezentációellenesség* platóni tradíciójából indulnak ki (ha ennyi közös sem lenne bennük, csakugyan értelmetlen lenne a komparatisztika), Debord végső soron gondosabban megfogalmazza a „kilépés” (a forradalmi szubjektíváció) jelenkori akadályait, mint Badiou; ennek oka, mint majd látni fogjuk, az, hogy Debord számításba veszi a spektakulum megképződésében a munka (a dolgozó ember) szerepét is, miáltal teljesebb, szorosabb integrációt írhat le; röviden: *az ő platonizmusa nem idealista, hanem egyfajta dialektikus platonizmus, mely számol az étellel, az anyaggal, az energiaigénnyel; Badiou-é viszont abszolút idealista, mely végső soron kizárólag a doxától elütő eszmék létrejöttével és inkarnációjával foglalkozik.* Így aztán Debord élesebb fényt vethet arra, hogy milyen kihívásokkal kell megküzdenie Platón mai aktualizálásának, s kritikai ellenpontként szolgálhat a Badiou Platón-olvasatáról itt elővezetett olvasat számára.

Badiou még a barlanghasonlatnak szentelt első szemináriumon elővezeti fordítói protokollját. (434–435.) Az átírásaival kimonodottan „korszerűsíteni” vélte a szöveget. Platón saját korszakának „masinériájával” mutatta meg, miként köti meg a nézőket a képek világa; Badiou pedig nem látja okát, miért kéne megmaradni ennél a „roppant archaikus” (*assez archaïque, assez néolithique*) apparátusnál. A barlang allegóriája tűzzel, apró kövekkel és a barlang falával „igazából nem is működne”. Ezért aztán az első beavatkozás a masinéria modernizálására irányult: legyen

A felvilágosodás dialektikájában, a debord-i diagnózist sok ponton kísértetiesen megelőlegező állapotrajzban, amelynek gondolatmenetét, különös tekintettel a képtilalomra és mindenfajta közvetlen messianizmus elvetésére (lásd pl. a „Propaganda” c. jegyzetet), ugyancsak tanulságos kritikai ellenpontként Badiou fideizmusa mellé állítani.

szó fényjátékról, a mozi és a kínai árnyjátékok ötvözetéről. Szándékosan nem akarta kizárólag a filmre korlátozni, ez ugyanis banalizálta volna a rejtélyt, hogy mégis kik vetítik a képeket; és eltűnt volna az a platóni enigma is, ami nyilvánvalóan a korabeli reprezentációs apparátusok magától értetődően korlátozott képességeiből fakadt, de ami ma különösen megnehezíti az allegória elképzelését: nevezetesen, hogy a vetítés nem képezi le a világot, hiszen a látvány nem „realista” vagy „naturalista”, hanem árnyékokból áll; nem tükörképeket vélnék a nézők „igazinak”, hanem elmosódott fantomokat, a fehér és a fekete közti fénytmeneteket. (Emlékezhetünk, hogy a megszabaduló legelőször egy víztükrében pillantja meg a valódi dolgokat, csak aztán láthatja, fokozatosan szoktatva szemét a reáliákhoz, színről színre a természet, a Napot, végül társait; de már egy pocsolya is hívebb képet mutat, mint a vetítő.) Ezért lett Badiou-nál a barlang „óriási mozi-terem méretes vetítővászonnal, amelyre nagy vetítógépek tárgyak árnyékát vetítik” (nem pedig filmszalagot!). *Így íródik át a természeti-kozmikus eredetű megtévesztés a technikai apparátus beépítésével kulturálisra.* Erről az átírásról Badiou nem szól.

A második módosítás a kilépés, a távozás erőszakos voltának kidomborítására irányult. Ennek érdekében „Kafkához közelítette” a szöveget: „felbérelt pribékek”, voltaképp filozófus-zsoldosok (*mercenaires philosophiques*) érkeznek, akik kiragadják a foglyot, elfordítják a fejét, brutálisan kényszerítik, hogy nézzen kifelé, aztán (Karsai György fordításában) „kíméletlenül vonszolják” és „tuszkolják”, (Steiger Kornélnál) „erőszakkal fölvenszolják egy göröngyös és meredek úton”.²⁷ A személytelen igealakok használatával Platón homályban hagyja, pontosan kik a titokzatos megszabadítók. Anonimitásukat Badiou felerősítette, a szövegbe ékelve azt is, hogy a „pribékeket”, akik kiragadják a nézőket, „mi béreltük

²⁷ PLATÓN, *Állam*, 515e.

fel”. És már a legelső szemináriumon felvetődik a kérdés: „de mégis ki ez a »mi«?” – hogy aztán a következő két szemináriumon végig ott lógjon a levegőben.

A módosításban követett protokoll harmadik pontja ugyancsak egy enigma kidomborítására irányult. „Az allegória tehát olyan tárgyakról beszél, melyeknek mindenki csak az árnyékait ismeri, azokat követi a szemével.” Innen Amantha „kulcsfontosságú” ellenvetése: „Egy árnyék, amelyet az ismételt tapasztalat hitelesít, nem »valóságosabb«, mint holmi váratlanul megpillantott bábu, ha azt sem tudjuk, hogy került oda?” Az tehát az enigma, hogy a megszokás folytán az árnyékok igazibbnak hatnak, az általuk kreált árnyékvilág otthonosabbnak, mint amivel a valódi dolgok a maguk kétes eredetével és gyanús mozgatóival valaha is szolgálhatnak. Pláne, ha látszat és valóság differenciájának felfedezése után mindenki joggal gyanakodhat arra, hogy a valódinak tűnő dolgok maguk is ugyanolyan árnyak, vagy ezek is előfeltételeznek náluk is valóságosabb tárgyakat, egy az övéknél is eredendőbb létrégiót, és így tovább, *ad infinitivum*. Hol érhet véget (ha egyáltalán) a sorozatos előfeltételezés? Hol horgonyozható le a valóság, mi a végső alap?

Ezek mellett Badiou két további jelentős változtatást eszközölt. Az egyikről, a platóni Jó (ideájának) átírásáról Igazságra, fent szoltam. Ezt mélyrehatóan sosem indokolja azon túl, hogy jelzi: az ő szótárában az Igazság „áll a Jó helyén”. A másik nem említett átírás abból áll, hogy a *theos* kifejezés (jelentése: istenség, teremtő, felsőbb lény – innen a teozófia és a teológia; a teória viszont nem, az a *thea*, látás szóból képződött) Badiou átírásában, Jacques Lacan fogalmát átvéve, a „nagy Másik” (*l'Autre*), melyben – mint később magyarázza – „nincs semmi transzcendens”. A drámai fordulat (a Napba nézés, majd visszanezés) pillanatának inszenírozását és badiou-i értelmezését elemezve érdemes lesz elgondolkodni azon, hogy vajon „a nagy Másik” – Lacan értelmezésével egyébként összhang-

ban – nem a társadalom-e Platónnál (Badiou fordításában is), valamint hogy az isteni szférát allegorizáló Nap értelmezhető-e akként a nagy Másikként, akiben és akivel relációban a szubjektum (a lacani elméletben) felismeri magát, és hogy milyen egyéb vonatkozást tesz olvashatatlanná (mennyiben károsítja Platón szövegét) a létezők feletti szem- és ellentét eltörlése annak a kissé naiv elképzelésnek a nyomán, hogy az istenek pusztán intervencióképes felsőbb hatalomként funkcionálnak Platón diskurzusában, és nincsen semmi strukturális szerepük a létezők mi-
benlétére való rákérdezésben.

Ugyanis Badiou minden komolyabb beavatkozásának – így ennek a két itt kiemelt átírásnak is – az a célja, hogy *a szavak szintjén* törölje a létezők feletti, transzcendens lét-szférát, mely a platóni ideatan sarokköve; ennek folytán szokás hagyományosan a filozófiai *idealizmus* megalapításaként tekinteni a platonizmusra.

Felvetődhet a kérdés, hogy joggal nevezi-e magát platonistának az a filozófia, amely kiiktatja – legalábbis kiiktathatónak véli – a létezők hierarchiáját. Ezt a kérdést, hangozzék mégoly könnyűnek, nem szabad előzetesen megválaszolni, tudniillik óvatosságra int, hogy egyéb alapvető platóni megkülönböztetéseket Badiou is megtart (pl. prezentáció és reprezentáció, *doxa* és igazság, tanítvány és mester, kétkezi és szellemi munka, hétköznapi élet vagy árnyéklét és megvilágosodás vagy konverzió, mulandóság és örökkévalóság között). Megfontolandó, hogy bináris alapmintázatával nem platonista-e minden (reprezentáció)kritika, ha deklaratívan tagadja ugyan a létezők feletti lét(ező) szintjét, mégis feltételezi – és noha itt most ő a *bűnbak*, ez nem pusztán Badiou-ra vonatkozik! –, hogy létezik a maga szennyezetlenségében „esztétikai megkülönböztetés”,²⁸ léte-

²⁸ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat, 1984), 78–79.

zik kikülönült vagy tiszta műalkotás, és ahhoz hasonlóan a „múlhatatlan, elpusztíthatatlan politikai hipotézis” (a kommunizmus),²⁹ hogy „megérinthejtük az örökkévalót, a végtelent”, mert az is létezik;³⁰ és feltételezi továbbá, hogy ez az itteni-mostani élet még nem élet csak túlélés, hogy az emberhez méltó élet megéléséhez valamifajta *via eminentiae*-t kell követnünk, amelyről Aquinói Szent Tamás beszélt; tehát meggyőződése, hogy egzisztenciális, történelmi, politikai, poétikus, szerelmi, vallási, filozófiai vagy más egyéb létezésükön az ember igenis képes, sőt, köteles lényegibb, igazabb, emelkedettebb életet élni, mint amilyen „emberállati alapállapotában”, mint Badiou állítja, „puszta túlélőként” (507.) neki megadatott.

III.

A barlanghasonlat szoros olvasása a neki szentelt második, összességében a XIV. előadásban kezdődik. Az értelmezés négy kulcsmozzanatra tagolja az allegóriát. Ezek: a szituáció; a kilépés; a kívüliség gondolata (*le dehors*) és az ideák ideája; a visszatérés. (442–443.) Ezen az előadáson az első kettőt részletezi; a kívüliség gondolata végighúzódik a következő két előadásban is; a visszatérésről (mint az esemény kiszélesítéséről, praktikusán pedig mint a nevelés szükségességéről) főleg a harmadik előadásban lesz szó.

A *szituációról* mint az allegória alapkövérről a következőket mondja. Platón *rögzítettségként* (*fixité*) határozza meg a barlangbeli létet. Sem a foglyok nem mozdulhatnak, sem a vásznat vagy a kivetítőket nem mozdíthatja meg senki. Vagyis a nézők összes érzékszervét járomba fogják, és keretek közé szorítják a valóságot is; ezáltal a szituáció mint valóságrezsim funkcionál, ahol szűkös repre-

zentációs keretek határozzák meg, mi látható, hallható, érezhető, mondható igaznak a szituáción belül. Rögzített mindazon apparátus, berendezés, eszközkészlet, amely kivetít, és hasonlóképp rögzítettek a marionettfigurák, bábok vagy tárgyak, amelyeknek az árnyképei a vásznon láthatók. Badiou hallgatólagosan máris szembemegy a bevett Platón-értelmezéssel: a (hamarosan a kapitalizmus szituációjával azonosított!) barlanghoz tartozik az is, ami ki van vetítve, az is, ami kivetít, és az is, ami kivetül: a látható dolgok nem „égi ideák” leképezései, hanem emberi (vagy technológiai) termékeké; így aztán az eszme (idea) Badiou-nál határozottan nem afféle paradigmaként lesz meghatározva, melyhez hozzárendelhető, mint Platónnál, a neki megfelelő látszat.

A rögzítettségnek a *mozdíthatóság* (*mobilité*) a párja. Persze csak azokat a rejtélyes tárgyakat mozgatják a nem kevésbé rejtélyes aktorok, amelyek árnyéka a vásznonra vetül, a vetítógépet és a vásznat nem. Ez viszont nem kevés.

„A feltevésem úgy szól, és minden további nélkül alá tudom támasztani ezzel a régi szöveggel, hogy úgy tudunk felmérni bármilyen tetszőleges szituációt, hogy megkeressük, milyen sajátos módon állítja viszonyba és fejezi ki azt, ami rögzített, és azt, ami mozdítható. Minden látványt sajátos módon rögzítenek, ezáltal keretek közé szorítják a láthatót, beszűkítik a valóságot; ezt nevezték annak idején »uralkodó ideológiának«, amit filozófiailag úgy határozhatunk meg, mint a szituáció látványának a strukturálását; ez abból áll, hogy leszögeznek a szituációban egy mozdíthatatlan, fix pontot, és ehhez képest rendezik el az egész szituáció kinézetét. Miután leírta a rögzített strukturát és az összes alany mozgásképtelenségét, Platón rögzítést áttér a mozgásra, a mozdíthatóságra [...] Ami moz-

²⁹ Alain BADIOU, *Circonstances: Tome 5, L'hypothèse communiste*, (Paris: Ligne, 2009).

³⁰ A *L'Immanence des vérités* refrénszerűen ismétlődő formulája.

dítható, a rögzített dolgok függvényében az; előfeltételezi a rögzített dolgokat. A vászonra vetített árnyképek állandó mozgásban vannak; ez kelti a tudás, a megismerés fikcióját. Tudniillik Platón azt is hangsúlyozza, hogy a szituáción belüli tudás mindössze anynyiból áll, hogy a nézők képesek felismerni az ismétlődő árnyékokat. Az itteni tudás nem több, mint a rögzített keretek közt a mozgásból felfogott ismeretek összessége.” (444–445.)

Badiou nyomban „kortárs hasonlatot” hoz. A világunk ilyen rögzített pontjaként működik a kapitalizmus mint alternatíva nélküli, kizárólagos gazdasági berendezkedés.

„Azt mondják, a világ folyton változik, megy előre, ezért reformokra van szükség, de jól látható, hogy ez a mozgás ugyanolyan, mint az árnyak mozgása Platónnál: előfeltételezi a rendszernek az elfogadását és végérvényes rögzítését; maga a dolgokat mozgató rendszer alternatívamentes és mozdíthatatlan. Rögzítettség és mozgatás viszonyát nevezzük úgy, hogy »a világ megjelenésének az organizációja«; ezen belül természetesen lehetnek variációk, de ennek keretében a konstans mozgást rendre egy rögzített pontból vezérlik; pontosan a kettő, rögzítettség és mozgatás kölcsönös artikulációja adja azoknak az alanyoknak a számára a megjelenés kereteit, akik alávették neki. [...] [Ezt hivatott allegorizálni Platónnál az a döntő mozzanat, hogy] a mozgásban lévő árnyjátékot egy rögzített pontról vetítik ki. [...] A fából ácsolt hidat és a rajta áthaladó dolgokat egy titkosított, rejtett gépezet vetíti ki, mely rögzített, fix pontból kelti a mozgás látszatát.” (445–446.)

Rögzítettség és mozgás kölcsönös artikulációja és szintézise teszi ki Platónnál a vélemények rendjét:

„a vélemény semmi más, mint mozgás és rögzítettség viszonyának egyénített vagy szubjektív alakja a megjelenés előre megszervezett rendjében.” (446.) Az, hogy nem látnak mást, pusztán csak „az árnyképek árnyékának” a játékát, pontosan azt fejezi ki, hogy a láthatóság rendje rögzítve van: meglehet, hogy minden tartalom folyton változik a vászonon, ám mind a vászon, mind a vetítógép és a kivetített tárgyak elhelyezkedése és láthatatlansága, mind a folytonos változás, mind a nézők mozdulatlansága egytől egyig változatlan, állandó. Ebben a rendben „az Igaz (*le Vrai*) csak árnyképekben jelenhet meg.” (447.)

Badiou ezt a mozgó rendszert felelteti meg „magával” a kortárs kapitalizmussal, mint „a termelés, a kommunikáció, a piac rendszerével.” „Az alávetés kortárs rendje alapjaiban egy rejtett struktúrára épül, mely sosem jelenik meg a maga valójában.” Mind a kapitalizmus aktorait, mind az áruformában piacra vitt javakat rejtett rugók mozgatják; „csak a válságokkal válik láthatóvá, mi vet alá mindnyájunkat az áru-árnyékok általános forgalmának”, vagyis csak akkor derül ki, milyen (többnyire jól leplezett) strukturális rögzítettségeken nyugszik az állandó mozgásban, növekedésben, terjeszkedésben lévő rendszer, ha kizökken. (448.)

A rögzítettség és mozgás-mozgatás után bevezetett harmadik alapfogalom a sorba rendezés (*alignement*): mindenki egymás mellett ül, egy irányba néz, a vászonra függeszti a tekintetét. Badiou szerint a megtévesztés valamennyi rendszere így működik: „az ideológiai nevelés, a propaganda, az ösztönzés célja minden esetben az, hogy elrendezzék és egy irányba fordítsák a népeket. Ha ugyanis ez nem történne meg, rögtön felborulna a jól

beállított viszony rögzítettség és mozgalmasság között”, hiszen nem csupán a vászon látható mozgalmasság létezne, hanem egymást is látnák a nézők. (449.)

Érdeemes máris eloszlatni egy esetleges félreértést. Bár szórványosan marxi terminusokra hivatkozik, Badiou barlanghasonlat-értelmezése nem marxista, nem dialektikus-, nem is történeti materialista. A „rejtett mozgatórugók” és „a látszatok világa” közti vázlatos szembeállítás első ránézésre megfelel „bázis” és „felépítmény” (vagy „szuperstruktúra”) hagyományos kettősének. A látszólagos hasonlóság mégis félrevezető. Badiou nem hagyományos ideológiakritikát művel. Nála korántsem abból áll majd a szabadulás, hogy a kizsákmányoltak átlátnak a kapitalizmus látszatvalóságának ragyogó színjátékán, föleszmélnek, magukhoz ragadják a történelmi fejlődés rideg gazdasági megoldóképletét, és annak alapján előre vetítik, mint egy leprogramozzák a forradalmat. Badioutól annyira távol áll mindenfajta gazdasági determinizmus, hogy termelési kérdésekkel egyáltalán nem is foglalkozik. A marxi „bázis” („a társadalmi ember [természetes és technikai] termelő szervei”) itteni megfelelője a vetítógép (és kisebb részben a „külvilág”), ami végig igen aluldeterminált marad, és nem is áll semmiféle viszonyban (se szimbolikusban, se „energetikaiban” – lásd lentebb) a „felépítménnyel”.³¹ Utóbbi itteni he-

³¹ Hogy világos legyen a különbség, érdemes újraolvasni az egész szakaszt – kiemelem Marx bírálatának azt a csapását, amely alighanem Badiou-t is eltalálja: „Darwin ráirányította az érdeklődést a természeti technológia történetére, azaz a növényi és állati szerveknek, mint a növények és állatok életét szolgáló termelési szerszámoknak a képződésére. Nem érdemel-e a társadalmi ember termelő szerveinek – minden különös társadalmi szervezet anyagi bázisának – fejlődéstörténete ezzel egyenlő figyelmet? És nem írhatnánk-e meg ezt a történetet könnyeb-

lyette a vászon, az árnyékvilág; de emlékezhetünk, hogy a marxi zsargonban a felépítmény valójában a termelési módnak és viszonyoknak megfelelő politikai- és jogrend, tehát határozottan *nem* a szórakoztatás rendszere (még csak nem is az árufétis!).³²

ben, hiszen – mint Vico mondja – az emberi történet abban különbözik a természettörténettől, hogy az egyiket mi csináltuk, a másikat pedig nem mi csináltuk? *A technológia felfedi az ember aktív magatartását a természettel szemben, felfedi életének közvetlen termelési folyamatát, s ezzel társadalmi életviszonyainak és az ezekből fakadó szellemi képzeteknek termelési folyamatát is. Sőt, minden vallástörténet is, amely ettől az anyagi bázistól elvonatkoztat, kritikátlan.* Valóban sokkal könnyebb elemzés révén a vallási ködképződmények földi magvát megtalálni, mint fordítva, a mindenkori valóságos életviszonyokból égivé magasztosított formáikat kifejteni. Az utóbbi az egyetlen materialista és ezért tudományos módszer.” KARL MARX, *A tőke*, I. kötet ford. RUDAS László és NAGY Tamás (Budapest: Szikra, 1955), 347. Gondolhatnánk, hogy pusztán Platón nem ideális beszélgetőtárs ahhoz, hogy vele együtt „a mindenkori valóságos életviszonyokból” fejtsük ki „égivé magasztosított formáikat”; de Badiou a *Théorie du sujet* (korai korszakának erre a főművére még visszatérek) után írt, Hegel igazságfogalmát mindinkább platonizáló műveiben sem foglalkozik az eszmék vagy ideák „materiális bázisával”; ezért tehet a *Lét és esemény*től kezdődően olyan, még a spekulatív dialektika felől felettébb gyanús kijelentéseket, melyek szerint az emberi történelemben létrehívott igazságok örökkévalók, hogy a lét mint lét elvont szférájában, bár beállhatnak események, mégis változatlan-ság honol: a lét szerkezete állandó, ennél fogva lehetséges merőben ahistorikus, „de-technicizált” ontológiát alkotni, stb.

³² MARX, *A tőke*, 85.

A szemináriumokon Badiou nem árnyalja, mik a rejtett mozgatórugók, hogy miféle logikát „világítanak meg” a krízisek, és „végül” a megszabadultak sem leplezik le, kicsoda vagy milyen rendszer miféle érdekből űzte velük a megtévesztés gonosz játékát. Szerinte nem abból áll az emancipáció, hogy a militánsok feltörik a kapitalizmus titkát. A „kapitalizmus látványvilágának a foglya” kategóriáját Badiou mindvégig a „preszubjektív”, „eseménytelen”, „rutinizált” mindennapi élet általános megnevezésére használja, ahol a „kapitalizmus” ízlés szerint behelyettesíthető bármilyen politikai-teológiai rezsimmel, amely valaha megszervezte a láthatók és mondhatók rendjét. Ezt félreérthetetlenül jelzi az is, hogy a kapitalizmusnak még a minden marxista kiskátéban szereplő jellegzetességeit – pl. a magántulajdont, a pénzhasználatot, a kétkezi és szellemi munka, valamint a piaci-, az állami- és a magánszféra elválasztását, az értéktöbblet legális elvonását stb. – sem említi a szeminárium. Kicsit nyersen fogalmazva azt mondhatni, a materiális vonatkozások eliminálásával Badiou egyfajta transzhistorikus, *plátói* Platón-olvasatot ad.

De ha nem is hagyományos, talán modern ideológiakritikát művel, gondolhatnánk, a „kulturális fordulat” utáni értelemben, ahol az osztályharc vagy a termelési kérdések háttérbe szorulnak,³³ olyasformán, ahogy a hegemonia fogalmát felélesztő jobb- és baloldali gramscianusoknál; azonban erről sincs szó, ugyanis ha a vászon csakugyan „felépítmény” – amit mostanában elhamarkodottan a kulturális-mediális szférával szokás megfeleltetni a rendszerkritikus baloldalon éppúgy, mint a „kulturharc” nemzetieskedő oldalán –, ez a „felépítmény” szemlátomást nem tagolódik, nem bomlik úgy részekre, ahogy a

³³ Ezt emlékezetes módon elsőként Ellen MEIKSINS WOOD vetette a poszt-’68-as baloldali mozgalmak szemére, lásd: *The Retreat from Class. A New “True” Socialism* (London: Verso, 1998).

gramscianusok egyaránt megengednék, vagy egyenesen elvárnák: ez a vászon univerzálisan megtévesztő; nem fűződnek hozzá partikuláris osztályérdekek, bárminemű sajátos identifikációk; az árnyékok nem reprezentálnak senkit. Badiou azt is homályban hagyja, hogy a spektakuláris vetítés miként ágazódik a kortárs kapitalista termelési rendszerbe, mi adja technológiai, mi anyagi előfeltételét, és miben áll voltaképpen funkciója. Itt elvi okokból nem lehet „ideológiai küzdelmet”, a hegemoniáért folytatott kulturharcot vívni, ami természetszerűleg egyszerre folytatandó a vásznon, a vetítógépnél és az elektromos művek tulajdonlásáért; Badiounál csak akkor létezik valódi összecsapás, ha látszatszerű ideológia és a „megtévesztült eszme” csapnak össze.

Ez még csak nem is okvetlenül kritika.³⁴ Azért szükséges tisztába kerülni azzal, hogy

³⁴ De vö. DEBORD: *A spektakulum... zárlatával: „221. tétel. Megszabadulni a kifordított igazság anyagi alapjaitól – korunkban ebben áll az önfelszabadítás. [Pedig] az »e világi igazság felépítésének történelmi küldetését« nem teljesítheti be sem az elszigetelt egyén, sem az atomizált és manipulatív tömeg, hanem továbbra is és mindenkor csak az osztály, amely az összes osztály lehetséges megszüntetése [vagyis a proletariátus – betoldás: S.B.]”* Belső idézet Marxtól. Más kérdés, hogy – itteni érvelésem szerint – magát az osztályt is inszenírozni, vagyis *spektakularizálni* kell: *megalkotni* a dominánstól eltérő reprezentációs eszközökkel. (Erről beszél E. P. THOMPSON értette a nagyhatású *The Making of the English Working Class*ban (Toronto: Penguin Books, 1991 [1963]), más megközelítésben Jacques RANCIÈRE a *La nuit des prolétaires*-ben (Paris: Fayard, 1981), és ennek kifordított, felülről vezérelt megvalósításáról szólt eredetileg a Lenin kezdeményezte szovjet kulturális forradalom. Persze aligha valószínű, hogy ezek közül a stratégiák közül, melyek a jellemzően a második ipari for-

Badiou milyen megkülönböztetéseket *nem* használ és milyen összefüggéseket *nem* ír le, mert csak így lesz érthető, végső soron miért nem bármiféle ideológiakritika illusztrálására használja a barlanghasonlatot, mint talán kézenfekvő lenne, hanem az eseményszerű keletkezés szemléltetésére – és miért kimondottan ennek végbemenetele szempontjából jelentékeny számára a reprezentáció mint *akadály*.

Mi történik, ha olyan heves lesz a vásznon a mozgás, hogy kordában tartásához ki kell szélesíteni a rögzített gépezetet? Vagy ha akadozni kezd a vetítés? Esetleg lefullad? Vagyis ha a gépezetről sejteni kezdik, hogy nem öröktől fogva vetít és nem isteni eredetű, hanem összeeskábált, emberi – tehát működhetne máshogy is? Értelemszerűen felbomlik a rend. Amint szokatlan zúgást hallanak a gépezet felől, a nézőknek nyomban elkalandozik a tekintete; és félő lesz, hogy pontosan arra kezdenek leselkedni, amit nem volna szabad látniuk. Badiou szerint ez történik „napjainkban”. (A szeminárium a 2008-as gazdasági világválság kellős közepén zajlott.) Az emberek egyre kevésbé hajlandók megülni a helyükön és a vásznat nézni ahelyett, hogy az átépítési munkálatokra figyelnek. „Ez persze korántsem jelenti azt, hogy okvetlenül nem fogják tudni helyreállítani a nézőtéri rendet; a nézők viszont kétségtelenül felfigyeltek rá, hogy csikorog a gépezet, amivel muszáj kezdeniük valamit.” (450.) Mivel a szíjak megszorításától csak még feltűnőbbé válna, hogy valami nem stimmel, a krízis korrekciója végett úgy döntenek, *az eddig láthatatlan apparátus egy részét kivetítik a vásznonra*. „Tematizálják”, amiről addig nem volt szó, amit addig nem mutatott kép. Ezt a feladatot elsőként „a sajtó” (*la presse*) végzi el. (Ahogy a debord-i spektákulumnak a tömegmédiával való azonosításakor, úgy Badiou itt sem tesz különbséget a köznapian

radalom előtti időkben voltak célravezető, bármelyik is életképes lenne ma.)

értett média, a kulturális termelés szférái, valamint a képviselői politika között; a vásznon mint reprezentáció az országgyűlésektől a hírlapokon át az iskoláig, a moziig és a színházig a „kapitalista szituációt” artikuláló valamennyi közvetítőrendszert magába foglalja. És mindegyik hasonló megvetés tárgya, mint Rousseau-nál a színház.) A tőkés termelés válságáról szóló hírek visszacsalogatják a nézők tekintetét; így a továbbiakban remélhetőleg senki sem az átépítési munkálatokkal foglalkozik majd, hanem csak a spektakuláris tálalással. Ahhoz azonban, folytatja Badiou, hogy ez a „visszatérítési” vagy „visszaterelési” művelet sikeres legyen, a rendszernek újra kell fogalmaznia a stabilitás és a mozgás közti viszonyt; újfajta legitimitációt kénytelenek adni a csikorgó gépezetnek. „Ezzel az operációval jelennek meg azok az alakzatok, melyeket a szituáció oximoronjainak nevezek. Ezek, habár belsőleg ellentmondásosak, épp így szolgálják a teljes visszarendeződést.” (Uo.)

Badiou három oximoront sorol fel („de vannak továbbiak is”). Az első az „átmoralizált kapitalizmus” – eszerint a tőkés termelés nem egyszerűen a gyarapodást, hanem egyenesen a közjót szolgálja (munkalehetőséget teremt, meritokratikusan osztja el a javakat stb.); akkor lenne csak igazságtalan a világ, ha eltörölnék. Erre az oximoronra mindaddig semmi szükség, míg jól mennek a dolgok: „ha minden rendben van, az összes propagandaszlogen tautologikus.” („A kapitalizmus az egyetlen elképzelhető termelési rendszer”; „az van, ami van, és ami nincs, az nincs”, sőtöbbsi.) A „morális kapitalizmus” oximoronja Badiou szerint attól figyelemreméltó, hogy a termelési rendszer mindaddig a magán- és közkerölcs *talapzata* volt; abból sejthető, hogy nagy a baj, hogy magát a mögöttes, rögzített rendszert is morális entitássá kell tenni, a rendszer *mint rendszer* erkölcsi kiválóságát vinni vásznonra. A második oximoron a „szabályozott piac”, ami „egész döbbenetes, hisz eddig azt magyarázták nekünk, hogy éppen

séggel a dereguláció a piac legfőbb erénye.” (451.) Eddig a piac egyet jelentett a minimális szabályozással; mostantól viszont a szabályozás imperatívuszát vetítik ki a vászonra. A harmadik, „leginkább figyelemreméltó” oximoron az „állami privatizáció”. Azt mondják, az államnak piaci szereplővé kell válnia, mindenekelőtt felvásárolnia a bajba jutott bankokat. (452.)

Az összes „kivetített” oximoron „nyilvánvalóan a visszarendezés programjának az instrumentuma. És milyen gondolatot akarnak átvinni? Azt a tényt, hogy bármi legyen is, a kapitalizmus maga rögzített, fix. Ezért társítanak hozzá ellentmondásos jelzőket, ezért teszik oximoronná: ezzel jelzik, hogy minden összetételben ő invariáns.” (Uo.) Bármilyen újszerű jelmondatokat találjanak is föl a figyelem visszaterelésére, a felületi módosítások (pl. a dereguláció regulációra cserélése) pusztán annak nyomatékosítására valók, hogy a rendszer alapjait adó fétisek (tőkés magántulajdon; piac; privatizáció...) módosíthatatlan, ha tetszik, természetes adottságok. Csak korrekciójuk lehetséges, akár oximoronok árán is. „A »visszarendezés« végső soron annyit tesz: higgyetek az oximoronokban. Aki azt mondja magában, hogy a »morális kapitalizmus« pompás, már vissza is fordult, lehet neki vetíteni az árnyakat; mereven előre néz, a spektakulumon csüng, nem fog kérdezni semmit.” (454.)

Az olvasat második pontja a *kilépés*. Badiou számára a legfontosabb, hogy a gondolkodás ösztönzőereje sosem spontán: a felhívás mindig kívülről jön; mindig csak külső kényszerből vezetve fordulnak el a fejek a vászontól. Nem is elfordulnak; *elfordítják* őket. „Platón elmagyarázza, hogy [az elfordulás] a gondolat születéséről szól, arról, hogy miként lehetséges belsőleg távolságot venni a szituációtól, olyan belső távlatot, ami nyilvánvalóan nem vihető át magára a szituációra. Nincs tehát érzékelhető folytonosság annak helyzete között, aki alávetett az árnyak rendszerének, és a fejlemény között, hogy az

ember egyszer csak elfordul, megmozdul, hátrafordul, meglátja, mi van mögötte. Ez a demisztifikáció nem része a spektakulumnak. Kívülről jön, külső kényszer hatására megy végbe, és kényszeríti a szubjektumot, hogy kinkeservesen változtasson a nézőpontján.” Csakis a domináns reprezentációs logika szerint férhetünk hozzá a vásznon láthatókhöz, sehogy máshogy, hiszen a rögzítettség, a mozgás és az elrendezés fémjelezte szituáció arra lett kitalálva, hogy elleplezze a vetítőgépet; ezért aztán a látványvilág előállításért felelő apparátust csak külső kényszer hatására vehetjük észre. A vásznon látható, tehát a szituáción belül reprezentálható semmiféle mondat, kép, tartalom nem képes elterelni a néző figyelmét és önálló gondolkodásra készíteni; más szavakkal, semmilyen szituáción belüli elemből nem születhet érdemi gondolat, sem esemény, következésképp a szituáció kódjai szerint szubjektíváció sem lehetséges. Ez persze nem zárja ki, hogy „odakint” született gondolat ideológiaként később maga is vászonra kerüljön; sőt, a kettővel későbbi előadás ezt az imagináriusz-szimbolikus fordítást elkerülhetetlennek nevezi. Badiou pusztán arra szólít fel, hogy az újdonság születését a maga radikalitásában próbáljuk elgondolni, mint ami teljes szakítást kíván meg. De a tézis így is elég provokatív, mivel az elfogadásához le kell számolni azzal a hiszemmél, hogy adott gazdasági-politikai rezsim valaha is vásznaira, színpadaira, weboldalaira (stb.) engedne bármi olyasmit, ami annyira súlyosan rácăfolna a nézők előzetes várakozásaira, hogy kikökenyenének nézői státuszukból; ami reprezentálható, átesett a szelekción, a reprezentációs logika sematizálta, tehát *per definitio-nem* nem ingathatja meg ugyanezt a logikát. Ez a platóni/badiou-i tézis nyilvánvalóan kétségbe vonja az „edukáción”, „kritikus problematizáción” és „tematizáción” keresztüli „emancipáció” vagy „érzékenyítés” (megannyi árulkodó tükörfordítás angolból) manapság éppúgy, mint a munkásmozgalom kezdetén

széles körben elterjedt jelszavát, mely a reprezentáció szükségességét megindokló kulturális logikánk egyik alapköve (a másik a hegemonia-építés).

A „baloldali-emancipációs” logikával szembeni támadást a második megjegyzés fokozza: Badiou nyomatékosítja, hogy a kilépés mozgatórugója Platónnál semmiképp sem a tudás vagy az ismeret. Végző soron hiába mutatná meg a nézőnek a vetítógép működését, „úgysem értene belőle a világon semmit, a szituáció sem változna jottányit sem, ő pedig továbbra is az árnyékok rabja maradna. Platón határozottan tagadja, hogy a látszatokat mozgató apparátus leleplezésével bárkit is lehetséges volna elfordítani a látszatok világától.” Az elidegenedés leküzdése

„jóval hosszadalmasabb, bonyolultabb folyamat, semhogy a tudásbőségen múlna. Ennek folytán, és ez roppant fontos és igen mély meglátás, a közvetlen megismerés nem vezet emancipációhoz, feltéve, hogy az »emancipációval«, vagyis az elidegenedés felszámolásával azonosítjuk a kilépést. Valójában nincs olyan tudás, mely rögvest emancipációhoz vezetne. Platón ezzel épp ellentétes tézist véd, nevezetesen, hogy egyedül az emancipáció nyit utat a tudás előtt; sosem fordítva. Nem az ismeretszerzés révén teremtünk belső távolságot a szituációtól, ellenkezőleg: a belső távolság megteremtése minden valódi megismerés nélkülözhetetlen feltétele.” (456.)

Mindez evidens módon homlokegyenest elmentmond a „tömegek felvilágosítását” zászlajukra tűző emancipációs mozgalmak egykori előfeltevésének. És nemcsak a huszadik század mozgalmainak többsége gondolkodott és cselekedett annak a – gyakran felülvizsgálatlan – hipotézisnek a jegyében, hogy az öneszmélés eszköze a tudás; Badiou nem mondja, de a hipotézis ma is, persze Magyarországon is, virulens. Baloldali érzelmű

kulturális dolgozók, szociális- és sajtómunkások vagy pedagógusok bajosan tudják máshogy értékkel telíteni saját tevékenységüket, mint az abba vetett hittel, hogy „az ismeretátadás” csökkentheti a címzettek kiszolgáltatottságát, függőségét, elidegenedését. Ez a tudás fontosságába vetett kollektív hit vezetett és vezet ma is olyan parttalan vitákhoz, hogy vajon miért vállalják emberek olyan rezsimek támogatását, amelynek igazságtalan, korrupt, képmutató, erkölcstelen voltával tökéletesen tisztában vannak. Platón-Badiou válasza lefegyverzően egyszerű: azért, mert nem a kogníció váltja ki a szituációt megrengető eseményt, hanem valamilyen teljességgel váratlan külső *csapás*; az ismeret félresöpörhető vagy letagadható („tudom, hogy lopnak, csalnak, hazudnak, de...”); a badiou-i eseménytől való érintettség azonban teljes elköteleződést, kezdetben egyfajta vakhitet kíván.

Ez persze egyfajta (vállaltan sarkított) akcionista tézis. Ez okozza, hogy a badiouizmus rokonítható bizonyos *fideizmussal*. (Ez a református teológiai irányzat „észhasználat” nélküli hitet írt elő. Elnevezése a latin *fides* szóból jön, mely hitet, bizalmat és hűséget jelent; utóbbi a badiou-i szubjektíváció kulcsterminusa.) Erénye abban rejlik, hogy nem csupán a szokásos irányból támadja a reprezentációt – tehát nem azért, mert mintegy meghamisítja, átideologizálja vagy elidegeníti a „valóságot” –, hanem éppen séggel olyasmit kritizál benne, amit többnyire még a „rendszerkritikusok” is a javára írnak: azt, hogy ha még „jósándékú” vagy akár markánsan kritikus, akkor is csupán ismeretet, információt képes „átadni”, amiben tényleg csak akkor rejlene voltaképpeni felvilágosítói vagy emancipációs potenciál, ha a pusztán tudás elegendő lenne ahhoz, hogy bárki gyökeresen megváltoztassa az életét. Ennél azonban mi sem kétségesebb. Badiou nyers fogalmazásában: „minden magyarázat pusztán csak a visszarendeződést szolgálja”. Ezért is jelennek meg krízisekkor szakértők,

akik okkult tudásként magyarázzák, miért úgy működik a rendszer, ahogy, és miképp „javítható meg”. Ennek átlátszó célja, így Badiou, a nézők tétlenítése, pacifikálása. „Válságok idején a tiszta és egyszerű tudás a visszarendeződés oldalán van; így szól Platón diagnózisa, és úgy gondolom, ezt indokolt helyes diagnózisként elfogadnunk.” (457.)

Ettől még szükség van az értelemre. (Ezért nem tisztán fideista Badiou.) De szem előtt kell tartani, hogy voltaképpen tudás csak akkor állítható elő, amikor visszatérünk a barlangba.

„Csakis visszatérve tudjuk megérteni, mi folyik odabent, mire valók a marionettfigurák, hogyan működnek az árnyékok; akkor már a többieknek is elmagyarázhatjuk. Persze hiába, hiszen ahhoz, hogy ők is értsék, miről beszélünk, előbb nekik is távozniuk kell. Kilépniük – miből is? Pontosan a sorból. A lokális vagy részleges kiválással nyílik nekik is lehetőségük megismerni a szituációt.” (456.)

„A kilépés, amit manapság, kissé negatív csengéssel, »ellenállásnak« szokás nevezni, de amit én szívesebben nevezek távolságtartásnak, a szituáción belüli távolságvételnek, ez tehát véletlen (*hasard*) és fegyelem (*discipline*) keverékéből áll.” Sem Platón, sem Badiou nem így mondja, de eszerint minden esemény *Tükhé* és *Ananké*, véletlen és szükségszerűség istennőinek együttes műve. Véletlen, hiszen Platónnál szó sincs arról, hogy lennének olyanok, akik maguktól elfordítják a fejüket; Platón arról beszél, hogy erőnek erejével kényszerítik őket. Szükségszerűség, mert visszamenőlegesen az esemény sorsszerűnek hat – hiperbologikusan épp attól sorsfordító, hogy kizökkentette a dolgok addigi, repetitív, köznapi, *sorstalan* menetét, és saját útvonalat (sorsot) nyit azelőtt, aki mindaddig sorba rendeződve élte a többiekétől megkülönböztethetetlen életét.

De itt érdemes tenni egyfajta politikai-teológiai kitérőt.

A véletlenszerű pillanat (*hasard*) máris egy többnyire Arisztotelésznek tulajdonított, de Platón más szövegében ugyancsak tárgyalt³⁵ fogalmat ír vissza az *Államba*; egy eredetileg retorikai terminust, a meggyőzéshez kellő, hozzáillő vagy megfelelő pillanat görög fogalmát, amelyet (a sztoikusok közvetítésével) a kora kereszténység „temporalizált” az eszkatologikus horizonton, a *parúszia* viszonylatában, s tett történelmi jelentőségű fogalom. Kiemelten Pál apostol, aki a thesszalonikaiakhoz írt első levelében megkülönböztette a rendes időtől a „kiemelt időszakokat”, és elválasztotta egymástól a thesszalonikaiak azon tagjait, akik „a békéhez és biztonsághoz” ragaszkodnak, ezért meg fogja lepni őket „az Úr napja” és „semmiképp sem fognak megmenekülni”, azoktól, akik „józanok” és „éberek”, „virrasztanak” és „örködnek”, akiket a levélküldő magához hasonlóan „a fény fiainak és a nappal fiainak” nevez, és így vállal velük közösséget: ők együtt a megvilágosodottak, a már elhivatottak, akik készen állnak a *parúszia*ra.³⁶ Persze a *kairosz*ról van

³⁵ Lásd: ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás (Budapest: Gondolat, 1982), „Az illőség” c. fejezet; ill. PLATÓN: *Phaidrosz*, ford. KÖVENDI Dénes, SIMON Attila (Budapest: Atlantisz, 2005), 270b - 274b.

³⁶ De Taubestól tudjuk, hogy a páli apokaliptika mélyen benne gyökerezett a zsidó messianizmusban (a kabbalista és haszid mozgalmakban). Lásd: JACOB TAUBES, *Die Politische Theologie des Paulus*, ed. Aleida ASSMANN, Jan ASSMANN, (Munich: Wilhelm Fink, 1993.) Jócskán meghaladná ennek az amúgy is terjedelmes írásnak a kereteit (pedig elengedhetetlen volna), hogy viszonyba állítsam Badiou eseményfogalmát a taubesi (vagy Carl Schmitt-i) politikai teológiákkal, akár a heideggeri eseményfogalommal, pláne a zsidó messianizmussal vagy a keresztény apokaliptikával. Ezért csak néhány for-

szó, akarva-akaratlanul erre utal vissza a badiou-i véletlen, a megfelelő, a telített, az alkalmas pillanatra, melyet már a szofisták, később nagyobb nyomatékkal a sztoikusok is megkülönböztettek a *kronosztól*, a folyó időtől, amelyből a *kairosz* kizökkent (vagy amelynek a kizökkenése nem más, mint a *kairosz*).

A thesszalonikaiakhoz írt első levél szerint pontosan azért vesznek el azok, akiket nem érintett meg az isteni kegyelem (létezhet ennél – badiou-i értelemben – „külsőbb erő”?), mert ők nem találtak magukra, nem ébredtek rá saját lehetőségeikre, hanem – a barlangbeliekhez hasonlóan – ragaszkodnak a sötétség megnyugtató otthonosságához.

mális megjegyzésre fogok még szorítkozni lentebb; de máris nyomatékosan jelzem, hogy messianizmus, apokaliptika, nacionalizmus, fasizmus és kommunizmus – egyszóval: az *államalapítást* teoretizáló antik és modern politikai teológiák – viszonyrendszerének és aktualizálhatóságának a kérdését kulcsfontosságúnak tartom Badiou eseményfilozófiája kapcsán (is), és hogy a probléma jóval tágabb vizsgálódást igényel, mint a korpusz, amelyet Badiou a szemináriumon tett explicit vagy implicit hivatkozásai megmozgatnak, de még ontológiai műveinek háttéranyagánál is. Teológia, politika és filozófia bonyolult összefonódásának itt és lentebb érintett apóriáiról dekonstruktív megközelítésben: Hent DE VRIES: *Philosophy and the Turn to Religion* (Johns Hopkins UP, 1999), 188–244, ahol kimondottan a *kairoszról* és Heidegger a *Lét és időben* bevezetett alapfogalmainak, az elhatározottságnak (*Entschlossenheit*) és az autentikus (és inautentikus) időnek a problematikus páli (vagy „vallásos”) eredetéről van szó. De Vries kimutatja, hogy az onto-teológia felszámolása – Heidegger vállalt ateizmusa, agnoszticizmusa, sőt, pogánysága ellenére – érthető úgy is, mint „a keresztény (páli) hit *verbum internum*ának (belső szavának) elismérlése, recitálása”. (197.)

Ami burkoltan azt implikálja, hogy azokat, akik várakozásteljesen fordulnak a jövő felé, már a levél küldése előtt erőszakosan kiragadták a repetitív, „inautentikus” *kronoszból*. Félvezeszkelve várják az idők beteltét; ők sem tudnak rá felkészülni, hisz az esemény Pálnál is programozhatatlan; tudják, hogy valami történni fog, csak azt nem, hogy pontosan mire készül(je)nek. Legfőképp (a thesszalonikaiakhoz írt második levél szerint) azt nem tudhatják, vajon nem az Antikrisztus jelenik-e majd meg, sőt, hogy nem egyenest előfeltétele-e, vagy akár része, módusza, velejárója a *parúziának* az Antikrisztus eljövetele, hogy együttesen következzen be a legjobb és a legrosszabb. Mert ezt (is) jelenti a véglegesség, az *eszkaton*, az apokalipszis. Emiatt a hívők számára is – sőt, számukra igazán – kiiktathatatlan (mert általuk megélt) programozhatatlanságból (véletlenből) fakadó bizonytalanság miatt kell éberren virrasztani-örködni. S ez a bizonytalan várakozásteljeség nyit előttük drasztikusan más időtapasztalatot, mint a sötétben maradtaké, és akiket egyszerűen meglep majd, mert készületlenül ér, ezért aztán elpusztít a második eljövétel.

Badiou-nál a kiragadás mint az esemény véletlenszerű kezdete persze nem a végítélet vagy a *parúzia* egyetemes végpontjához képest beteljesedett időpontban következik be, s éppen hogy nem az egyetlen (teremtett) világ végét, hanem a végtelen sok világ (lokális-történeti szituáció) egyikének alapvető, ám kiszámíthatatlan és bevégezhetetlen átalakulását *ígéri*. Ettől még az alapséma, legalábbis ami a szubjektivációt illeti, megvesztegetően hasonló. A véletlen csapáshoz hasonlító szólítás „emberünk” számára hasonlóképp kitüntetett, *sűrű*, erőszakos pillanat, mely ugyancsak az esemény majdani lezajlásának, illetve általa és társai által való lefolytatásának (nyíltan maradó, maradéktalanul mindig betöltetlen) horizontja felől, *viszszamenőlegesen*, ugyanakkor a (választott? kapott?) előeseményhez képest *utólagosan*

értelmeződik „(meg)telítettként”. Mindenestre a kiszakíttatás pontosan a létezés temporalizálódásának mint szubjektívációnak a kezdete; az első *véletlen*, ami felborítja a természetes (Badiou-nál kulturális, és így természetes, változhatatlannak tűnő) rendet, kiszakít a *kronoszból*, és (mert) a teljesen más – esemény, világ vagy a létezőkön túli létező – (be)fogadásának diszpozíciójába juttat.

Ezért aztán nem csupán a készültség, a várakozásteljesség, a türelmetlenség, az izgalom, a sürgetettség és hasonló affektusok első tapasztalatában részesíti az embert, de egyúttal (mint később még szóba kerül) belépteti a történelmi időbe, mely a barlang immanens, ismétlődő, egyirányú mozgóképsorozatában megtapasztalhatatlan; ez ugyanis kiterjedt múlt- és jövőhorizontba állítja egzisztenciáját, ahol mindkét horizonthoz rögtön felelősen, egész létével *kell* viszonyulnia. Mindezek miatt nevezhető a véletlen zökkenésének (mint *kairosznak*) az itteni, ártatlannak tűnő tételezése *ráolvasásnak*, mely „üres, repetitív idő” és „affektív, történelmi, úgymint történészerű idő” közti differenciát iktat ott, ahol – az *Állam* „eredeti” szövegében – nem nyílik szét a temporalitás folyama szokványos (kronologikusan telő) és eseményszerű (véletlent, illetve történelmi múltakkal terhes és a jelentől eltérő jövők potenciálját magában hordó) pillanatokra; hisz az ember útnak indítása, ha a nevelés része, be van ágyazva a dolgok és az idő rendes menetébe.

Mindezt Badiou szó nélkül hagyja az expozíciójában.

Az értelmezés következő kérdése, hogy mi adja a véletlenszerű pillanat erejét, az erőszakot, ami útnak indítja az embert. Ez az, ami Badiou szerint „kitudhatatlan”. Az erő a kilépés véletlen- vagy eseményszerű oldala: a fejlemény, hogy valami adott pillanatban, „hirtelen összeáll”, és ott helyben, „lokálisan kiléptet a sorból”. De ez még nem elég: a véletlen mellett szükség van „fegyelemre” is: logikusan le kell vonni az esemény következményeit, ha tetszik, „makacsnak lenni,

ami végső soron maga is az erőszak elviselésének egy formája.” (458.) Tehát még csak nem is a fogvatartók erőszakosságát kell elviselni, a rabságot ugyanis édessé tették; valódi fájdalommal Platónnál az elszakadás jár, „a *szeperáció*”.

Ez a mozzanat Platónnál minden ismeretszerzés előfeltétele. A konszenzusos tudásbázis átvételével nem, csupán a tőlük való elszakadással, önállóan sajátíthatók el ismeretek. Ez az önállósodási folyamat szükségképp fájdalmas, önkéntelen, *erőszakos*: a szubjektumot a külső hatás kiveti a megnyugtató konszenzuális bizonyosságok közül, aminek a folytán rákényszerül ezeknek a bizonyosságoknak az „önálló felülvizsgálatára”.

Az elszakadáson keresztüli ismeretszerzés velejárója, hogy a szubjektum (egy ideig biztos) képtelen lesz megértetni magát a többiekkel. Platón azt írja, „képzeljük el, hogy egy kiválasztott nézőt kiszabadítunk...”. De miért csak egyet? – kérdezi Badiou.

„Az »egy« az elszakadás metaforája: világosan jelzi, hogy a szubjektum egyes-egyedül válik el a többiektől, önmagával is teljesen egyedül néz szembe. Az elszakadás során mindig eljön a pillanat, mikor teljesen magára marad az ember; ekkor kell önmagától is elszakadnia. Következésképp egyáltalán nem pontatlan úgy fogalmazni, hogy mindig csak *egy* kiválasztott néző van. Meglehet, hogy sorban kiválasztanak egyet, majd még egyet, aztán egy újabbat, de egy ponton akkor is megjelenik az elszakadás magánya (*une solitude de la séparation*), ami a szituációtól való belső távolságtartás mozzanata.” (460–461.)

Azért lényeges, hogy a távozó szubjektívációja során egy ponton „önmagával is egyedül néz szembe”, mert ekkor válik világossá a számára, hogy nem elég a többiektől elszakadnia, hanem (részben) saját magával is szakítania kell: „az elszakadás a leglényege-

sebb gesztus; ezt metaforizálja a szöveg a néző fejének az elfordításával. Ez a fejfordítás magától értetődően a néző által önmagán gyakorolt erőszak. Ez alkotja a távolságtartás, tehát a kilépés feltételét, az emancipáció legfőbb mozgatórugóját.” (459.) A lendő kilépő által önmagán elkövetett erőszak nem ugyanaz az erő, amelynek eredetét Badiou rejtélyesnek állítja; utóbbi az a véletlenszerű sugallat vagy eseményzerű ösztönzés, amelynek a hatására a néző hajlandó és képes lesz erőszakot tenni magán. Vagyis, folytatja Badiou, kétféle erőszak van Platónnál; az egyik az oppozíció, gyakorolják akár a nézővel, akár a rendszerrel szemben; ez az erőszak kétségkívül szembeállítható a tudással (amint a filozófia mindig is szembeállította őket); a másik azonban nem az oppozícióé, hanem a szeparációé; ez pedig nem más, mint

„az ész erőszaka (egyben az észen esett erőszak – *la violence de la raison*). Pontosán azért van rá szükség, mert az ész nem az emberállat spontán szervfejlődésének az eredménye. Az ész, ahogy Platón érti, semmi más, mint ami felszabadít, aminek a révén képesek vagyunk – legalábbis lokálisan, legalább egy kis időre – kiválni a reprezentációk rendjéből. És ez az erőszak belsőleg: önmagunkon gyakoroljuk, amikor elfordulunk. A fejnek az elfordítása érzésem szerint roppant erős metafora. Az embert, az elé állított látványvilág foglyát, kényszerítik, hogy jobbra-balra fordítsa a fejét. A kép jelzi, hogy a mondott erőszak eltéréssel, fordulattal, egyfajta kifordulással jár. Az önmagunkból való kifordulásról (*torsion subjective*) van szó. És ez mindig fájdalmas. Betű szerint kell vennünk, hogy ilyesmi csakis külső hatásra lehetséges, sosem következik egyenesen alkatunkból, hajlandóságainkból vagy készségeinkből.” (459.)

Az erőszak mint oppozíció mindig csak reagál („visszahatás”); ezzel szemben a szeparációs erőszak kettéválaszt; mégpedig, folytatja Badiou, *mindenekelőtt magát a szubjektumot osztja ketté vagy hasítja félbe*. Az öntudatra ébredt nézőnek csak az egyik fele távozik; meghasonlásában valamit mindig hátrahagy magából. Azért nincs teljes távozás, mert énjének, szokásainak, identifikációinak vagy meggyőződéseinek egy része elválaszthatatlanul ahhoz a szituációhoz tapad, mellyel végleg szakítani akar. A kiszakadással együtt ezek a részei óhatatlanul leválnak róla. Ezért lesz a kiválás szorongató magánya mellett a szubjektíváció másik alapvető affektusa Badiou-nál az én hátrahagyott részéért viselt „gyász”, sőt azt is mondhatni (bár ezt ő nem mondja), egyfajta *fantomfájdalom*, aminek a következtében a pőre (preszjektív, a hétköznapi ismétlésekbe ragadt) egzisztencia a régi énje és a születőfélben lévő új közt oszcillál; önazonosságának a lehetősége alapjaiban megrendül. Nincs oka (váratlanul érkezik), és nem tudható a célja sem. Ennélfogva kiiktathatatlan belőle a kétely: az esemény mint döntő pillanat állandó ingadozással jár – a badiou-i militáns nem hívhatja segítségül Descartes jóindulatú Istenét; helyzete inkább az éberen örködő pauliánus keresztényéhez (aki nem tudja, Krisztus vagy az Antikrisztus jön-e majd), vagy Kierkegaard Ábrahámjéhez hasonló.

„Emberünket” tehát „felbérelt pribékek” „kivonszolják”, „mocskos alagútba taszítják”, írja a szöveg, „mely a szabadba vezet.” Az iménti értelmezői lépés nyomán ezek a „pribékek” egyidejűleg allegorizálják a külső behatás (a váratlan esemény) erejét, valamint, a meghasonult szubjektum alteregóiként, azt az erőszakot, amit „emberünk” saját magán fejt ki. A felemelkedés a napvilágra (*anaszisz*) eszerint nem más, mint „lokálisan megteremteni a szituáció újszerű kinézetét (*visibilité*).” (461.) Ennek a folyamatnak a során kezdi a szubjektum a vászon mutatta összeképtől eltérően látni azt, amiben addig élt.

(Jelzem, mert később fontos lesz, hogy Badiou olvasatában elhanyagolja azt a mozzanatot, hogy „emberünk” a szabadba: a természetbe jut ki.)

Hangsúlyosan nem tudatos belátások sorozata kezdi ki az addigi látványvilágot. A kulcsmondat („A túlradó fény megsemmisíti tudatát.”) kimondja, hogy a megvilágosodás itt elvágólagos, minden folytonosságot megszakít a korábbi énnel, véleményekkel, belátásokkal. Ez a kétszeres szeparáció (az elszakadás a többiektől és a belső meghasonlás) tetőpontja, ahol a szorongáshoz, a fájdalomhoz és a gyászhoz harag keveredik („Ó, mennyire szenved a szörnyű bántalmaktól, mindattól, amit el kellett viselnie, attól, hogy kidobták! Mennyire gyűlöli pribékjeinket!”), ez a kombináció pedig minden racionális megfontolást „kiöl” emberünkéből. A szituációtól való eltávolodás irreverzibilis (a megvakulás élménye feledhetetlen; végérvényesen kettéosztja az időt *előttre* és *utánra*). Újszerű látásmódjának kibontakozása, a voltaképpen konverzió, Hegel kifejezésével, „tudatának a háta mögött zajlik”, ha tetszik, „emocionális” vagy „affektív”. A vakság az említett érzetegyüttes allegóriája. „Minden emancipáció keresztülmegy a vakság szakaszán: a felszabadulás nem a tisztánlátás folytonos következménye, egy ponton mindig beáll a vakság pillanata, hiszen ha nem válna legalább egy pillanatra vakká, nem történne valódi elszakadás. Platón tézise, hogy *adott pillanatban olyanná kell válnunk, mint Oidipusznak Kolónoszbán*, aki azért látja meg a sorsát, mert megvakult, vagyis pontosan azért láthatja, mert nem látja. Ha felidézzük magunkban azokat a pillanatokot, amikor az életünkben felszabadulásokat éltünk meg, hogy Platón állítása empirikusan teljességgel helytálló. Amint bármiképp el kell szakadnunk attól, akik voltunk, legalább egy pillanatra szükségképp megvakulunk; ebben a pillanatban vágjuk el (*coupure*) a kötelékeket.” (Uo. Kiemelés tőlem.)

A vakság Badiou számára tudatlanságot, eszméletvesztést metaforizál. A konverzió a tudattalanban és/vagy tudatlanul megy végbe. („Platón a tudattalan komplett elméletét nyújtja.” (462.) Továbbá: „Ahhoz, hogy kivonhassuk magunkat az apparátus előállította látványvilág alól, muszáj megvakulnunk egy pillanatra; csak ezután láthatjuk másként a látványvilágot, csak ezután lehet merőben más a látható.” (464.) Ezért lehet találó a denunciáló megfogalmazás, miszerint a forradalmárok „vaktában cselekszenek”, pusztán annyi benne a tévedés, hogy azt sugallja, lehetne máshogy is forradalmat csinálni. Aki egy politikai esemény során nem cselekszik vaktában, csak kalkulálva vagy érdekből, nem teszi ki magát a forradalmi eseménynek. Eszerint a Nap „nem a megvilágosodás, a reveláció metaforája”, és nem is a természetbe való kijutást jelzi. „*Ugyanazt fogjuk látni a továbbiakban is*, de más megvilágításban.” (464. Kiemelés tőlem.) Aztán: „Platón nem állítja szembe az árnyékokat a fényvel; a fény pusztán az árnyékok újszerű látásmódja. Az *árnyékokat nézve szokunk hozzá a fényhez*.” (Uo. Kiemelés tőlem.) Aki feljutott a fényre, eleinte vaksin pislog. Hunyorogva nézi az árnyékokat, a dolgokat, a víztükörben ön magát, végül a Napot. A kép megint csak megidézhet egy kierkegaard-i fogalmat, a szempillantást (*Augenblick*) De – Badiou értelmezésében – a „fenti dolgok”, valamint a vászonra vetített és a vásznon látható marionettbábuk között sincs lényegi, szubsztanciális, esszenciális vagy létmódbeli különbség; mindegyik immanens a létben. Akinek „felnyílik a szeme”, ugyanazt látja, mint a többiek – csak máshogy. A különbség szó szerint *egy szempillantás alatt* jelenik meg. Úgy is fogalmazhatunk, hogy pusztán ekkor, a tisztánlátás megszerzésekor válik csak árnyékszerűvé a valóság, vagyis ekkor lesz reprezentációvá, közvetetten megjelenítetté az, ami eddig szimpla prezentációnak, közvetlenül megjelenőnek tűnt.

Ezen a ponton bizonyára már nyilvánvaló, miért nem érvényesíthető (Badiou ezirányú célásaival és esetleges várakozásainkkal szemben) az itt adott olvasat szerint a bázis-felépítmény vagy akár a bázis-ideológia marxista kettőse a platóni berendezésre és vázsonra: a megvilágosodás nem jár tudástöbblettel, nem is a tőkés termelés és értékképzés logikájába avat be, hanem *a személyes diszpozíció*n változtat; ezért nyilvánvaló, hogy Badiou nem a kapitalizmus vagy a spektakulum, hanem a forradalmi szubjektíváció elméletét nyújtja.

De ennél érdekesebb – és messzebbre vezet – a Nap jelképének, egyben a Nap megpillantásának az átírása, illetve a vakság konstitutív mozzanatként való beírása és megfeleltetése az eszméletlenséggel. A fent idézett kulcsmondat („A túlradó fény megsemmisíti tudatát.”) ugyanis semmilyen formában nem szerepel Platónnál. Ott ezt olvassuk: „És amikor a napfényre érne, vajon a fénytől elárasztott szemével látna-e valamit is abból, ami mi valóságnak mondunk neki? – Aligha látna – felelte [Glaukón] –, legalábbis nem azonnal. – Gondolom, előbb szoknia kellene hozzá, ha a fenti dolgokat látni akarja. Először a legkönnyebben az árnyképeket venné észre, ezt követőleg az embereknek és minden egyébnek a vízben tükröződő kép-mását, és csak utoljára magukat a dolgokat. [...] Legvégül, gondolom, a Napot is meg tudná pillantani, de nem a víz tükrében [...], hanem őt magát, a maga valóságában és a maga helyén, és szemügyre tudná venni, hogy milyen.”³⁷ Mindez összhangban van a hatodik kötet nevelődési elméletével: a bölcsességhez a folytatólagos megismerés vezet; szöveghű fordításban a „Napba nézés” nem a vakságnak a metaforája, hanem a látóképesség maximumának a birtokbavételét, és ekképp az öneszmélést jelzi. Ez a képesség Platónnál arra hatalmazza fel emberünket, hogy mást, *drasztikusan mást* lásson (a ter-

³⁷ PLATÓN, *Állam*, 516a–b.

mészetet és a Napot „a maga valóságában és a maga helyén”), mint amit eddig látott, ezáltal észrevegye, felmérje, tudatosítsa magában a kultúra és a természet vagy az emberi és az isteni világ különállását, és ráebredjen, hogy „[a Nap] uralkodik minden a látható világban, és mindannak, amit valaha csak láttak, valamiképpen ő az oka.”³⁸ Badiounál viszont mindössze a korábban látottak (a kultúra) szemléletének egycsapásra végbemenő újrendezéséről van szó: „ugyanabban a szituációban maradunk, de eltávolodva tőle; az elszakadással lesz lehetséges új fényt vetnünk rá, és a láthatóság más regiszterében tekintenünk.” (464.)

Továbbá az értelmezés szerint kulcsfontosságú, hogy az árnyékot még a külső napfény sem oszlatja el. És nem is egy-egy homályos szegletet világít meg. Azt kell elképzelnünk, hogy más fénybe állítja az egész termet, de az árnyék megmarad. Vagyis azt az abszurd, képtelen képet kell elképzelnünk, hogy a Nap révén „*maga az árnyék válik láthatóvá*” (467. Kiemelés tőlem.) A megvakulás, majd a látás visszanyerése Badiounál nem a berendezés (működésének) megvilágítását hozza el – pedig Platónnál a Nap nem más, mint a vetítés fényforrása, a képmások *természetes* eredetének jelképe („Tudod, hogy a Nap a látható dolgoknak nemcsak a láthatóság képességét adja, hanem a keletkezést, a növekedést és táplálkozást is biztosítja, bár ő maga egyáltalán nem keletkezés.”)³⁹ –, hanem mintegy *kiemeli* az addig láthatatlan árnyékokat: így aztán olyasmit ad a szituációhoz, ami addig is bele volt foglalva, de kivehetetlenül.

Itt ugyan nem hivatkozik Descartes-ra, de a modern szubjektíváció történeti és filozófiai kezdőpontjaként főműveiben Badiou rendre a kételkedés imperatívuszára mutat.⁴⁰ A

³⁸ PLATÓN, *Állam*, 516c.

³⁹ PLATÓN, *Állam*, 509b.

⁴⁰ Legutóbb lásd: BADIOU, *L'immanence des vérités*, 35–44, 84–86.

karteziánus felülvizsgálatnak, voltaképp az újrakezdésnek a megkerülhetetlensége jelzi, hogy a szubjektíváció nem tévesztendő össze valamifajta egyenes vonalú személyiség-fejlődéssel; a badiou-i szubjektívációhoz mindenképpen szakítani kell egy már meglévő habitussal, észjárással, hiedelemvilággal, hogy *a világ változatlan tartalma régi-új formájában táruljon föl (mint árnyékvilág)*. Ebben a felfogásban az autentikus filozófia abban különbözik a többi regionális vagy pozitív humántudománytól, hogy nem lineárisan halad és nem általánosságok belátását követeli meg, ennél fogva nem is a tudásbővítést célozza, hanem minőségi ugrást vagy elvágólagos szakítást követel alanyától, aki ugyanazt látja a továbbiakban is, semmi többet, azt viszont egész máshogy.⁴¹

⁴¹ Ez a badiou-i filozófia-felfogás – akárcsak tudás és igazság elválasztása, illetve az elhatározottság hangsúlyozása (a három hasonlóság összetartozik) – megint csak rokonítható egy heideggeri elgondolással, nevezetesen a formális rámutatással (*formale Anzeige*); ez olyasfajta teoretikus megismerést irányoz elő, mely nem rendeli alá a fenomenálisan adódó dolgokat általános fogalmaknak, hanem csak rájuk irányítja a megismerő figyelmét, mégpedig úgy, hogy mindenféle tartalom nélkül kizárólag a jelenségek formáját adja meg: azt, ahogyan ez és ez a fenomén megjelenik. A következő idézet jól kijelöli Badiou és Heidegger lehetséges találkozási pontjait: „A formálisan rámutató fogalmak ugyanazt a módszertani szerepet töltik be [Heideggernél], mint amit [Pál a korinthusiakhoz írott levelében] az egzisztenciális konverzió szintjén az »úgy, mintha«: mindent változatlanul hagynak, és csak negatívan mutatják, figyelmeztető jelek álcájában, hogy semmiféle fogalom nem – még az összes fogalmak totalitása sem – közvetítheti a fenomén igaz, teljes vagy eredeti jelentését, sem pedig a faktikus élet fluxusát vagy változékonyságát. Utóbbi példázására

Mi az ára (vagy módja) annak, hogy Badiou a tudattalan konverzió javára kiiktatja a tudásszerzés Platónnál pertinens mozzanatát?

Mindenekelőtt az, hogy *a konverziót a katarziselmélet (vulgáris vagy kora keresztény értelmezése) szerint, továbbá – ami még meglepőbb – végső soron mimetikus jellegű folyamatként kénytelen inszcenírozni*. Ennek a két mozzanatnak a jelentősége a „tisztán” badiou-i eseményre is kihat, amely csak részleteket ad hozzá az *anabaszisz* itteni tárgyalásához. Úgyhogy már most érdemes explicitálni, hogyan írja felül Badiou Platónt Arisztotelésszel.

A kilépés értelmezéséhez már a XIII. szemináriumon előrevetít néhány szempontot. (333–335.) Arról beszél, hogy a szabadulásnak „óhatatlanul van egyfajta hegeli vonatkozása” vagy „mozgása” is, mégpedig abból fakadóan, hogy magának az aktusnak immanens módon kell hozzájutnia tulajdon (*propre*) ideájához. Eszerint a szabadulásnak *nem* a Nap a telosza, nem a Napra tekintettel megy végbe; az égitest csak fényt ad ahhoz – vagy lehetőséget nyit arra –, hogy *a megszabadult, afféle hiperdemiurgoszként, maga állíthassa elő saját felszabadulásának igazságát* (ideáját, teloszát, esszenciáját), mely a szabadulás előtt nem létezett, nem ragyogott odafönn. Előállításának előfeltétele, hogy „emberünk” a megvakulást követően visszakereszkedjen a barlangba; „ez [a visszatérés] a felszabadulás legbelsőbb lényege”, az igazság aktualizációjához vezető út, amely egyértelművé teszi, hogy nem valami transzcendens Igazság ösztönözte vagy váltotta ki végső okként a kilépést, ilyen transzcendencia ugyanis a fenti okokból Badiou-nál nem létezik, hanem az erőszakos megrendülés ese-

– vagy talán ez volna a mintája is? – [Heidegger szerint] csak a vallás fenoménje képes, legeredetibb alakjában (Pál leveleiben, Szent Ágostonnál, Luthernél és a zsidó eszkatológiában).” (DE VRIES, *Philosophy and the Turn to Religion*, 213.)

ménye. Az új (az „igazi”) látványvilág fájdalmasan vakító, kiegoeti a szemünket; és fájdalmas az erőszak is, amivel kirántanak minket a helyünkről. De amint megvetjük odakint a lábunk és visszapillantunk, „*megsajnáljuk a hátrahagyottakat*”, akik továbbra is azt hiszik, a valóságot látják. „Fájdalom (*douleur*) és sajnálat (*pitié*) kevert affektusaiból öröm (*joie*) születik”, mondja Badiou; majd a két affektus esetén összejátékát Schopenhauerrel hozza kapcsolatba: *c'est vraiment du Schopenhauer!* (433.) A vakból látóvá váló, „újjászülető” szubjektum legelső érzete a sajnálat vagy a részvét; ez adódik szorongás, gyász, fájdalom és harag eddigi negatív érületegyütteséhez, a „félelemhez és reszketéshez”, a *mysterium tremendum*hoz.

Ezzel teljeseedik ki a badiou-i szubjektíváció affektív sematikája. Mivel ezek eredményezik a megszabadulást, azaz a barlangbeli létmódtól való purifikációt (emberünk *tisztán* lát), a kiemelkedésben (ahogy Badiou érti) minden további nélkül felismerhető a tragédia kanonikus affektusegyüttese (*phobos*: félelem vagy borzongás; *eleos*: sajnálat vagy részvét; *katharsis*: megtisztulás). Schopenhauer imént említett neve Arisztotelészét fedi. De az arisztotelészi modell, mint írtam, itt vulgáris vagy kora keresztény (pauliánus) változatában szerepel. Ugyanis a *Poétikában* éppúgy, mint az *Államban*, a mimézis (a katarzisz előfeltétele) a maga fokozatosságában nagyon is előállít tudástöbbletet (matémát).⁴²

⁴² „Az emberek kiskoruktól fogva, minthogy a természetükbe van írva, egyfelől hajlamosak az utánzó ábrázolásra [*mimeisthai*] – sőt, éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy különösen szívesen ábrázolnak utánzással dolgokat, sőt, első ismereteiket [*mathesei*] is utánzó ábrázolással szerzik –, másfelől mindnyájan örömet lelnek [*to khairein*] az ábrázolásokban. [...] Ennek is abban áll az oka, hogy a tanulás [*manthatein*] nemcsak a bölcselők számára gyönyörűséges [*hediston*], hanem másoknak is szintazonképpen [...]; és

Badiou viszont drámai csúcspontként kívánja találni a konverzió pillanatát, olyasféle pontszerű, irracionális vagy egyenesen észellenes („megsemmisíti tudatát”) megvilágosodásként vagy eksztázisként, amilyent sem Arisztotelész, sem Platón nem támogatott, az a konverziót mint újjászületést értő kora kereszténység viszont annál inkább

Ha felfigyelünk rá, hogy a badiou-i sematikát a katarziszelmélet mozgatja, az is feltűnhet, hogy az *anabaszisz* itteni inszcenizálásában *kétirányúan mimetikus*. „Emberünk” *egy személyben egy tragikus előadás főszereplője és nézője*. Egyfelől, egy monodráma hőseként, mint a kommentárból kiemelt mondatrészben Badiou állítja, „adott pillanatban olyanná kell váln[ia], mint Oidipusznak Kolónoszban”: rituálisan (akár jelképesen) el kell ismételnie, valamiképp elő kell adnia az önmegvakítás aktusát: azonosulnia kell a mintával, példakövetően el kell játszania a tragikus alaptípust. (Arisztotelész egyik állandó példája szintén Oidipusz; később érinthetem, miért marad el Badiou-nál a tragikus poétikák másik obligát hivatkozása, Antigoné – vagy akár egy nőnemű Oidipusz: egy *Oedipa*.⁴³) Ami azt jelenti, hogy a konverzió („tudattalan”) lefolytatása végezt *képesnek kell lennie* a mimézisre, emellett

azért szeretnek képmásokat nézni, mert a szemlélés révén [*theorein*] megtanulják a megismerést [*manthanein*], és kikövetkeztetik [*sullogizesthai*], mi micsoda [*ti ekaston*], ahogy például azt mondjuk: ez itt ennek felel meg.” ARISZTOTELESZ, *Poétika*, 4, 48b. A fordítást enyhén módosítottam a következő kiadások alapján: ARISTOTE, *La poétique*, Texte, traduction, notes par R. DUPONT-ROC, J. LALLOT (Paris, Seuil, 1980) és ARISTOTLE, *Poetics (Clarendon Greek Text and English Commentary)*, trans. D. W. LUCAS (Oxford University Press, 1968).

⁴³ Egy ilyen alak epikus figurálását lásd: Thomas PYNCHON, *A 49-es tétel kiáltása*, ford. SZÉKY János (Budapest: Magvető, 2007 [1965]).

ismernie kell a mitikus előtörténetet is; mint egy ezek prediszponálják az (elvileg váratlan) esemény érkezésére, aktualizálják eddig lappangó fogékonyságát. Másfelől mint néző, *a többi nézővel azonosul: együttérez velük* („sajnálja azokat, akik ülőhelyükhöz szögezve [...] élük életük”), pontosan úgy, ahogy az arisztotelészi modellben a néző a tragikus hőssel. Ezek a – váratlan megfordítással hirtelen *színpaddá lett nézőtér*en ülő – nézők nem az ő közönsége; ők másfelé néznek, a spektákulumra; emberünk mintha egy karzatról vagy egy oldalajtóból – esetleg a függöny mögül? – kukucskálna rájuk; de még az is lehet, hogy csak maga elé képzeletben őket. Egyik sem zárható ki; Platón nem ad eligazítást. „Emberünk” mindenestre csakis azért érezhet részvétet, a leírás szerint életében először (eddig kizárólag szolipszisztikus affektusok uralták: fájdalom, szorongás, vakmerőség, harag), mert *egyfelől* hirtelen birtokába került a beleérzés képessége, *másfelől* mert – szintén most először (a nézőtér nem fordulhatott körbe) – végre észrevette a társadalmat alkotó embereket, a közösséget, és megtanulta megkülönböztetni magát tőlük, pontosan azért, hogy képes(sé vált) belsőleg „leutánozni” őket, vagyis a helyükbe képzelni magát és (ezáltal) együttérezni velük. Badiou fordítása és olvasata ezt az egész mimetikus előfeltétel-rendszert figyelmen kívül hagyja. Az újdonsült látvány nála egész egyszerűen a világ el- és befogadásának újszerű módja (*nouvelle manière d’accepter le monde*), mely eltér a világ megjelenésének bevett szerkezetétől. Mondhatjuk negatívan is: úgy alkotja újra észjárását, hogy immunis legyen az oximoronokra. Lehetne ez egyfajta irányelv is...” (470.) „A vak-ság túloldalán” emberünket többé nem lehet megvesztegetni a folytatás, bármifajta korrekció ígéreteivel. Badiou tehát nem a jelenvaló látszátvilág (és a másvilággal való viszonya) felfedéseként olvassa a szakaszt, hanem az ismeretlen (utópikus) jövő melletti végső elköteleződés megérlelődéseként. A

Nap megpillantása nála nemhogy nem hoz tudástöbbletet, hanem éppenséggel *kiégeti* a nézőből a mozgó árnyékokból kinyert, korábban megingathatatlan tudását. Ezzel kényszeríti, hogy alkosson új, immár „sajátos” (nem tudást, hanem) igazságot; ez a fizikai és szellemi „vakság” a szubjektíváció megkezdéséhez kellő diszpozíció.

Itt említendő az is, hogy miért pontatlan, mikor a transzcendenst (itt: a Napot) írja át nagy Másikra. Ugyanis a jelenetben volta-képp a közönség funkcionál az önidentifikációt lehetővé Másikként, hiszen emberünk az ő (másfelé forduló, üveges) tekintetükben ismeri fel önmagát megszabadultként, nem pedig a Napba nézve; utóbbi a lacani elméletben inkább az enigmatikus Dologgal (*la Chose*) lenne megfeleltethető: azzal a vakfolttal vagy maradvánnyal, ami a látómezőn belül érthetetlen (nem érhető fel ésszel – szó szerint úgy, mint az ideák ideája), kisajátíthatatlan, megítélhetetlen, és aminek a jelenléte mégis nyugtalanítóan inzisztálja (kérdésre, vizsgálódásra kényszeríti) a szubjektumot.

Összegezve: Badiou szubjektum- vagy szubjektíváció-fókuszú olvasatában elsikkad, hogy „emberünk” első lépésben a természetre lát rá, és a természet-kultúra törést ismeri fel; második lépésben pedig a többi ember helyzetét és a társadalom állapotát látja meg és választja el önmagától. Ezek a belátások újszerű tudáshoz juttatják, és újszerű képességeket vagy affektusokat aktualizálnak benne. Ám mindkét belátás előfeltétele, hogy emberünkben meglegyen az a *mimetikus készség*, mely a barlangban vagy spektákulumban (rejtélyes okokból) még szunnyadt benne, hogy most egyfelől lehetővé tegye számára a vakból látóvá válás ödipális mítoszának (vagy a keresztény konverzió mítoszának) a megélését, másfelől hogy képes legyen felfogni a többieknek az övétől eltérő, idegen sorsát.

Az egyszerűnek beállított, eseményszerű öneszmélés jelenete ősmintát ismétel, ame-

lyet a szubjektum főszereplőként ad elő (egyelőre nem tudjuk, kinek); eközben pedig maga is rászorult *a közönség látványára* – a társadalom *képére*, ábráz(ol)atára, amelyet meg-sajnálhat, hogy ebből vegyen lendületet szubjektívációjához. Ha nem volna meg benne az utánzás, *ebből kifolyólag* pedig az együttérés, a sajnálat vagy a részvét képessége, „emberünk”, az esemény egyedüli alanya, a Badiou-i szcénában képtelen volna „szubjektíválni”. Ezért van az, hogy Arisztotelésznél a *mimészis* sosem csupán mechanikus utánzás, hanem mindig egyben tudástöbbletet is ad. (Lásd a 42. lábjegyzetet.) Így lesz a néző a játszóhoz képest (sajnálatra méltó) néző, a barlang a napvilághoz képest barlang, a játszó Oidipuszhoz képest vakból látóvá vált ember (a mintához képest más, de hozzá hasonló, és ennyiben önmaga), és így tovább. Hiszen ahogy az információelmélet axiomatikája rögzíti, már egyetlen különbségtétel is, így a 0 és az 1 közötti, elég az ismeret, egy adatnyi információ előállításához. Ezt teszi a *mimészis*: elválasztja egymástól az utánzót és a mintát, az utánzatot és az eredetit. Ebből érti meg az ember, hogy egyiknek sincs semmiféle szubsztanciális tulajdonságuk vagy ontológiai különbségük (az eredeti csak a másolathoz képest az), vagyis csak diakritikusan, egymáshoz képest határozhatók meg. A megszabadult csak nézésirányában tér el a közönség maradékától (hisz maga is végig szemlélődik, nem „cselekszik”); de mivel ő a Napba néz és őket nézi, velük ellentétben igenis *tudomást* szerez arról, hogy ő és a többiek is mindannyian nézők; és ennyi elég a tőlük való elkülönöződéshez, amit a sajnálat fölényérzete pecsétel meg. Ugyanígy a „barlanggal” meg a „vászonnal”, amelyek pusztán csak azért lepleződhetnek le (vagyis: allegorizálódhatnak) börtönként és szimulákrumként, mert emberünk, velük kontrasztban, megpillantja a Napot és az embertől független természetet, vagyis megtanul különbséget tenni a társadalom és annak másika között, amelynek víztükör-felületein

ugyanaz tükröződik, mint „odabent a vászon”, de amelyek elvezetik tekintetét „magukhoz a dolgokhoz” és végül „a Naphoz a maga helyén”, a jelenvalósághoz képest abszolút kontrasztban, túl a létezőn.

Továbbá, az antireprezentációs diskurzusok önfelszámoló logikáját ismételve, „emberünk” egyszeri eseményként sem élhetné meg a vele történeteket akkor, ha a létnek nem volna már mindig is egyfajta eredendő *eseményszerűsége*, vagyis ha nem volna belekódolva itt, Platónnál, *transzcendens* lehetőségfeltételként, hogy „az ember” eksztatikus létmódjából kifolyólag revelatív események mindig is voltak, vannak, lesznek. Vagyis már mindig is létezik az esemény egyfajta *tipológiára*, melyet a fölszabaduló, habár „elvéthetetlen és egyszeri”, ami történt vele, mégsem maga hoz létre, hanem ő – abszolút paradox módon – legsajátabb önmagával azonosulva is csak egy *tipikusan* adódó helyet tölt be, mitikus sémát, közhelyet, klisé ismételt. Akkor is nélkülözhetetlen valamifajta tipográfia, ha Badiou le akarja váltani a transzcendens Ideát történetileg létrehozott Igazságra, és utóbbit nem adekvációelvűen igyekszik vázolni; mert máskülönben érthetetlen lenne, mi történik „emberünkkel”. Röviden, magának az eseményformának, az esemény bekövetkeztének mint eshetőségnek már mindig is előre adotttnak kell lennie, megelőzve minden történeti vagy lokális eseményt. Ezzel a meglévő eseményszerűséggel együtt, nem pedig ezt eltüntetve kellene elgondolni *minden egyes esemény* (paradox) teljes szingularitását, a lehetetlen különbséget kategória vagy paradigma és eset között. Erre a finom, de nélkülözhetetlen elválasztásra, továbbá az ennek folytán minden szinguláris eseményhez kellő, mert az eseményként való felismerhetőséget és megélhetőséget egyedül szavatoló tipológia keletkezésének a megmagyarázására Badiou diskurzusa érzésem szerint nem képes. És ugyanezért inzisztálok amellett, hogy az esemény általa megadott típusa, a platóni mel-

lett, arisztotelészi, pauliánus, kierkegaard-i és heideggeri jegyeket viselő ötvözet, mely nem igazán a filozófia badiou-i kondíciói (politika, tudomány, művészet, szerelem) kijelölte „ateista” területen, sokkal inkább vallás(os) és filozófia(i esemény) határán helyezkedik el; és talán épp filozófia és vallás elválasztásának problémátlan tételezése, illetve a vallás(os)-nak a kondíciók közötti kiutasítása miatt (ez a két lépés valószínűleg azonos töről fakad) nem számol Badiou ontológiai műveiben sem azzal, hogy az eseményszerűség *transzcendentális* lehetőségét (tipológiáját) éppenséggel olyan történeti-politikai-teológiai kinyilatkoztatások hozták létre, melyeket – aporisztikus módon – csakis eleve meglévő transzcendentális lehetőségük tett egyáltalán lehetővé.⁴⁴

Később kell visszanyomoznunk azt, hogy kinek a színe előtt kell „úgy tennie, mint Oidipusznak Kolónoszbán” – és ennek visszaját: hogy mit tesz Badiou, aki szintén nem vonhatja ki magát a mimetikus kényszer alól, akkor, mikor fordítóként-értelmezőként Platónnal együtt írva, egyben újra- és túlírva Platón *Államát*, szintén nem elégszik meg a

⁴⁴ Ezt az elválasztást a kései Derrida strukturális messianicitás (*messianicité*) és (történeti) messianizmus (*messianisme*) különbségében analizálta és a „posszibilizáció aporisztikus logikájaként” írta le Heidegger nyomán, aki kinyilatkoztathatóság (*Offenbarkeit*) és (keresztény) kinyilatkoztatás (*Offenbarung*) között tett különbséget; a derridai leírásban történeti-teológiai esemény (bejelentés, kinyilatkoztatás, ígéret, satöbbi) és formális lehetőségfeltétele kölcsönösen feltételezik egymást, míg Heideggernél az *Offenbarkeit* fundamentálonológiai fogalomként megelőzi és megalapozza az összes történeti eseményt. Lásd főként: Jacques DERRIDA, *Donner la mort* (Paris, Galilée, 1999), ahol az egész első fejezet ezzel foglalkozik; de a nyolcvanas-kilencvenes évek számos további derridai publikációja említhető.

formális megértéssel, hanem filozófiai fogalmak formális megértésével, hanem az autentikus befogadás inherens részeként viszi színre az azonnali applikációt, a filozófiai konverziót.

De ha Badiou szerint nem tudástöbblettel jár, és nem is a *mimészis*, a játékosság, a természetesség és az együttérzés frissen felfedezett képességeit hozza el a napfény, akkor mit világít meg, vagyis mit jelent, hogy más fénybe állítja a mozitermet?

Mindenekelőtt azt jelenti, hogy *szemléletileg* („teoretikusan”) átrendezi a teljes szituáció kinézetét. És itt érdemes visszaemlékezni arra, hogy Badiou már korábban leszögezte: azok a „tárgyak”, amiknek az árnyképek a kivetülései, maguk is odabent a barlangban vannak: az árnyjáték a vásznon nem „égi ideák” másolatait mutatja, nem is természetes „dolgoz” kulturális leképezéseit, hanem emberek létrehozta termékeknek a vizuális absztrakcióit. Badiou leírásában leginkább még olyan a viszony a kivetített dolgok és a vászon között (de ez is csak analógia), mint a maguk tárgyiságában vett termékek és tőzsdei (vagy piaci) megfelelőjük, az árucikkek között; ennyiben applikálható az itteni olvasatra a marxi szembeállítás (melynek bázis-felépítmény párosát korábban elvetettük): vászon, mint a kapitalizmus világának felülete, „óriási áruújteményként” jeleníti meg „azoknak a társadalmaknak a gazdagságát, amelyekben tőkés termelési mód uralkodik”;⁴⁵ ebben a konstellációban válik homályossá a termékek használati értéke, szorul mindinkább háttérbe a mirevalóságuk.

Ezen a ponton már az is világos lehet, hogy Badiou olvasatában a „rögített” és a „mozgó”, a dolgok „eredeti” ideája és árnyképszerű, ekképp érzékelhető, „másolatuk” között – szemben egy betű szerinti Platón-olvasattal, mely más Platón-szöveghelyeket is bevonna a barlanghasonlat értelmezésé-

⁴⁵ MARX, *A tőke*, 43.

be⁴⁶ – nem tátong áthidalhatatlan szakadék, elválasztó üres tér (*khóriszmosz*), hiszen ugyanúgy az ember hozza létre (de kik? hogyan?) az eredetieket, mint ahogy az ember (technológiája) vetíti ki őket más emberek (vagy önmaga) számára is. Mindennek az is az oka, hogy Badiou itt (szándékosan?) azonosítja az örökkévalót (ami Platónnál az eredeti „helye”) a „rögzítettel” (az emberileg előállítottal, ami Platónnál is kontingens, akár csak „valójában” – bár a kapitalizmus más-

⁴⁶ „[...] az ideát az érzékelhető valóságtól elválasztó távolság az ideafogalom etikai gyökerei alapján érthető, s az etika keretében nem is okoz problémát. Így tekintve a dolgok ideájának és érzékelhető valóságának – Arisztotelész szerint igencsak kifogásolható – »elszakadása« (*khóriszmosz*) csak azért következett be, mert az idea fogalmát általánosították, s az eidoszt olyan általános fogalomnak tekintették, amely a jelenségek sokféleségében rejlő közöset és általánost fejezi ki. Ezzel szemben a *khóriszmosz* eredeti okát minden valószínűség szerint az örök és az időben változó valóság közötti ellentétben kell keresnünk. / A *Phaidrosz* nagy mítoszában (246 a 3–250 c 6) Platón ideákat, a változatlan létezőt annak nevezi, ami által az istenek egyáltalán istenek: ez pedig az örökkévalóságuk (247 d; 249 c), mivel az isteni értelem az igaz megismeréséből táplálkozik (247 c). E vonatkozásban érintkezik a mítosz a demiourgoszról szóló szakasszal a *Timaiosz*-ból, ahol azt olvassuk, hogy a kozmosz megalkotásakor alkotója »az örökkévaló mintaképre tekintett« (29 a 3; Kövendi Dénes fordítása). Nyilvánvalóan a látható dolgok formájának (*idea*) ideáiról (*paradeigmata*) van szó (28 a 7. sk.) [...]” Wolfhart PANNENBERG, *Teológia és filozófia*, ford. GÖRFÖL Tibor (Budapest: L’Harmattan, 2009), 20. Badiou az olvasatban egyáltalán nem foglalkozik a demiurgossal, a barlanghasonlat ugyanis még nem szerepelteti a figurát. (A *Timaiosz* Kr. e. 360, az *Állam* 375 körül íródott.)

hogyan próbálja beállítani a dolgot – a mi világunkban, így Badiou). Más szavakkal, az olvasat egy szintre helyezi a látható dolgok eredeti formáit (*paradeigmata*) az időben létező képekkel, így vonva ki a barlanghasonlatból az árnyékvilág és az ideák világa – a temporális és az atemporális szféra – közti ontológiai különbséget. Mindezt magyarázat nélkül, de annál félreérthetlenebbül. Az eljárásban leginkább figyelemreméltó az, hogy Badiou így (tudtán kívül?) megintcsak Arisztotelész játssza ki Platón ellen, ezúttal Arisztotelész ontológiáját.⁴⁷ Aminek, mint látni fogjuk, evidens következményei lesznek az Idea általa adott definíciójára is – legelőször az, hogy eliminálódik a Platónnál aligha megkerülhető leképezéses, adekvációs vagy „paradigmatikus” viszony Idea (igazság) és világi dolgok között (Badiou ebben az *aletheia* fogalmát kidolgozó Heideggert követi). *Elvileg* így kerülhető el az igazság reprezentációelvű felfogása. Ehhez azonban a mimézis visszhangja túlságosan hangos lesz.

IV.

Mit értsünk azon, hogy a Nap magát az árnyékot világítja meg? Mi az árnyék (*ombre*)?

Ennek a kérdésnek a kapcsán tudjuk felmérni, mennyiben csökkenti az itt elővezetett olvasat a kulturális világ kritikai elméleti elgondolásainak komplexitását. Korábban, emlékezhetünk, Badiou a vásznat (elhamarkodottan) a „debord-i” spektákulummal feltette meg. Az árnyékok a kivetített képek, szlogenek, viselkedésmódok, divatok, satöbbi. Ezen a metaforikus láncolaton a *vászon a technomediális közvetítés szinekdochéja*. Ez a közkeletű értésmód teszi, hogy a barlang allegóriáját elfedés és megmutatkozás, homályba burkolás és tisztánlátás, homályosan látó emberi szem és vakítóan fényes Nap (ha-

⁴⁷ Lásd: ARISZTOTELESZ, *Metafizika* 1078b skk.; 1040b skk., ahol a Filozófus tagadja a *khóriszmoszt*. (Idézi PANNENBERG: *Teológia és filozófia*.)

gyománys) szembeállításai szervezik. Ezzel állítottam szembe főntebb Debord szövegét:

„[A] spektákulum nem azonosítható a pusztá tekintettel, még akkor sem, ha kiegészítjük a hallással. A spektákulum az, ami kívül marad az emberi hatókörön, amihez nem ér el az újbóli átgondolás és korrekció gyakorlata. A párbeszéd ellentéte. Ahol létezik önállósult reprezentáció, ott a spektákulum is újraképződik. [...] Nem a filozófiát valószínűsíti meg; az életet filozofálja át. Mindannyiunk konkrét élete degradálódott spektakuláris univerzummá.”⁴⁸

Persze Debord sem dekonstruálja a látás filozófiai kitüntettségét. Az is meglehet, hogy *A spektákulum társadalma* alapján a látvány, a reprezentációk vagy epifenomének („árnyékvilág”, „látszatélet” stb.) és a lényeg, a mögöttes igazság vagy szubsztancia („mélység”, „valódi élet” stb.) tradicionális, akár teológiai (vagy politikai-teológiai) bináris-hierarchikus szembeállítására épül; s hogy hiába jár el dialektikusan (ami Badiou Platón-értelmezéséről nem mondható el), kritikája gyakran közelít a bálványimádásnak (konkrétan a képtilalomnak), s vele együtt a romlott világ elvetésének és az apokalipszis (a leplek lehullása; a végső megmutatkozás) várásának zsidó, gnosztikus vagy kora keresztény normarendszerekből ismerős alakzataihoz; köztudott, hogy ezek a gondolatkörök szerves kapcsolatban állnak a platonizmussal.⁴⁹ Talán egyfajta negatív teológia permanens jelenléte okozza azt is, hogy a forradalmat illetően Debord jóslatai módfelett borúsak, s

⁴⁸ DEBORD, *A spektákulum...*

⁴⁹ Ehhez jó bevezető (értékes meglátások a bálványimádás vádjának a továbbéléséről a kritikai elméletekben, marxista indíttatású esztétikákban pl. Adornónál): Hent DE VRIES, *Minimal Theologies* (Johns Hopkins UP, 2005), 601–631.

hogy követőinek végső soron a világból kivonulás *példáját* mutatja, mégpedig oly módon, hogy azzal akarva-akaratlanul (és kissé tán komikusan) a kora keresztény sivatagi remetét idézi – akiknek, mint köztudott, szintén ciklikusan vissza kellett térniük abba a „bűnös városba” amit elhagytak. Ez az „oda-vissza” (*fort-da!*) kényszeres ismétlésén alapuló, Freudtól ismerős repetitív struktúra, úgy tűnik, Platónról az egyházatyákon át Badiouig a „megvilágosodás” semmilyen vallásos és/vagy metafizikai teóriájából nem kiiktatható.⁵⁰

Debord példája számunkra azonban ellentétként fontos. Badiou Platón-értelmezéséből ugyanis az antik (misztikus vagy teológiai) és modern (forradalmi) barlanghasonlat-újraértelmezések említett aspektusai (a látszatvilág elvetése; a bálványimádás vádja; a kivonulás parancsa; az apokalipszis várása; stb.) feltűnően hiányoznak. A látszatszerűség megvilágítása nála passzivitásba, de nem is világmegvetésbe vagy mizantropiába taszít, hanem cselekvésre szólít. Ennek elsődleges oka – és ebben áll a leglényegesebb tematikus különbség *A spektákulum társadalma* és a *Pour aujourd'hui : Platon !* között –, hogy (mint már többször szóba került) Badiou nem annak a világnak az analizésében vagy kritikájában érdekelt, mely látszatra és valóságra bomlik; olyannyira nem, hogy nála még a „valóság” is, mint látni fogjuk, *csak az árnyékvilág egyik lehetséges variánsa*. Badiou tudniillik mindenekelőtt az eseményszerű (for-

⁵⁰ Debord (jellegében – ha explicite nem is – a *Magányos sétáló álmodzásait* idéző) remetei vallomásait lásd: Guy DEBORD, *Panegyrique* I-II. (Paris, Gallimard, 1993). A remeteség intézményéhez (számtalan egyéb mellett): Michel FOUCAULT, *A szexualitás története IV. A hús bűnvallomásai*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz, 2021). A *fort-da!*-játék leírása, mint talán köztudott, FREUD *Halálösztön és az életösztönök* c. írásában olvasható, ford. KOVÁCS Vilma, (Budapest, Múzsák, 1991).

radalmi) szubjektíváció bemutatására használja Platónt. Ezért van az, hogy Debord-nál jóval rövidebben időzik a spektákulum itteni (legalábbis *látszólagos*) megfelelőjének, az árnyaknak a teoretizálásánál.

Mindezek miatt fontos, hogy ezen a ponton, a második előadás vége felé, kivételesen mégis ejt pár szót magukról az árnyakról. Méghozzá úgy, hogy váratlanul (és minden bizonnyal tudtán kívül) közel kerül Debord *kritikai* spektákulum-fogalmához is. Ahhoz a fogalomhoz, amely nyilvánvalóvá teszi, hogy a spektákulum hatóköre messze túlterjed a reprezentációkat közvetítő kultúrtechnikákon (a színházat is beleértve), és hogy senki sem vonhatja ki magát totális integrálóereje alól.⁵¹

Az árnyék konnotációs mezőjének kiszélesítése végett Badiou a *méreg* és a *légzés* metaforáihoz folyamodik, és *elválasztja az árnyéket magától a spektákulumtól*: „A barlangban kivetített árnyék mérgezett, mert nem enged látni. Eláraszt spektákulummal, szervezi és szabályozza, mi jelenhet meg, de önmagát nem teszi ki a látásnak. Úgy tűnik fel, mintha megmutatná az elrejtett dolgokat, de saját magát nem állíthatja be úgy, hogy odabent látsszék.” (468.) Vagyis az árnyék (metaforája) mintegy a spektákulum transzcendentális lehetőségfeltétele, a képözön strukturális okokból rejtett mozgatója. Badiou olvasatában *a nézők a barlangbeli árny-*

⁵¹ „215. tétel. A spektákulum a par excellence ideológia, mert a maga teljességében megmutatja és megtestesíti minden ideologikus rendszer lényegét: hogy elszegényíti, hogy szolgásgba dönti, hogy tagadja a valódi életet. A spektákulum anyagi értelemben »az embernek az embertől való elválasztásának és elidegenülésének kifejezése«. Ez a »csalás új potenciája«, amely a termelés alapján összpontosul, ahol »a tárgyak tömegével [...] együtt mindinkább kiterjed azoknak az idegen instanciáknak a birodalma, amelyeknek az igájában van az ember«. DEBORD, *A spektákulum...* (Belső idézetek Marxtól.)

játékban bármit láthatnak – akár az apparátust is! –, csak magát az árnyéket nem. Pontosan úgy, ahogy minden láthatóság feltételét, „magát a fényt” sem látjuk közvetlenül, csak a dolgokon (és a szemlencsén meg a szaruhártyán) megtörve, állandó közvetítésben. Ezt a „láthatatlanul mérgező árnyéket” pillantja meg az, akit néhány pillanatra megvakított a természetes fényforrás, a Nap.

Továbbá, Badiou allegóriájában a láthatatlan árnyék, mely „az egész barlangot (mozi-termet) átjárja”, nem a szemet „mérgezi meg”, hanem *a levegőt*.

„Ezért kell szabadulni, menekülni a mérgezett árnyéktól; érezzük is, hogy a szöveg egész atmoszférája – ezért felszabadító a metaforája – olyan, mint a friss levegő. Nem pusztán az árnyékról és a fényről van szó, hanem magáról a légzésről (*respiration*); akik megszabadulnak, fellélegezhetnek. Odakint szabadon, szolárisan lehet lélegezni – megragadó szókép! –; odakint, a napon lehetséges a szoláris légzés.” (468.)

A „szoláris légzés” aktív légzésgyakorlat, szabályozottan, tudatosan erőltetett *kilégzés*. A két metafora, a benn terjengő „árnyékméreg” és az odakinti „szoláris légzés” szembeállításával Badiou, persze, ugyancsak hagyományos szembeállítást ír újra: odabent passzívan megkapja és beveszi a mérget a néző, odakint viszont maga válik tevékenyvé: kiadja, kibocsátja, kilöki magából a benti mérget, ezáltal *megettisztul*.

De az árnyék metaforikus kibővítésének – vagy inkább: sajátos referencializálásának – ezzel még nincs vége. Ekkor ugyanis, egy előző fejtegetésére támaszkodva, mely a mérgezett értékpapírokról szólt, Badiou egyenest a *pénzzel* felelteti meg az árnyéket: „Alapjában véve mindnyájunkat beburkol a pénz (*monnaie*) óriási árnyéka, ez az egyszerre látható és láthatatlan, tűnékeny és univerzális valami, ami egy csettintésre felszívódik va-

lami rendkívüli fantazmagóriában, ahol milliárdok és milliárdok keringenek fantazmatikusan, létezzenek vagy sem, egyik napról a másikra köddé válnak, és mind jobban megmérgeződnek... Ez az árnyék. És ezt az árnyéket nem lehet megvilágítani. Erre az árnyékre belülről nem, csak kívülről vethető fény, de ehhez el kell távolodni, ki kell lépni.” (468–469.)

A pénz megfeleltetése a hamis látszattal semmivel sem kevésbé hagyományos teológiai-politikai *vád*, mint a romlott világ ostromozása. Nyomokban már az ideális államot vagyonszerepként elgondoló Platónnál, kifejtve viszont először Arisztotelésznél jelenik meg, aki a „természetellenes” pénz- vagy vagyonszerzést (*krematisztika*) ugyanúgy „hátartalannak”, a pénzt pedig „mesterséges gazdagságnak” nevezte, mint Badiou itt, és pontosan azért állította szembe a család és a közösség javát szolgáló „természetes gazdagsággal” (*ökonómia*), ami a „boldog élet szempontjából elengedhetetlen” használati értékek előállítását, termelést és gazdálkodást foglal magába, mert „[a krematisztika] azt a látszatot kelti, hogy a gazdagságnak és a vagyonnak *nincs határa*”, és (ezért) úgy mutatja, mintha nem a termelés, hanem a forgalmazás lenne a gazdagság forrása, az ökonómia végcélja pedig „az abszolút meggazdagodás”, a mesterséges vagy „fantazmatikus” pénz felhalmozása, megtartása és „hátartalan gyarapítása”.⁵²

A pénz tehát két okból káros és (vagy talán: ezekből kifolyólag?) fantazmatikus. Egyrészt mert nincs használati-, csak csereértéke (vagyis csereértéke, csereeszközi mivolta a használati értéke), mégis (vagy: épp ezért?) a legfőbb értéként tekintenek rá. Másrészt mert „nem szabható neki határ”, azaz mint vagyon bármekkorára gyarapodhat. Ennek is két oka van. Egyfelől nem kötődik semmiféle

„konkrét” (használati) tárgyhoz; másfelől nincs élettartama, *elvileg* nem romlik meg (persze már Athénban is ismerték a pénzromlást, ami felett Arisztotelész éppúgy átsiklik, mint Marx vagy Badiou), és nem is helyigényes, hiszen már mindig is „tovahaladó érték”,⁵³ automatikusan vagyonná, elvontsággá, számmá válik, melyet csak konvencióból testesítenek meg, előbb értéktelen dolgokkal, majd a nemesfémből vert, aztán a nyomtatott pénz, aztán a digitális valuták formájában.⁵⁴

Ebből a két okból kifolyólag (vagy: azok előfeltéteként?) jött létre valamikor (Arisztotelész, Marx vagy Badiou korában; vagy újra meg újra?) a „puszta” felhalmozás kielégíthetetlen és (vagy: ezért?) „természetellenes” igénye az emberekben és a társadalmakban. Azért eldönthetetlen, pontosan mikor, mert mint látjuk, a pénz gyarapítása már Arisztotelésznél is egyet jelent a „merő” sokszorozás kedvéért hajszolt *hátartalan* növekedéssel, amit Marx a kapitalizmus, Badiou pedig a kortárs államok számlájára ír. Ebben a klaszszikusan „antikrematisztikus” kritikai modellben, mely mesterséges és természetes leghagyományosabb szembeállításán alapszik, teljesen logikus, hogy az uzsora amolyan fokozottan káros krematisztika, a már mindig is rossz pénzhasználat legrosszabb variánsa: „az uzsorát”, írja már Arisztotelész, „teljes joggal gyűlölik, mert itt maga a pénz a szerzés forrása, s a pénzt *nem arra használják, amire feltalálták*. Mert a pénzt az árucseré számára teremtették, a kamat azonban pénzből több pénzt csinál. Innen a neve is (kamat és ivadék). Mert az ivadékok hasonlóak nemző-

⁵³ MARX, *A tőke*, 150.

⁵⁴ Ezt a hegelianus genealógiát, melyet nemcsak Marx vesz át, hanem a kortárs fősodorbeli közgazdaságtan is evidenciaként kezel, meggyőzően dekonstruálja: David GRAEBER, *Debt. The First 5,000 Years* (New York: Melville), 2011.

⁵² ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, ford. SZABÓ Miklós, HORVÁTH Henrik (Budapest: Gondolat, 1984), 84–87. Kiemelések tőlem, S.B.

ikhez...⁵⁵ Eszerint viszont hiába mesterséges, ha legalább rendeltetése szerint használnák, „arra, amire feltalálták”, mint „puszta” csereeszközt, nem lenne különösebb baj a pénzzel. Ha legalább... Arisztotelésztől Marxig és tovább, minden ilyen antikrematisztikus álláspont fogyatékosága, hogy miután a használati és a csereérték egyszerű, empirikus vagy *commonsensical* szembeállításából indul ki, az elítélésen túl nehezen tud mit kezdeni olyan gyakorlatokkal, mint a hitel, melyről nehezen állítható, hogy ne rendeltetésszerűen *használná* a pénzt, és még csak azt sem lehet róla mondani (hacsak nem a magántulajdon eltörlése mellett szállunk sikorra; de ez esetben a forgalmazás, sőt a cserélgetés *összes* formáját elvetjük), hogy feltétlenül „káros”, hisz olyanokat is tulajdonban részesít, akiket a magántulajdonos gazdasági-politikai berendezkedésben máshogy nem lehetne. Vagyis azt nem tudja megmondani az antikrematisztikus álláspont (ezért is tettem ki fentebb idézőjeleket), hogy akár egyik, akár másik oldalról hol kezdődik vagy meddig tart a „puszta”, a „merő”: meddig használják „merőben rendeltetésszerűen” a pénzt, és/vagy mikortól gyűjtögetnek „pusztán a felhalmozásért”.

Akárhogy is, ezek az Arisztotelésztől öröklődő vádak, különféle módokon megjelennek a kora keresztény és gnosztikus tanításokban, és kimondva-kimondatlanul nemcsak Badiou támaszkodik rájuk, de ezt a modellt veszi át Marx is.⁵⁶ Ám ő – Badiou-val szem-

⁵⁵ ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, 84–87. Kiemelés tőlem.

⁵⁶ „Árut eladnak, nem azért, hogy árut vegyenek, hanem, hogy az áruformát pénzformával helyettesítsék. Ez az alakcsere az anyagcsere *puszta közvetítéséből öncéllá lesz*. Az áru elidegenült alakját megakadályozzák abban, hogy az áru abszolút elidegeníthető alakjaként, vagyis csak tovatűnő pénzformájaként funkcionáljon. *A pénz ezzel kincské kívül*, és az árueledoból kincsképző lesz. MARX,

ben – jelentős módosításokat eszközöl rajta. A *tőke* érvelésében ugyanis éppenséggel nem a pénz mint pénz, hanem a tőke a fantazmatikusan elvont, megfoghatatlan létező, amellyel mondhatni, hogy Marx felváltja „a pénzt”, sok évszázad politikai-teológiai ellenérzéseinek célpontját, ahogy a nagyon is látható „gazdagok”, sok évszázadnyi irigység, gyűlölet és félelem forrása helyére a tőkés berendezkedés elvont világát helyezi. (Köztudottan épp azért fontos a kritikai hagyományban *A tőke*, mert első ízben fejt ki az emberek közti egyenlőtlenséggel szemben elvont – nem személyek és tárgyiaságok, hanem pozíciók és tárgyasulások, illetve a „politikai gazdaságtan” észjárása ellen irányuló – bírálatot, pusztán azért, hogy strukturálisan analizálja a tőkés értékkepződés gépies folyamatát.)

Ha tetszik, betudható didaktikus egyszerűítésnek, akár jelentéktelen nyelvbotlásnak is, hogy a szemináriumon Badiou (egykori Althusser-tanítvány!) a pénzt bélyegzi „mindent átjáró”, „mérgező” árnyéknak, nem pedig a tőkét.⁵⁷ De itt most voltaképp nem is az

A tőke, 137. (Kiemelések tőlem.) Később: „Az egyszerű áruforgalom – a vétel céljából való eladás – eszköz a forgalmon kívül álló végcél elérésére, használati értékek elsajátítására, szükségletek kielégítésére. *A pénznek mint tőkének a körforgása ezzel szemben öncél, mert az érték értékesülése csakis ezen a folytonosan megújított mozgáson belül létezik. A tőke mozgásának ezért nincs mértéke.*” MARX, *A tőke*, 147. (Kiemelések itt is tőlem.) Marx ezen a ponton idézi helyeslően a krematisztikát tárgyaló Arisztotelész-szöveghelyet.

⁵⁷ A kései főműben már valóban a nagybetűs tőke (*Capital*) az egyik hamis végtelen (a négy közül), mely végességre (konkrétan: „fogyasztói létre”) kárhóztatja a végtelen „megérintésére” képes emberiséget. A pénzt ott „hozzáférhetőnek”, a tőkét „elérhetetlennek” (*inaccessible*) nevezi, még a tőkésék számára is „transzcendensnek”. Lásd: BADIOU,

elnevezés, hanem két másik aspektus a fontos. Egyfelől az, hogy a badiou-i olvasat – főként mert nem von be semmilyen filológiai apparátust, ennél fogva úgy tesz, mintha a Platón-szövegnek nem lenne semmilyen háttörténete – *sematikus*an visszaolvassa Platónra Arisztotelészt, illetve az antikrematiztika belőle kinövő a politikai-teológiai és a marxista hagyományát, így (mintegy a tradíció előírását követve) asszociatív-automatikus köti össze vagy metaforizálja a látszatot a pénzzel; ennek az olvasásmódnak az ötletszerűsége sem a szövegűséget, sem saját gondolatmenete előfeltevémentses filozófiai megalapozását, sem a barlang hasonlat aktualizálását (ez három különböző elvárás) nem segíti elő.

A másik lényeges aspektus (ha már ráhagyatkozik a hagyomány asszociációs mezőjére) az, hogy bár ígéretes árnyék (pénz) és árnyjáték (reprezentáció, spektakulum a vászon) különválasztása, Badiou-ban nem tudatosul, hogy itt *ténylegesen* Guy Debord-t követi, ám (ezért?) Debord-ral ellentétben nem elemzi azt a korántsem magától értetődő átalakítási folyamatot, amelyet *magukat elidegenítve a nézők mint dolgozók és a dolgozók mint nézők* végeznek el, és amelynek során *a pénzből tőke, a tőkéből pedig spektakulum* lesz, az élet pedig egyre idegenebbé válik, ugyanakkor azonban egyre tetszetősebbé, látványosabbá: *esztétikai tárgygyá* – beleértve a „saját életet”, amit így már aligha lehet minden megszorítás nélkül sajátjának mondani, és a „forradalmi létmódot” is, mely az egyik legkelendőbb árucikk.⁵⁸ És a mun-

L'Immanence des vérités, 94–95. Szerepel itt egy obligát Marx-hivatkozás is, de idézet nem, aminek a következtében ezen a szöveghegyen is rendkívül aluldeterminált, mit ért Badiou pénzen és tőkén. A munka értékkepző szerepét és az értékföllet elvonását itt sem érinti.

⁵⁸ DEBORD, *A spektakulum...* 57-es tételében: „A modern társadalom spektakulárisan már

kásokat a spektakulummal nem csupán szórakoztató, hanem *annak szolgálatába állító* társadalom nem egyszerűen a valódi dolgok *látványától*, a szituáció másfajta szemléletétől fosztja meg az embereket, mint a szeminárium mondja, de még csak nem is „munkájuk gyümölcsétől”, mint egy klasszikus marxista olvasat állítaná, vagy az értékföllettel, mint maga Marx, vagy a saját élet lehetőségétől, mint az elidegenedést Marx nyomán teoretizáló Lukács, hanem, Debord-nál elsősorban, a gépesítés révén *magától a munkától*, vagyis *mindennemű önálló értékkepzés lehetőségétől* is.⁵⁹ Így válik – egy perverz logi-

valamennyi kontinensen megszállta a társadalom felszínét, ott is, ahol a materiális alap még hiányzik. Meghatározza a helyi uralkodó osztályok programját és felügyeli a megszerveződését. Felmutatja a művi javakat, amelyek után sóvárogni lehet, ugyanakkor hamis forradalmi mintákat is kínál helyi forradalmároknak.”

⁵⁹ Mivel itt sincs mód Debord gondolatmenetét elemezni, hadd hozzak egy hosszabb idézetet az első fejezet végéről (kiemelések tőlem): „A munkás nem önmagát állítja elő, hanem egy tőle független hatalmat. Ennek a termelésnek a sikerét, bőségét a termelő a kismiszteriség bőségeként tapasztalja. Elidegenedett termékei felhalmozódásával saját világának összes tere és ideje idegenné válik a számára. A spektakulum ennek az új világnak a térképe, olyan térkép, mely pontosan lefedi a leképezett területet. [...] A spektakulum társadalmi szerepe az elidegenedés konkrét előállítására. A gazdaság kiterjeszkedése elsősorban ennek a pontosan behatárolt ipari termelésnek a kiterjeszkedése. [...] A termékétől elválasztott ember egyre fokozódó termelékenységével maga állítja elő saját világának legapróbb részleteit is, így szakad el mindinkább saját világától. *Minél sajátabb terméke az élete, annál inkább elválik saját életétől.* [...] *A spektakulum a tőke, a*

ka szerint – a munkától való fokozatos megszabadulás, a *kollektív tétlenítés* vagy *szabad-ságolás* is a kizsákmányolás sajátos formájává, ahol az alanyok fogyasztás közben inkább hasznosulnak, mint munka közben, s történetesen akkor hasznosulnak legjobban, mikor a leglátványosabban átesztétizálják saját életüket. Itt, Debord felől, leginkább az a stratégiai hiányosság róható föl Badiou szubjektívációs elméletének, hogy azt sem tudni, a megszabadult miként vehetné elejét, hogy az apparátus azon nyomban visszavetítse őt a vászonra, és azt sem, hogy pontosan miként is szabadulhatna a szabadulás a vásznon már mindig is látott formáitól, módzataitól, kliséitől. Röviden, Badiou azzal nem látszik számolni, hogy nem csak a nézés, hanem a szabadulás is szórakoztató, egyben: szórakozás.

Az értékképződéssel kapcsolatos mulasztás emellett még csak nem is azért problémás, mert igen nehéz így a kortárs valóságban aktualizálni Platón (Badiou éppúgy beszélhetne Arisztotelész Athénjáról, mint a „pénzsóvár” Római Birodalomról vagy a „zülött” késő középkori katolikus egyházzal), hiszen elfogadható, hogy nem a világképződés, hanem a szubjektíváció áll olvasata fókuszában; azért problémás, mert így, hogy az elvont „pénzt” kiáltja ki árnyéknak és bűnbaknak, ám eközben az értékképzés folyamatával, s a benne az automatizációval beállt változásokkal, nem foglalkozik, ezen a ponton is elmarad az emberi munka spektákulumbeli szerepének, valamint – ezen keresztül – az emberi életet ért spektakuláris károsodásoknak a teoretizálása. Márpedig a barlang hasonlatot *például* Debord felől olvasva úgy tűnhet, épp a munka athéni (vagy Platón ideális államában betöltött) és modern szerepének drasztikus különbsége állja útját, hogy az *Állam* egy az egyben „a máról szóljon” – egyszerűen azért, mert az athéni rab-

szolgatartó, súlyosan patriarchális társadalom volt. Ezért nem feltételezte Platón, hogy az árnyékvilágot „valódi emberek” munkája állítja elő, és látott kizárólag abban filozófiai kihívást, hogy miként lehet a *tétlen* polgárokat politikai cselekvésre vagy tanulásra ösztönözni.

Ennek az etnikai, foglalkozásbeli és nemi differenciákat elleplező ősplatóni modellnek a közvetlen aktualizálása nyilvánvalóan lehetetlen. De aligha kielégítő Badiou megoldása, a probléma egyszerű negligálása, egész egyszerűen azáltal, hogy a többi Platón-mű gondolatmenetét éppúgy kizárja olvasatából, mint az *Állam* társadalmi-történeti kontextusát, kortárs és későbbi recepcióját (amiből nyilvánvaló lenne, hogy kizárólag fiatal férfiak ülnek a nézőtéren: a nevelésre váró athéni ifjúság).

Szó sincs arról, hogy Platón el kéne marasztalni, amiért nem szakított mindenestül saját kontextusával, vagy hogy Athén rabszolgatartó és a nemek közti egyenlőségre fitytyet hányó társadalma diszkreditálná az *Államot*. Sokkal inkább arról, hogy a nemi, társadalmi, etnikai, foglalkozásbeli és más egyéb különbségek jelenkori megléte *ugyanannyira* fajsúlyos tény, konstitutív elem, minden univerzalista filozófia előtt ott magasodó nehézség, *mint amennyire* a platóni államban (vagy a történelmi Athénban) ezek és más hasonló különbségek ignorálhatók és jelentőségmentesek voltak a gondolkodó számára. Vagyis a kortárs gondolkodó, az ignoráns Platónnal szemben, csak *elfojthatja* őket, *hiszen már tud róluk*. Annak szemében, aki ma olvassa Platón, a jelenkori kontextus óhatatlanul kiterősíti, láthatóvá teszi ezeknek a sokaságoknak az *Állambeli* hiányát; vagyis éppúgy megvilágítja, ami a maga kontextusában nem tűnhetett fel, nevezetesen, hogy idegeneknek, dolgozóknak, nőknek és más kisebbségeknek *nincs helyük a nézőtéren*, valamint hogy a mozi terem táplálása rabszolgamunkán alapszik, mint ahogy a platóni Nap – Badiou-nál – megvilágítja az addig láthatat-

felhalmozásnak azon a szintjén, ahol képpé válik.” DEBORD: *A spektákulum...*, 31–34. tétel.

lan árnyékot; így azonban hiába írja át a barlangot kozmikus mozira vagy az „istení” szférát nagy Másikra, Badiou a szó legrégibb értelmében *idealistábban* olvassa Platónt, mint amilyen egy következetesebben kortársias (át)értelmezéstől elvárható lenne – azt a napfényt zárja ki olvasatából, mely számunkra világít.

És a transzcendens Nap elhamarkodott átírása evilági nagy Másikra azért sem következmények nélküli, mert a platóni allegóriában kizárólag azért tárulhat föl a megszabadult előtt a létezők totalitása – mint hamis egység, spektákulum, barlang, zárt tér –, mert fölötte ragyog, *epekeina tēs ousias, a Nap kritikai szem- vagy ellenpontja*, túl a világi létezőkön; más szóval: csak a világon (létezőkön) túli, elérhetetlen Nap felől (nézve) létezik világ (a létezők teljessége); ha azonban a Nap is ennek a világnak a része (fenséges, de egy a létezők közül; távoli, mégis elérhető), nem merülhet fel a létezők kérdésessége, hisz nincs mihez képest kérdésessé tenni őket. Így a badiou-i átiratban elvileg kizáródik, hogy „emberünkben” ontológiai-episztemológiai kérdésként fogalmazódjon meg a világ(ok) mibenléte. Konzekvens is előfeltevéseivel, hogy a megtisztulástól nála csak a „politikai” cselekvés felé vezethet út, elméletalkotó megismerés felé nem; osztozik a hagyomány meggyőződésén, miszerint mimézis, és az általa megnyitott katarzis, nem képezhet tudást. Ezért az olvasat a továbbiakban arra fókuszál – nem minden erőszak nélkül –, hogy az elszakadás és a vakság közel sem passziválja a szabadulót, hanem aktivitásra serkenti: „emberünk nem reked meg a vakságban, hanem távolságot vesz a szituációtól, mozgásteret teremt a maga számára, ahol létrehozhat egy újfajta szemléletet, megalkothat egy újfajta látványt (*visibilité*).” (469.)

Innen a negyedik, egyben utolsó kulcsmozzanat: a visszatérés (*le retour*). (Az erről szóló Platón-szövegrészt már nem közöljük fordításban.) A megvilágosodással Platón ko-

rántsem tekinti befejezettnek a folyamatot. Ennek oka, hogy az allegória nem a személyes üdvözülést beszél el. A megszabadult nézőnek vissza kell mennie, *kénytelen* visszaereszkedni a barlangba. Badiou annyira kulcskérdésnek tartja ennek a visszatérésnek a miértjét, mikéntjét és hogyanját, hogy a szemináriumsorozat vége felé az allegória „legrejtélyesebb” mozzanatának, sőt, az egész *Állam* „legfőbb paradoxonának” deklarálja. (563.) Platón úgy fogalmaz, hogy az elbeszélő T/1 kényszeríti visszatérésre a megszabadultat, csak épp az nem világos, kik alkotják a T/1-et, és hogy milyen eszközökkel és mi célból küldik vissza.

Az előzetes válasz szerint részint azért kell visszamenni, mert a Jó (vagy az Igazság) odakint megnyert Ideája mindenkivel megosztandó; de részint azért is – de ez csak később lesz világos –, mert *ellenkező esetben nem történne több szabadulás*. Mióta kilépett, emberünk az esemény elkötelezett „militánsa”: „már tudja, hogy a dolgok lehetnek máshogy”; „megismert” egy másfajta szemléletet, és ezt meg kell osztania a többiekkel, akik még úgy hiszik, nincs más világ, csak a barlang. Vagyis tanúskodnia kell egy másfajta világ, Badiou szótárában: a világrengető *események* lehetőségéről: „mert az esemény folyamata egyfajta erőszakos átrendeződésből áll, aminek a következtében – számtalan okból kifolyólag – az emberek kiválnak a rendből. És Platón azt mondja, akik kiléptek, sosem egyedül teszik. Ha egyedül maradnának, előbb-utóbb garantáltan visszarendeződnének.” (472-473.) Elképzeltetlen, hogy valaki egyes-egyedül fogadja be (Badiou úgy fogalmaz: „egyedül fogyaszsa el”) a Jó Ideáját. „A kilépőké militáns sors: ha megtapasztaljuk egy újfajta világ lehetőségét, meg kell osztanunk a többiekkel is. És ha valóban megéljük, ha *megtörténik* velünk, tudjuk, hogy a történés kívülről (*du dehors*) jött.” (473.) Az eszme felhasználásának „Platónnál egyetlen helyes módja a visszaereszkedés; ezt nevezem »politikainak«:

eszerint az ideák egyetlen helyes felhasználása közös-együttes megjelenítésükből, kollektív manifesztációjukból áll.” (474.)

A következő órákon világossá válik, hogy semmilyen esemény, tehát semmiféle politikai közösség vagy szubjektum (később magyarázandó) kialakulása, továbbá az általuk végrehajtott történelmi tettek sem nélkülözhetik az eseményszerű előképet, valamint az előképet tanúsító militánsok jelenlétét. Márpedig, tudjuk, események vannak: előesemények és különbséggel való ismétléseik, tökéletesebb másolataik keringése sem Platónnál, sem Badiou-nál nem állhat le. Így tehát ténylegesen bezárul a kör, vagyis az alkalom legvégén visszajutunk a kiindulópont-hoz: csak a visszatérés elgondolásával lesz érthető, Badiou értelmezésében voltaképp mi indította be felocsúdás, eltávolodás, elszakadás, megvakulás, megvilágosodás, visszatérés folyamatát.

Összefoglalva a fentieket: a ki- és visszalépés előfeltételeiként Badiou a fideizmus és a kierkegaard-i alapozású egzisztencializmus kulcsszavait sorolja fel: *megszólitottság; fájdalom; magány; szorongás; vakság, elhatározottság; döntés; egzisztenciális elköteleződés; (vissza)ugrás*. Ezek az affektusok és cselekvéstípusok a modern szubjektum tragikus mítoszának alapkellékei; ezek mutatják Badiou olvasatán Arisztotelész keze nyomát.

V.

Badiou szerint a „kortárs szituációban” mindenekelőtt az oximoronokkal kell szakítani. Tehát a szubjektum nem „magával a gazdasági-politikai rendszerrel” szakít, hanem a rendszert reprezentáló képzetekkel és a hozzá fűzött bizodalokkal. Ezért sem lényegesek Badiou számára a társadalom- és munkaszervezés technikai kérdései; ellenkezőleg, szerinte éppen hogy tévútra vezet minden ilyen jellegű eszmefuttatás: amint a szubjektum szituáción belül prezentálható programtervvé alakítaná gazdasági-politikai

elégedetlenségét, máris úgy tenne, mint a válságot magyarázó szakértők, sőt könnyen lehet, hogy maga is újabb oximoronokkal rukkolna ki. Ettől még szó sincs arról, hogy a badiou-i szubjektum csupán egyfajta negatív szabadsággal rendelkezne, megszabadulva a rendszer kötöttségeitől; a badiou-i szabadságfogalom nagyon is pozitívnek van szánva, „valamire való”, az önálló képességeken, az önfelruházáson alapszik; ugyanakkor azonban „abszurd” – és épp ettől kiterjedtebb, ugyanakkor szorongáskeltőbb is, mint az „elvileg bármit megtehetek” totális sartre-i szabadsága –: nem a lehetséges, hanem a teljességgel lehetetlen megtételére vagy felvállalására ruház fel; még pontosabban: lehetetlen, mert a szituáción belül racionális érvekkel megindokolhatatlan tettekből vagy vállalásból születik.

Az oximoronokkal mégsem olyan egyszerű leszámolni, bármily nevetségesek is: „mindenki hisz bennük, hiszen mindenki arra vágyik, hogy megmaradhasson a helyén; és ha már nem tud hinni benne, kénytelen lesz az egésztől elszakadni. Elszakadni vagy elfogadni, hogy elválasztják, kettévágják, elszakítják önmagától.” (460.) Annak, aki távozni kíván, mindenekelőtt azzal kell leszámolnia (Badiou itt a kommunistáknak a szociáldemokratákkal szembeni ősrégi vádját visszahangozza), hogy a rendszer megjavítható. A reformerekből, akik csak tessék-lássék szakítottak, Badiou szerint nem lesz szubjektum.

Persze nem érdemes itt firtatni, miért ne lehetne bátor, makacs, elhatározott akár még egy szociáldemokrata is. A sarkított megfogalmazás azt a (már említett) vonatkozást hangsúlyozza, hogy a szakításnak olyasféle *végtelenül nyitott cselekvési horizontra* tekintettel kell végbemennie, mely egyáltalán nincs lecövekelve a szituációban, hanem onnan nézve teljességgel beláthatatlan. A badiou-i szubjektívációnak ugyanis alapvető mozzanata ez a merőben értelmetlen, megindokolhatatlan „ugrás” vagy „vetődés” a semmibe. Nem véletlenül használom megint a kierkegaard-i szókin-

cset: habár Badiou „antifilozófusnak” bélyegzi, az eseménynek való önátadás teoretizálása, legalábbis kiindulópontként, éppúgy idézi a dán filozófus leírta „hit stádiumát”, mint a karteziánus szkepszist. Ám azért tévednének mégis, ha a badiou-i „abszurd ugrást” megfeleltetnék a kierkegaard-i koncepcióval, mert utóbbinak kiiktathatatlan mozzanata a mindentudó Isten tételezése, *akivel szemben* a szubjektumnak sosem lehet igaza; ezzel szemben Badiou-nál semmiféle (antropomorf) istenképzet nem szavatolhat az igazságért: az esemény ismeretlenébe való ugrás mindenféle imaginárius biztosítékot rövidre zár. Biztosíték ugyanis csak a már meglévő, konszenzusos, bevett képzetek alapján állítható elő. Márpedig az esemény valami vadonatújnak a megszületését ígéri. Ezzel szemben Kierkegaard-nál a hit értelemszerűen nem valami forradalmi újdonság előállítását vagy a fennálló társadalmi berendezkedés felforgatását célozza.

Ettől még az eseménynek való elköteleződés aligha határolható el szilárdan a *credo ut intelligam* („hiszek, hogy meg tudjam érteni”) Szent Anzelm-i, sőt, a *credo quia absurdum* („hiszek, mert érteni nem tudom” vagy „hiszem, mert lehetetlen”) latin (de a pascali, majd kierkegaard-i hitfelfogást összefoglaló) jelmondatától. Magát Badiou-t általában nem zavarja az a katolikus-kommunista rokonság, amit – mások mellett, de talán legemlékezetesebben – Jacob Taubes és Karl Löwith vázoltak hatásos könyveikben.⁶⁰ Talán épp ezért vállalja nyugodtan, mert úgy véli, ontológiája egyértelműen és kétségbevonhatatlanul ateista és antimessianisztikus, miután az Egy nemlétéből indul ki, az eseményt pedig *per definitionem* megjósolhatat-

⁶⁰ Jacob TAUBES, *Nyugati eszkatológia* (Budapest: Atlantisz, 2004 [1947]); Karl LÖWITH: *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökere* (Budapest: Atlantisz, 1996 [1949]). Löwith kötete részben Taubes-éra válaszul íródott.

lannak tartja. Esemény- és szubjektumeszménye, *racionalis* szembehelyezkedése a „rációval”, mégis érintett bizonyos „vallásosságtól” vagy „misztikától”, miután olyan erőttől véli magát érintettnek, ami, mint fentebb idéztem, „kitudhatatlan”; mert olyasmiről vall, ami megmutathatatlan, csakis tanúsítható.⁶¹

Mert vélhetően nem tehető pusztán azáltal érvényes különbség filozófia és vallás között, hogy előbbi harcosan ateistának *vallja* magát; hisz könnyen lehet amellett érvelni, hogy minden ateizmus a teizmusok hatáskörén belül marad.

Az itteni szűk keretek közt három-négy ennél döntőbb eltérés (vagy elkülönöződési törekvés), valamint egy mélyreható strukturális analógia említendő.⁶²

⁶¹ Hadd hivatkozzam ismét saját írásomra (SIPOS Balázs, „Alain Badiou: Lét és esemény – Ismertetés, bírálat”), ahol két kimondatlan előfeltételt igyekszem azonosítani; mindkettő az itteni (laza) értelemben „vallásos”.

⁶² A badiou-izmus és a kereszténység viszonyához lásd a *Lét és esemény* vonatkozó fejezeteit, különösen a huszonharmadik és huszonnegyedik (Pascalt is érintő), illetve a harmincharmadik és harmincnyolcadik meditációt. (A badiou-i kommunizmus és a militáns kereszténység viszonyát érintem az imént is hivatkozott tanulmányomban.) Feltűnő még, hogy – a görög (platóni) hagyomány mellett – keresztényként elkönnyvelt gondolkodókat ugyan gyakran idéz, vitat, fogalmilag hasznosít (Pascal, Descartes, Malebranche, Hegel, Kierkegaard), zsidó és muszlim filozófusokat (csak az ábrahámita vallásoknál maradván) azonban, a nehezen besorolható Spinozát leszámítva, sohasem. Ennek alighanem köze van egyfelől ahhoz, hogy a zsidó messiás sosem érkezett meg, tehát zsidó esemény (inkarnáció és újjászületés) nem zajlott le – márpedig Badiou abból indul ki, hogy események *léteznek*; másfelől, hogy minden univerzalizmus ellenére a badiou-i filozófia alapjaiban európai, gyökeresen gö-

Először is, az abszurd lehetőség nem irracionális vagy szupracionális: a badiou-i *ontológia* épp a racionalizmus *par excellence* jelölés- és számítás módjával: matematikai, pontosabban halmazelméleti axiomatikával demonstrálja abszurd kivételek (a szituáción belül számba nem vett halmazok) mindenkori és eseti létezését, illetve (a kiválasztás axiómájával) biztosítja az abszurdral való észszerű érvelés lehetőségét. Másodszor, a badiou-i *szubjektumelmélet* nem egy felsőbb létezőbe vetett hitet, nem is bármiféle egyházi vagy írásos autoritásnak való feltétlen engedelmességet követel (legyen az autoritás akár a párt – Badiou legkésőbb '68-ban deklarálta szakított mindenféle „pártmetafizikával”, ami a kommunista filozófusok első generációját, Lukácstól Sartre-ig, mélyen áthatotta); ez a szubjektumelmélet az eseményhez annak abszurdításában, de racionálisan levezetett következményeivel együtt vállalt *hűséget* ír elő militánsainak. Harmadrészt, a *szentség* (az érinthetetlen) nem operatív fogalom Badiou-nál; negyedrész, ontológiája nemcsak radikálisan immanens, hanem, egyfelől, mivel csak végtelen sokaságok folyton újrendezhető végtelen sokaságainak a létezését ismeri el, kezdve a semmitől vagy üres halmaztól,⁶³ alaptalan (az igazság sem végső alap, hanem eseményszerűen keletkező), másfelől – ebből kifolyólag – minden létezők egyöntetűségét, azonos értékűségét és teljes közösségét (kommunizmusát) jelöli „mathémáival”, vagyis olyan *kulturálisan létrehozott* halmazelméleti jelölésekkel, melyeket – elvileg – a bábeli elkülönüléstől független *lingua generalis*ként (Leibniz kifejezése) bárki, bárhol, bármikor meg tud érteni.

rög-keresztény. Megkockáztatható, hogy ezért nincs benne helye még az iszlámnak sem, ahol pedig szintén pozitivitássá vált az esemény.

⁶³ Lásd: SIPOS Balázs, „Alain Badiou: Lét és esemény – Ismertetés, bírálat”.

De még ez is a visszájára fordítható; mert nem ugyanolyan – a partikuláris nyelveken felülemelkedő – univerzális közlésmódnak tekintette a kinyilatkoztatást Pál apostoltól kezdve a keresztény hagyomány, mint amilyennek Badiou állítja be a matematikát?

És a nyugati teológiával – eminensen a katolicizmussal – való további párhuzamok is könnyen kimutathatók. Az „esemény körforgása”, mint láttuk, úgy jellemezhető, mint félelem, reszketés és az abszurdba való ugrás (ez a kilépés a platóni barlangból), aztán valamifajta alaptalan bizonyosság megtagasztalása, mely aztán *felelősségérzetet* szül, és visszatérít „a barlangba”. Kilépés és visszatérés ilyen dialektikája *formálisan* alighanem minden vallási, misztikus, badiou-i értelemben pedig politikai tapasztalatot egyaránt jellemez. Ennyiben még az is megkockáztatható, hogy a badiou-i filozófia is egyfajta *fides quarens intellectum* (megértést kereső hit, a kegyelmi kinyilatkoztatás – az esemény – tapasztalatából az igazság racionális levezetése), amellyel Szent Anzelmtől (az ő *Proslogia* című művének az alcíme a kifejezés) Pascalon és Kanton át Karl Barthig, válogásunk akár a dogmatikus, akár a felvilágosult keresztény tradícióból, igen változatos gondolatvilágok jellemezhetőek. Ennek lehet a folyamánya az is, hogy Badiou éppúgy, mint a hit legtöbb militánsa, mind a társaihoz, mind a semleges vagy ellenséges idegenekhez megszűntethetetlenül *testimoniálisan* viszonyul, *tanúsító* jelleggel, ahol magát a tanúsítandó eseményt nem lehet empirikusan megmutatni, felfedni, demonstrálni a többieknek, csak szavakkal, fogalmakkal és/vagy – mint Badiou mondja a szeminárium későbbi pontján – „stigmákkal”. Az esemény, ha méltó a névre, titokzatos, és mindörökké az is marad, lévén az eseménygócként szolgáló sokaság – ahogy a *Lét és esemény* ontológiailag felállította – „kivehetetlen” (*indiscernable*) a szituációban. Ez a titokzatosság vagy rejtettség nemhogy megszűntethetetlen, hanem az esemény konstitutív mozzanata. Ezért a tanúsító, legyen mes-

ter, filozófus vagy militáns, maga is hitet, legalábbis bizalmat követel hallgatóitól. Végül afölött sem lehet átsiklani, hogy a *religion* közismert (Tertullianustól származó) etimológiai gyökere, a *ligare* (összekötés, egybegyűjtés) nagyon is találóan leírja, mi történik az eseményszerűen összeálló kollektív szubjektummal, mely „igazságeljárást” (*procédure de vérité*) lefolytatva olyan – nem tény- vagy tézis- vagy tudásszerű – igazságot „testesít meg” (*incarner*), ami ugyan lokálisan jött létre, mégis örökkévaló és egyetemes (*katholikosz*).

Márpedig a nyugati hagyomány többnyire vallásosnak nevezte az *univerzális igazságba vetett abszurd bizonyosság*, az *inkarnációja* (kinyilatkoztatása) *íránt viselt felelősségérzet és hűség*, a *tanúsítási kötelezettség*, a *mozgósítás* és a *bizalomért folyamodás* folyamat-együttesét.⁶⁴

Ezért, hogy Badiou filozófiai lexikájából sem eliminálható maradéktalanul a katolicizmus mint egyetemesség keresztény színezetű – de meglehet, azon túlmutató, „általánosabban” teológiai – öröksége; még akkor sem, ha a kinyilatkoztatás alanya nem felsőbb hatalom, hanem eseményszerűen összeállt, heterogén csoportosulás, mely nem ismer el semmiféle maga fölötti autoritást vagy bármiféle ontológiai hierarchiát. Ugyanakkor azonban abból kifolyólag, hogy ezek között

⁶⁴ Derrida megkülönbözteti egyfelől hit, hitet, bizalom, másfelől sérthetlenség vagy szentség tapasztalatát, mint a vallás két *különálló*, kvázi-transzcendentális forrását, melyeket azonban minden vallás „titokban”, „tettenérhetetlenül” folyton összemos. Lásd: Jacques DERRIDA, *Foi et savoir* (Paris: Seuil, 2001) 36. (Badiou-t ez a bíráló elkerüli.) Derrida ezen túl éppenséggel a tanúsító fogadalomban vagy a (szerkezetileg hasonló) testamentális ígéletben rögzítette azt a formális struktúrát, ami miatt valamennyi („szekuláris”) performatív beszédaktus emlekeztet a „hitvallásokra” (Uo. 28).

a változatos misztikus (vagy abszurd) etikai (vagy teológiai-politikai) tapasztalatok között elköteleződésnek és tanúsításnak csakis kvázi-transzcendentális, strukturális analógiái mutathatók ki, tézisszerűen nem feleltethetők meg egymással, éppoly hibás lenne a szubjektív badiou-i elméletét szorososan valamely pozitív valláshoz (kézenfekvően a kereszténységhez) kötni, mint úgy vélni, azal máris elvágódott köztük minden kötelék, hogy a badiou-i ontológia tagadja az Egyet, és nem tételez szentségeket vagy egyházi autoritásokat.

Sommásan a következő mondható. Ahogy a Platónnal kezdődő ontoteológiai hagyomány, Heidegger értelmezésében,⁶⁵ az isteni, fenséges (*to theion*) helyére egy-egy ön-elégséges, önmagát megalapozó metafizikai fogalmat (Platón a Jó ideáját, a keresztény filozófusok Istent, a felvilágosodás az észet, Hegel az abszolút Szellemet stb.) ültetve *adottként* vagy *természetesként* rögzíti, horizontálisan behatárolja, hierarchizálja, végső soron a létezők módján elgondolható referenssel látja el a létet mint létet, így eltörli a lét és a létezők közti ontológiai differenciát és egyfajta „fogalmi bálványimádás” bűnébe esik, úgy Badiou az emberi művészetet (*tekhné*) és alkotást (*poiesis*) dicsőíti meg, amikor igazságot mint az ember művét emeli *epekeina tēs ousias*; Badiou-nál minden igazságeljárás az emberiség produktív önmegistenítése („megérinteni a végtelent”, írja a kommunizmus eljövételét hirdető gyakran prófétikus alakzatokhoz folyamodó *L’Immanence des vérités*-ben); mondhatni, egyfajta modern humanista (vagyis: ateista), mégis kérügmatisz igazságteológia: *anthropo-vérithéologie*.⁶⁶

⁶⁵ Legpertinensebben: Martin HEIDEGGER, „Levé a humanizmusról”, ford. BACSÓ Béla, *Útjelzők* (Budapest: Osiris, 2003), 293–335.

⁶⁶ Ennek az ontoteológiai (mindig egyben humanista) beszédmódhoz való ambivalens visszatérésnek a tükrében kellene olvasni Badiou *Etikáját* is – Alain BADIOU, *L’éthique*:

Azért ugrásszerű a hit tapasztalata, mert eldönthetetlen, az, aki/ami megérinti az embert, nem valami félrevezető, rosszindulatú, gonosz erő-e, mely sokkal gonoszabb tettekre hív, mint ami a barlangban zajlik, nem valami sokkal durvább erőszakot, akár a legrosszabb erőszakot készíti-e elő. Sosem tudni, nem a démon szólítja-e az embert. Ezért kell a hitnek túllendülnie a szituáció értékrendje (a hétköznapi, konszenzuális morál) szerinti jón és rosszon; ehhez kell az ugrás, aminek az elvárását Platón még nem fogalmazza meg. *Ezért írja át Badiou a folytonos anabasziszt szakításos konverzióra.*

Ennyiben viszont a démoninak – vagy mint Pálnál: az Antikrisztus eljövételének – az eshetősége éppúgy, mint az angyali (a jószág, a szeretet vagy a felszabadulás) eshetősége, minden eseménynek, ha méltó a névre, egyformán transzcendentális lehetőségfeltételeként szolgál, egyben lehetséges lefolyásaként vetül ki a jövőre, mellyel számolni kell. A vakságra azért van szükség, mert a szubjektum túlságosan is jól tudja, hogy talán a legrosszabb vár rá. *Ezért indokoltabb megvakulás helyett elvakulást mondani.* A militáns szubjektum, akárcsak a páli keresztény vagy Kierkegaard Ábrahámja, tudatosan vagy tudattalanul, kénytelen elfojtani a kételyt, melynek kiiktathatlansága megszólításától fogva állandó bizonyosság: hogy talán a legrosszabbra tette fel az életét. Hisz ha a jóakarát, a részvét, a hit, a remény vagy a szeretet révén előre ki lehetne zárni a legrosszabb erőszakot mint lehetséges kifutást, az esemény sem volna esemény, csak tech-

Essai sur la conscience du mal (Paris: Nous, 2009) –; ahhoz képest, ahogy Heidegger visszautasította bármiféle teológiai vagy etikai traktátus megírását a „Levél a humanizmusról”-ban, sokatmondó Badiou etikaiírási gesztusa; és bizonyára nem volna terméketlen az „örök igazságok keletkezését” bemutató *L'Immanence des vérités* teológiai olvasata sem.

nika vagy program, s a neki való elköteleződés is csak rutin vagy dogma. Ezért nem más Badiou-nál sem a meghasonult militáns remegése, amit a talán jószágos, talán démoni erők erőszakos érintése vagy csapása vált ki, mint a *mysterium tremendum*; félelem és reszketés. Az sem tudható, ténylegesen föl-emelkedni fog-e vagy lezuhanni, megdicsőülni vagy elbukni. Hiszen nem tudja, mi van odakint. Mindez szintén benne van az *anabaszisz* konverzióra cserélésében. A kiszakított emberre pontosan olyan semmibe ugrás vár, mint amilyenre „a hit lovagjának” is vállalkoznia kell. Hasonlóképp titkos, emlékként birtokbavehetetlen és megoszthatatlan megszólítottasága, mint Isten Ábrahámhoz intézett hívása: csak *vallani* lehet róla, bizonyítani, mint tényszerű eseményt, mint pozitívítást, mint reáliát, nem. És az áldozat mozzanata sem hiányzik. Csak épp itt a titokzatos hívásnak engedelmességgel nem valaki mást áldoz fel a felszabaduló, mint a bibliai Ábrahám, hanem önmaga egy részét. De hasonlóképp visszafordíthatatlanul. És még az igazságeljárás lefolytása sem irthatja ki a felemelkedőből (vagy lezuhanóból) a démonit; sosem lesz tisztán, romlatlanul angyali a militáns (a lovag); sosem felejthető, hogy mikor útnak indult, el volt készülve a legrosszabbra, a legrosszabb erőszak megélésére is, elkövetésére is.

Bár a felsorolt következtetéseket nem nehéz levonni a badiou-i axiomatikából. Az itteni Platón-olvasatban, sőt, a *Lét és esemény* koncepciójában is, a *démoni* állandó lehetősége mégis elsikkad. Badiou beéri vasfegyelem és hűség előírásával. Nem vet számot azzal, hogy a megvilágosodás, a hűség és a fegyelem csak úgy merülhet fel, hogy rögtön velük jár, és velük is marad, a legnagyobb sötétség, hűtlenség és bizonytalanság eshetősége. Hogy a megszólítottaság, ha valóban az, maga az ingadozás, az örökös bizonytalanság ambivalens tapasztalata. A vasfegyelem és a hűség kizárólagosítása – a dogma, a program – a mindig alaptalan hit lovagjának

vagy militánsának rossz lelkiismerete. Mert – megint csak a hiperbologika szerint – akkor támad a legsürgetőbb szükség a makacs kitartásra, *egyúttal* akkor makacsolja meg magát igazán a kitartás, mikor valamilyen áldozathozatalra nem adható semmiféle racionális érv.

Ez persze számtalan történelmi helyzet vizsgálatával empirikusan is, pszichológiailag is bizonyítható. De látnunk kell, hogy a démoni, a legrosszabb erőszak, a barlangbeli is gonoszabb megvezetés mindig szükségképp fennforgó eshetősége nem kevesebb, mint minden esemény transzcendentális lehetőségfeltétele. Nem holmi kisiklás. Ezért nem történelmi véletlen, hogy rendre a legjóakaratóbb teológiai-politikai mozgalmak a legerőszakosabbak, kiemelten a szeretetvallás és a kommunizmus megvalósításáért harcba szállók (persze nem csak ők). Az erőszakba beleértve – mint a *mindkét* mozgalmakon belüli megannyi konverzió (*anabaszisz, metanoia, megtérés, belépés, újjászületés, aztán a bűnvallomás, a penitencia, a nyilvános önkritika, a nézetek visszavonása, az önként vállalt kirakatperek és a többi*) bizonyítja – azt is, amit a militánsok önmagukkal szemben követtek el. Később látni fogjuk, hogy emancipatorikus (felemelő) események Badiou értelmezésében is csak azért létezhetnek, mert létezik, *hagyományként inzisztál* és (nem is annyira fegyelemre és hűsége, mint inkább) *felelősségre kötelez* a kudarc, a bukás, a veszteség, megannyi megvalósulatlan ígéret és katasztrófa, összefoglalóan: a történelmi *botrány*. De eseményelmélete mindezt csak implikálja, nem bontja ki. Azt ugyanis, hogy a botrányról való tudás, a tőle való félelem, az érte viselt gyász (legyen bár sérelmi agresszió), már mindig is be van írva minden emberbe, aki csak elindul, nemhogy nem nyomatékosítja, hanem üdvtörténeti bizodalommal elfedi – mintha nem épp azért volna *traumatikus* minden *mysterium tremendum*, s nem csak azért jöhetnének létre *előesemények hiperbologikus újrajátszásaként*

újabb és újabb történelmi események, sosem egyedülállóan, de rendre egyszeri módon, mert a történelembe vetett létezőként mindannyian már mindig is traumatizáltak vagyunk; a trauma pedig ismétlésre kötelez.

VI.

Harmadik előadásában Badiou kutatás, tanulás, nevelés és gondolkodás allegóriájának nevezi a barlanghasonlatot. Az előző alkalom militáns olvasata után ez némileg meghökkenítő lehet, hisz korábban nyomatékosan az antispektakuláris antikapitalizmus mint kollektív szubjektívációs folyamat színreviteleként értelmezte a szöveget, ahol a tudás éppenséggel visszafogta az igazsághoz felemelkedő majdani szubjektumot. Az első előadás végkicsengése szerint „az erőszak körforgásában” minden kilépés kierőszakolt, so sincs immanens kiváltója, sosem spontán; *a látszatok dominálta és strukturálta szituációban semmi sem lehet felszabadító (emancipatorikus-katartikus)* – így szól Badiou antiarisztotelianus, antimimetikus, ősplatonikus tézise. Hogy jön ebből a nevelés? Azon a nyomvonalon érdemes elindulni, hogy amennyiben a felszabaduláshoz külső behatásra, kívülről érkező eseményre van szükség, ennek mégiscsak kell hogy legyen valamilyen képviselője, hordozója, tanúsítója, *reprezentánsa*. Ezt a pozíciót foglalja el az olvasatban a rejtélyesnek nevezett T/1, amelyet Badiou hol a filozófusokkal (a „filozófus-zsoldosokkal”) fog megfeleltetni (Platón szövegénél maradván), hol pedig (attól eltávolodva) a mindenkori politikai, művészeti, tudományos, szerelmi események tanúsítóival. Fokozatosan világos lesz, hogy az allegória az első esetben olvasódik a nevelés, a másodikban a szubverzió színreviteleként; az első esetben a tanítómester, a másodikban a militáns rázza fel dogmatikus szendergéséből a kiválasztott néző(ke)t.

A kétféle értelmezés, bár a szubjektíváció folyamata a kettő struktúrájában analóg, drasz-

tikusan eltérő politikaeszményt és történelmi horizontot körvonalaz: a nevelés dolga az államba való integráció, és gépiesen, körforgásszerűen ismétlődik nemzedékről nemzedékre; a szubverzió funkciója az állammal mint politikai és tudásrenddel való szakítás, egyúttal egy újfajta állam felállítása, és mint ilyen, szakadást iktat a tényszerű történelem állandóságába. Vagyis – mint szóba került – a *kairoszban* (a véletlen, nem előre látható, de megragadandó pillanatban) megnyíló ekzotikus időbeliséget tesz megélhetővé, ahol a múltbeli események aktualizálásával vagy újrajátszásával az események mostani szubjektumai egykori események közvetlen leszármazottjaiként tekinthetnek magukra, s tetteiket kivetíthetik a jövőbe. Az előbbi körforgás szűkebb (tanítványokból mesterek lesznek), utóbbi tágabb (az emberiség történelme mint események körkörös láncolata).

Badiou olvasata inentől fogva a kétféle értelmezés közt fog ingadozni. Kibékítésük azért nem könnyű, mert Platón egyértelművé teszi, hogy a barlang hasonlatot az oktatás, mégpedig az *állami- vagy közoktatás* allegóriájának szánta („a nevelés, valamint a nevelés hiánya szempontjából hasonlítsd természetünket a következő helyzethez. Képzeld el embereket egy barlangszerű, földalatti helyen...” – így kezdődik a hetedik könyv).⁶⁷ Ezt nyomatékosítja a szövegben Szókratész beszédpozíciója és önértelmező gesztusai; aztán az allegória kontextualizálása (az epizód közvetlenül a filozófiai nevelés elméletét követi az *Államban*); aztán az, hogy Szókratész szövegszerűen nem az ideális állam *keletkezését* teoretizálja, hanem adottnak veszi, hogy az ideális államot *már felállították*, így aztán elegendő elmagyarázni működését. Másfelől, Badiou olvasási protokollját követve, az is nehezen kerülheti el bárki figyelmét, hogy a második értelmezési mód (a „forradalmi”) pontról pontra megegyezik az általa propagált eseményfilozófiával. (Ezt olyan sajátos

értelmezői fogások teszik eltéveszthetetlené, mint hogy helyenként saját műveiből – a frissen megjelent *Second Manifeste pour la philosophie*-ből (2009) és a *Lét és esemény* összefoglaló *Court traité d'ontologie transitoire*-ből (1998) – olvas föl részleteket, nem annyira Platón szövegét, inkább a saját ontológiáját megvilágítandó.)

Persze Badiou is tisztában van a kétféle értelmezés összeférhetetlenségével, de az inkongruencia eliminálása helyett inkább föl erősíti, dramatizálja. Ezért mindaddig, míg nem olvasta végig a szöveget *mindkét* módon, szándékosan homályban hagyja, miként véli – ha kibékíthetőnek nem is, mindenesetre – megindokolhatóknak, szerinte miért enged az *Állam* ilyesfajta kettős olvasatot. A kétszeri szakítás (már többször említett) elmélete lesz majd az értelmezői lelemény, ami összeöli a két értelmezésmódot. Ez a hipotézis egyszerre vet majd fényt Platón gondolkodásának határaitra, és tölti meg „aktuálpolitikai” jelentéssel az első jellegű olvasatokat (vagy cselekvésmódokat).

Ahhoz, hogy idáig eljussunk, a legkisebb körforgást, vagyis a *szubjektív kört*: „kilépés és visszatérés dialektikáját” kell lefelől szemügyre venni. Miért nem menekül el a kiszabadult fogoly?

Mivel csak kívülről jöhet az ébresztés, minden kilépés már eleve feltételezi, hogy valaki már kijutott; vagyis azért lehetséges minden (további) fogolynak szabadulnia, mert már mindig is megtörtént egy (vagy több) szabadulás. A kilépés tautologikusan előfeltételezi, hogy létezik kilépés. Ezért előre kódolt – Badiou szerint – a visszatérés: az erőszak körforgása nem más, mint hogy minden kilépő rendre visszatér a többiekért, és hasonló erőszakot fejt ki rajtuk, mint amit rajta is kifejtettek korábban. Bent és kint ilyen egymásba nyílását, invaginációját nevezhetjük magának az esemény kezdetének: a kívülség betörésének, a kiszámíthatatlanság odabenti megjelenésének. Ez, a korábbiak kiegészítéseként, egyfajta „immanens cezúra”,

⁶⁷ PLATÓN, *Állam*, 514a.

melyet a kilépéskor *elszenvedett* erőszak és a visszatéréskor *gyakorolt* erőszak *együttesen* alkot. Itt teoretizálódik tehát először, hogy a szabadulás folyamatának van egy másik oldala és a szabadulótól eltérő alanya is: a visszatérő.

De mi oka a megszabadult elitnek, „az igazság arisztokráciájának” visszatérnie a nyomorúságos barlangba? Badiou több megoldást ad. Ezeket legegyszerűbb aszerint elkülöníteni, hogy épp a saját eseményfogalmát akarja-e kidomborítani Platón szövegéből, vagy épp az ideális államtervezkedés eredeti elgondolását rekapitulálja. Az első szerint a szabadultak részint *érdekből* térnek vissza: nem lehet „odakint” egyedül megmaradni: minden „igazságeljárást” (*procedure de vérité*) kollektív vállalkozás, magányos megváltás nem létezik. Részint pedig az igazság kényszeréből fakadóan: demonstrálni kell, hogy az igazság mindenkire tartozik, mindenki részesíthető belőle, nem pusztán azért, mert kollektíven állítják elő, hanem azért is, mert mint olyan, univerzális: mindenki-számaravaló. Ezért kell(ene) mindenkit kiszabadítani „a kozmikus moziból”. Egy tisztán arisztokratára nevelés, ahol csak a kiváltságosok részesülhetnek az igazságban, a nép pedig csak a *doxát* kapná, „korrumpálná” az oktatás eszméjét mint a nagy Másikkal (Platónnal: az istenivel) való megismerkedés művészetét, mely *per definitionem* nem lehet egyetlen elit monopóliuma. (563.) Badiou ezzel a követelménnyel támasztja alá, hogy a közvélekedéssel szemben Platón nem arisztokratizmusból javasolta a filozófusok királyságát, hanem éppenhogy demokrata megfontolásból: a tudás univerzális, senkitől sem megvonható. De a badiou-izmus fentebb jelzett központi paradoxona mégis fennáll: habár az igazság *per definitionem* univerzális, mivel ésszel nem érhető el, csak a megszólítottak tapasztalják.

Az *Állam* implicit politikafelfogásához közelebb eső, második típusú, „reálpolitikai” értelmezés földhözragadtabb. Eszerint az elitet egyszerűen erőszakkal visszaküldi az ál-

lam vezetősége (vagy az alkotmány). Mégpedig „szociálpolitikai” megfontolásból: részint azt megakadályozandó, hogy áthidalhatatlan társadalmi különbségek alakuljanak ki a felvilágosult „elit” és „a nép” között, részint pedig abból a célból, hogy az önálló véleményalkotásra felvértezett állampolgárok ne legyenek kiszolgáltatottak bármilyen hiedelemnek vagy a megtévesztő szónokoknak. Ez a kettős cél a barlanghasonlat oktatási allegóriaként való olvasatának a sarokköve. De Badiou ezen a harmadik órán még a forradalmi olvasatot kívánja elmélyíteni. Mégpedig – mint emlékezhetünk – úgy, hogy a „valódi” szubjektívációt elválasztja *árnyékától*, a reakciótól, melynek alakja úgy követi a militánst, ahogy a filozófust a szofista.

Ha elfogadjuk is az elszakadások, következképp (potenciálisan) az események létét, „a legnagyobb csábítás úgy vélni, hogy bármi lényeges is *történhetne* a barlangon belül, azaz hogy beindulhatna az elszakadás (*séparation*) dinamikája ott, ahol minden az elválasztatlan, elszakítatlan (*in-séparé*). Márpedig így szól az eseménytelenség „strukturálista” tézise a tudományokban, a reformizmus tézise a politikában. Ennek a – nem csupán a strukturalizmus, hanem a kulturalizmus, a historizmus, a hermeneutika, bármilyen hegelianizmus és a dekonstrukció felől is (különböző módokon) gyanús vagy akár naivnak tetsző – gyökeres szakításnak a kidolgozását Badiou a *Théorie du sujet*-ban kezdi meg (az ottani demonstráció még spekulatív); a valódi áttörés a Lét és esemény, ahol a halmaelméleti axiomatika alapján bizonyítja, hogy még a legerősebb formalizmus is szükségszerűen, ha tetszik, *strukturálisan* magában hordja a kategorizálhatatlan, rögzíthetetlen vagy számbavehetetlen *kivétel* lehetőségét. Ez a – szemináriumon kifejtetlen – elméleti megalapozása a hangzatos tézisnek, miszerint az elszakadás beindítója olyasmi, ami a barlang allegorizálta szituáción belül nincs jelen. „Belső nyomásra vagy a belső nyomása alatt nem lehet szabadulni”; „a kilépés le-

hetősége nem szerepel a rendszer eshetőségei között”; „nem lehet erőszakmentesen változást eszközölni”; nem lehet kilépés nélkül kilépni; a kilépés nem része a bentnek.” (481–484.)

Az esemény, immár a *Logique des mondes* „fenomenológiai” (a jelenségek szintjén zajló) demonstrációja szerint, a testek és nyelvek megszokott, bevett rendjében képz meg (lokálisan) a szituáció feletti (univerzális) igazság kivételét. Nem meglévő lehetőséget vált be, hanem újakat teremt; vagyis nem a potencialitások, hanem a „metapotencialitás”: a lehetőségek lehetőségeinek a szintjén avatkozik be, olyan lehetőségek előtt nyitva meg az utat, melyek a szituáció állapota szerint lehetetlenek. Ezt nevezi Badiou, Lacanra utalva, „a valós betörésének” a szituáció szimbolikus rendjébe, ahol a „valós” a mindenkori lehetetlennel van megfeleltetve. „Amikor megtörténik egy esemény, a szituációban bekövetkezik a valós”, amelyet a szimbolikus mindaddig kizárt vagy formalizált; ez a valós „önmaga teremti saját lehetséges jövőjét, amennyiben a szituáción belül felkínált semmilyen kimenetelnek nem felel meg. (486.) Ezeket a felkínált eshetőségeket Badiou (itt mozgósított) filozófiai lexikája a szituáció államának/állapotának (*État/état de la situation*) nevezi; ezek a lehetséges terét korlátozó kényszerek, kötelmek, megszorítások. Emiatt mondhatni, hogy az állam/állapot „előrja” (korlátozza) a valóst (*prescripteur de réel*); nem tiltásokkal operál (nem „mondja meg” micsoda lehetetlen), pusztán csak a lehetségeseket adja meg (hagyja látszódni). Minden állam korlátozza a lehetséges körét (*l'État est la finitude de la possibilité*), miközben az esemény nem más, mint a lehetőségek elszabadítása, „végtelenítése” (*l'infinitisation de la possibilité*). (Uo.) Ezekhez képest az igazságeljárás (*procédure de vérité*) az esemény folyamánainak folytonos megszervezése. Nem maga az esemény az igazság, mely nem áll elő azonnal, csak az esemény következményeinek szigo-

rú levezetésével. Az esemény véletlenszerű, esetleges; az igazság azonban, aminek a létrehozása mind a tudományban, mind a politikában, mind a művészetben valamiféle formalizált procedúrát követ, nem az: sajátos, egyszeri logika gyártódik hozzá, mely megalkotja, fenntartja, beírja, rögzíti az igazságot. Ettől még, eseményszerű eredeténél fogva, semmilyen igazság nem nélkülözheti a véletlenszerűséget; egyfelől mert eseményt nem lehet kalkulálva kiváltani; másfelől mert a tény az állam/állapot oldalán van; s csakis tényekből fakadnak szükségszerűségek. Az esemény következményei sosem szükségszerűek, s a levonatólásuk mikéntje sincs előre kódolva; ezért nem lehet eseményeket pusztán tényekre redukálni, vagyis ezért létezik az igazságnak egyfajta nem faktuális része is, ami pontosan a következményei megszervezésének a lefolytatásából jön létre, sosem „magából” az eseményből, nem is autopoietikusan vagy automatikusan, csak a kollektíva munkája által. (487–488.) Pontosan azért kimeríthetetlen minden esemény, mert végtelen számú lehetséges levezetése létezik, (Ezért nevezhető a lehetőségek végtelenítésének.) Ezért és ennyiben van minden igazságnak teste (*corps*) vagy szervezete (*organisation*): az igazság – Badiou nem mondja, de: inkább keresztény, mint materialista értelemben – mindig megtestesül, „inkarnálódik” militánsai nyelvében és testében. Ez az esemény valós – „nem lehetséges”, „nem tényszerű” – vetülete. Ebből az inkarnációból fog összeállni az eszme, a valós idea.

Ez a folyamat nem a Történelem síkján zajlik. Badiou szerint ugyanis a történelem mindig tényekből áll, és mint ilyen, az állam/állapot oldalán van: *minden Történelem szimbolikus, így végső soron államtörténet.* (488.) Az igazságoknak vagy eszméknek csak anynyiban van „történetük”, amennyiben tényekre redukálják őket, vagyis megfosztják esemény- és véletlenszerű, szubjektív dimenziójuktól. *Így* enciklopédiába vehetők – ezáltal azonban megszűnik megszólító erejük, és puszt-

ta lehetőségre szűkülnek, mintha már mindig is benne lettek volna a szituációban. Így azonban éppen újszerűségük sikkad el, vagyis annak a szakításnak a radikális praxisa, amelyet a fennállóval szemben militánsainak hűségese munkájával eszközöltek. Minden világ a látszók vagy megjelenők (*des appareïtres*) világa; és mint ilyen, utólagos „történetiesítés”, állami-enciklopédikus narrativizálás eredménye. Szimbolikus konstrukció, a lacani értelemben.

Ezzel szemben az eszme, az idea „a valós egy töredékének belevetítése a történelem szimbolikusába” (489.) Ez a töredék nem szimbolizálható (megintcsak Lacan diktumának megfelelően), csakis egyfajta szubjektív „imaginárius eljárás” eredményeként jeleníthető meg. Így, ebben az átalakított, megképzett alakban *vetíthető rá* a történelem szimbolikus narratívájára bármilyen igazság-eljárás. Ez a projekció nem holmi képzelődés, mely kerülendő; ellenkezőleg: „ebből (a rávetítésből) meríti az egyén a szubjektumként való együttálláshoz, konzisztáláshoz kellő erőforrásokat”: képesnek kell lennie imagináriusan rávetítenie a valósat a Történelem szimbolikusára, különben kiválása fölfoghatatlan marad. Így, fikciós eszközökkel nyitható és élhető meg az a másfajta, autentikusabb történelmi időbeliség, amely az esemény szólítottjainak kiváltsága. Így aztán *a megformulázott vagy szavakba öntött idea sem maga az igazság, hanem az igazság egy töredékének fiktív projekciója a szimbolikus rendjére*. „Az idea fikciós szerkezetben mutat meg egy-egy igazságot” – mondja Badiou, így „platonizálva” a lacani diktumot, miszerint „az igazságnak fikciós szerkezete van”: ez az eseményfilozófia ugyanis fenntartja, hogy az igazságnak létezik szimbolizálhatatlan vagy fikcionalizálhatatlan tartaléka, mely kimeríthetetlen (végtelen), és mindig csak töredékében manifesztálható vagy „idealizálható”. Ezen a szinten Badiou megtartja a platóni ideatan hierarchikusságát (az ideák alapja Platónnál a Jó ideája; Badiou-nál a kimerít-

hetetlen Igazság), de ötvözi a lacani struktúrával (ahol az igazság fiktív helyére az Igazságból származtatott ideák kerülnek). A szubjektum akkor köteleződik el, mikor rávetíti az Igazság(á)ra tekintettel gyártott fiktív-imaginárius ideát a makrotörténelmi narratívára, vagyis lefordítja a közös szimbolikusra.

De itt voltaképp két lépésről van szó, melyeket Badiou nem választ el egymástól. Először is, minden eszme mindig „ideologikus”; minden idea egyfajta képet alkot az Igazságról, részlegesen megképzí adott szimbolikus keretrendszerben. Ez azonban, a szubjektív komponens, *vizuális képzet*: a lehetőség, hogy az igazságnak elköteleződők önmagukról mint a nagybetűs történelem aktív cselekvőiről fantáziálhassanak a nagybetűs történelem szolgáltatta szerepek és játékszínek terepén. Másodsor, a megképződött igazság, újabb redukció eredményeként, *tényként szimbolizálódik*, immár nem képszerűen-fantazmatikusan, hanem írásosan. Ez a kétlépcsős, a (végtelen) Igazságra nézve szükségképp *reduktív* transzformáció elkerülhetetlen. Sosem maga a valóság, pontosabban sosem az eseményként felszakadó – máshogy mint szakadásként *nem létező*, szakadásként pedig (a szituáció felől) *lehetetlen* – valós (*réel*) marad meg az eseményből, sőt, mint olyan, fel sem fogható, lévén *per definitionem* reprezentálhatatlan (szimbolizálhatatlan, és mint olyan, elképzelhetetlen, hisz épp a szimbolikus rend megszakításából áll). Az Igazság töredéke tehát, a két lépésnek megfelelően, előbb egy rávetítés (szubjektív *vizuális fantázia*), utóbb egy visszairás (kollektív *textuális emlékezet*) folytán testesül meg.

Így azonban minden effektíve létező *ideológia* is, legyen mégoly káros, valamilyen valós *ideának* a szükségszerű folyománya; és a tétel fordítva is áll: minden eszme, idea szükségképp „ideologikusan” működik, amint imaginációt alkotnak belőle, majd szimbolizálják: csakis azzal a feltétellel *mutat meg* valamit a valósból (az eseményből és a nyomában születő igazságból), hogy végtelen sok

„részét” kitakarja, elfedi. „Empirikusan is könnyen igazolhatjuk, hogy egy-egy idea semmi más, mint aminek a fedezékében vagy a nevében az egyének beépülnek, inkorporálódnak egy igazságba.” Ugyanis egyedül az idea teszi lehetővé a számukra, hogy (az igazságeljárás keretében, az igazság testének vagy szerveződésének konkrét, hatásos procedúrájában) „rávetítsék a valóst a szimbolikus regiszterre”, ami a fentiek nyomán nem más, mint „a teljes Történelem” (*l’Histoire tout entière*). Ezért hihetik egyesek, amikor részt vesznek egy háromfős találkozáson, hogy világtörténelmi tettet hajtottak végre. (490–493.)

A kommunizmus ideája az egalitarizmus, az egyenlőség, az emancipáció igazságának a leképeződése. Így aztán a kommunizmus (makrotörténete) nem más, mint az emancipáció szimbolizálható folyamatának a (szimbolikus) története, s nem maga az emancipáció mint igazság. Mintegy szükséges személyvesztés – s mivel szükséges, még csak „nem is önbecsapás” –, hogy a kommunista mozgalomnak elkötelezett egyén úgy hiszi, történelmi cselekvő, nem pedig pusztán egy igazságeljárásba inkorporált aktáns adott szituációban, aki a valós felszakításának következményeit társaival együtt szigorúan számba veszi; az angazsálódásnak bizonyára elengedhetetlen mozzanata az elköteleződés imaginárius megtámasztása, a szemlélettel való aládúcolása. „Minden egyéni elköteleződés az eszme, az idea rezsimjében megy végbe.”

Így azonban, folytatja Badiou, minden eszme (idea) tényszerűnek állítja be az igazságot. Hiszen a szimbolikusban mutatja, imaginárius módon. Ezért beszélhetünk kommunizmusról, kommunista pártról vagy szocialista államokról mint történelmi tényekről. Ezek mind-mind ideologikus konstrukciók. Az eszme (idea) az egyén számára mindig „az esemény és a tény”, tehát „a véletlen és a szükségszerűség” között jelenik meg; lehet, hogy az állam nem jegyzi ellen, mint

tényt, de éppenséggel meglehet, hogy „hazug” tényként ellenjegyzzi az „igaz” ideát (pl. „megvalósult a kommunizmus” – az „igaz idea” egyszerre tautologikus és oximoron – ennek bizonyítását az olvasóra hagyom) – akárhogy is, sosem korlátozható tényszerű vagy téziszszerű kijelentésekre, nem verbalizálható, képszerűsíthető maradéktalanul, nem mérhető ki sem a szimbolikus, sem az imaginárius regiszterében. Szükségszerűen úgy teszünk, mintha az eszme, az idea képes volna közvetíteni az esemény és a tény(ek) között, ennek érdekében pedig minden eseménynek szüksége van faktikus, tényszerű vonatkozásokra is; az esemény szimbolikus, tényszerű fordítása azonban sosem lehet hiánytalan. Pontosan ez szavatolja a badiou-i filozófiában, hogy minden igazság örökérvényű legyen. A badiou-i („lacanizált”) platonizmus tézise: *a Történelem fikció, az esemény valós, az igazság (minden igazság) örök*. Nem derül ki a szemináriumból, hogy milyen „egyéb” igazságok léteznek az univerzális nembeli egyenlőségén túl; azaz nem világos, hogy utóbbi pusztán csak példa-e, vagy „maga” az igazság. Utóbbira enged következtetni a következő megfogalmazás: „Ami kivonódik az Állam fennhatósága alól és egy történelmi szimbolikában artikulálódik, nem más, mint egy affirmatív eszme, mely *kiterjedtebb*, mint maga az igazságeljárás, ez pedig *szükségszerűen*, amint az *bizonyítható*, maga az egalitárius eszme (*idée égalitaire*) a maga különböző formáiban. Én személy szerint kommunista eszmének nevezem, de *teljesen mellékes*, hogy egalitárius eszmének vagy az emancipáció eszméjének hívjuk-e; technikai értelemben *minden esetben* olyan politikát értünk rajta, mely egy esemény következményeinek a megszervezéséből áll, úgy mégpedig, hogy ami a során kibontakozik, lokálisan ki van vonva az Állam fennhatósága alól, vagyis nem korlátozható a tényekre, ellenáll annak, hogy faktualizálják.” (496. Kiemelések tőlem, S.B.) Eszerint csakis az egalitarizmust, a nembeli egyenlőséget meg-

elevenítő, sajátos szituációban, így más-más formákban inkarnáló esemény méltó e névre.

Az idea a valós (töredékének), a szimbolikusnak (mint Történelemnek) és az imagináriusnak (mint szubjektív komponensnek: rávetítésnek) szintézise, Lacannal szólva: az öszszecsomózása.⁶⁸

De mi szükség Badiou-nál ideákra? Elsődlegesen azért van rájuk szükség, mert minden egyén élete állami keretek között zajlik, a szimbolikusban. A hagyományos közvetítők a család, a munka, a párt – ezek révén íródik be életünk a Történelembe –; márpedig ahhoz, hogy ebből kiválhasson az egyén, nélkülözhetetlen olyan idea, olyan kimondható, megfogalmazható, továbbadható *différenca*, amelyben mások is osztozhatnak (potenciálisan bárki); ahogyan privátnyelv sem beszélhető veszélytelenül huzamosabb ideig, úgy senki sem lehet egyedüli kivétel, az esemény egyetlen militánsa. Az eseményszerű kivétel olyan módon rendezi át az állami keretek közt operatív szituáció „közvetítő halmazait” vagy „közvetítő csoportosításait”, rajtuk keresztül pedig olyan – lehetetlen – lehetőségek előtt nyit utat, amelyekről a neki elkötelezett militánsnak meggyőződése, hogy bárki csatlakozhat hozzájuk.

A reaktív szubjektum az a diszpozíció, amely szerint az igazságeseemény bennefoglatatik a szituációban, vagyis levezethető a történelmi (vagy „gazdasági-társadalmi”) tényekből, korábbi fejlemények előre kódolt fo-

⁶⁸ Ez a definíció Lacannál nem az ideának felel meg, nála ugyanis nem létezik idea, hanem a szimptomának, vagyis, lacani átiratban, a *sinthome*-nak (a szimptóma, valamint a görög eredetű *sun-*, „egybe” és a francia *homme*, „ember” összevonásából). Ahogy Badiou-nál az eszme, nála a *szintóma* negyedik gyűrűje tartja össze *minden egyén* szimbolikus, imaginárius és valós hurkokból álló konstrukcióját. Lásd: Jacques LACAN, *Le séminaire. Livre XXIII, Le sinthome* (1975-1976) (Paris: Seuil, 2005).

lyományai, nem pedig véletlenszerű felfelések. Innen, a *reakciós ideák létezéséből* a szofista problémája Platónnál: azoké az egyneké, akik kimondottan amellett döntenek, hogy nem kívánnak elköteleződni semmilyen eseménynek, azzal érvelve, hogy a mondott esemény nem az, nem rendkívüli, „csak a szokásos”; ők abban érdekeltek, hogy megmaradjanak az identikusban, a szimbolikus előre látható egyformaságában.) De éppen ezért *kötelező* is, hogy az esemény, amelyben részt veszünk, kiterjedjen másokra (potenciálisan mindenkire); aligha tudnánk hívei maradni, ha tudnánk, hogy szeretteink, szerelmeink, barátaink, kollégáink, partnereink, és, tágitva a kört, bárki ismeretlen nem csatlakozhat hozzá. (Ez is könnyen igazolható empirikusan.) A mások meggyőzése így és ennyiben mindig az idea, az eszme (imaginárius) szintjén megy végbe: azon keresztül közölhető az ügy, az esemény.

Másfelől az egyén is csak eszmé(ke)n keresztül képes *befogadni* (*accuellir*) az eseményt. Az eszme a meggyőződés, hogy mindig lehetséges a lehetetlen erőszakolása a lehetséges felé, azaz a lehetetlen kivonása az államhatalom alól; vallani egy eszmét annyit tesz, mint affirmálni, hogy *történelmileg* mindig lehetséges új igazságok létrejötte: nincs végérvényesen zárt, mozdíthatatlan, államilag-tényszerűen totálisan leuralt szituáció; mindig újraosztható a lehetséges és a lehetetlen rendje.

Mint szóba került, az affirmatív (elköteleződő) szubjektum párdarabja a *reakció*s. Ez a figura teszi érthetővé, miért hangsúlyozandó, hogy az igazságra hívó erőszaknak kívülről kell érkeznie, és hogy kettős szakítást követel. Reakció az, aki tagadja, hogy létezne bármi a szituáción kívül. Számára az igazság utópia, ideológia vagy színtiszta hiábavalóság, ha egyszer lehetetlen. (Az elköteleződő számára épp azért igaz, mert lehetetlen.) Azért oly „veszedelmes” ellenfél, mert nagyon is lehetséges, hogy maga is hitelesen vall emancipációs célkitűzéseket, azonban redu-

kálja őket, beillesztve a szituáció (vagyis az állam) szabta lehetőségkeretbe. „Nem szabad figyelmen kívül hagyni a realitásokat”, mondják a reakciósok. A kilencvenes-kétezres évek francia politikai kontextusában éppoly nyilvánvaló, mint a magyarban, hogy a neoliberalizációval áramvonalasított, atlantista-piacpárti „baloldali” pártok mind ezt a reakciós irányvonalat követték. „Amikor hosszú ideig nem zajlik le valódi igazságeljárás, a baloldal (*gauche*) szép lassan elenyészik, ugyanis olyan gyorsan megkülönböztethetetlen lesz a jobboldaltól, hogy végül maga mond le saját létezésének szükségességéről.” (497. Néhány oldallal később Badiou egyenesen kijelenti, hogy a fősodorbéli politikai baloldal, amelynek a számára a kommunizmus: utópia, az ő szemében már mintegy másfél évszázada reakciós: „a baloldal a politikai mezőben a reakciós szubjektum modern neve”; és mint ilyen, sosem fog eltűnni, hiszen a kommunizmus hipotézise is örök. Azt viszont nem árulja el, hogy pusztán „csak” az összes valaha létezett francia baloldali pártokra gondol-e, vagy a nyugat-európaiakra, vagy általában a pártosodással van-e baja.)

Az események kirobbanásakor azt is mondja a reakciós szubjektum, hogy mindez szép és jó, de ugyanezt el lehetett volna érni ennyire gyorsan, erőszak, túlzás nélkül is. Ezekben az esetekben a reakciós szubjektum mintegy „meglovagolja” az igazság hullámain, és olyan irányba tereli őket, amely, így Badiou, valójában *eltérítés*: visszailleszti a kivételes testet, a megtestesült kivételt a világ, a színhely, a szituáció keretei közé. Hiába jött létre autentikus szubjektum, a reakciós eltagadja kivételességét, hogy pusztán tényként, vagyis úgynevezett társadalmi, gazdasági vagy történelmi okokkal megindokolható következményként *írhasza le* (a kifejezés mindkét értelmében). „Ez a reakciós szubjektív orientáció voltaképp semmi más, mint az igazságeljárás világi domesztikálása. Nem az eltiprása, nem is a véres elfojtása, pusztán csak az alattomos domesztikálása. És úgy gondolom,

ilyen reakciós szubjektumok minden igazságeljárásnak éppúgy részét képezik, mint az affirmatívok.” (498.) A reakciós szubjektum úgy állítja be a dolgot, mintha „a valós igazsága” volna szimbolikus kivetítés (utópia stb.); az affirmatív szubjektum számára, ezzel szemben, a szimbolikus kivetítésnek, a történelemnek a valósága maga az igazság. Badiou nyomtatékosítja, hogy a két operáció analogikus, csak míg az előbbi „kioltja”, masszívan leértékeli a valóságot a szimbolikus-sal, utóbbi „felizzítja”, ugyancsak a szimbolikus-sal. „Általánosságban reakciós ideák mindig akkor kerülnek elő, mikor a történelmi projekció nevében eltérítik az egyént egy valós inkorporációtól. Eközben a hűséges szubjektum ideája, az affirmatív idea akkor áll elő, amikor a szimbolikus projekció, vagyis a történelem nevében egzaltálják a valós kivételt, és fenntartják az egyéni inkorporációt a mondott kivételbe. Jól látható, hogy mindkét esetben ugyanazokkal a fogalmakkal van dolgunk: a valóssal, a projektív szimbolizációval és a projekció imaginárius jellegével.” (499.) Vagyis ugyanazokkal a lacani formulákkal, mint amelyek fentebb körbekerítették az eszme (idea) *csomóját*.

Nem a leláncoltság az igazi akadálya a fel szabadulásnak, hanem az, hogy a nézők végeredményben elégedettek megváltoztathatatlanul itélt helyzetükkel; ezért van elengedhetetlenül szükség a *kívülről* való erőszakos beavatkozásra. Az erőszakot elszenvedő néző felvilágosítása nem kis részben abból is áll, hogy *el kell ismernie* a beavatkozás külső forrásának, egy tőle független és világtól idegen hatalomnak a létezését. Amint erre hajlandó, *per definitionem* nem lehet reakciós: nem tehet úgy, mintha utópikus vagy valótlan volna az a külvilág, amely felrázta őt, hiszen – talán nem túlzás ezt mondani – *empirikus* bizonyossága van róla. Neki a külvilág fájdalmas módon hírt adott önmagáról.⁶⁹

⁶⁹ De talán ez sem ilyen egyértelmű. Badiou ugyanis mintha nem döntené el határozot-

Badiou kortárs átiratában, talán meglepő módon, végül nem pusztán a spektakulum társadalmából való szabadulást, hanem elsősorban *a baloldali pártokkal való szakítást* írja elő. Vagyis nem kizárólag a világgal kell fájdalmak árán leszámolni, hanem azzal az elképzeléssel ugyancsak, hogy az „árnyékvilág”, vagyis a spektakuláris kapitalizmus megjavítható belülről. Ugyanis a reakciós is tudni véli, hogy a dolgok rosszul mennek, és kívánatos volna máshogyan berendezkedni; ő azonban nem teszi meg a nélkülözhetetlen második lépést: annak feltételezését, hogy létezik a kívüliség (*dehors*), és hogy az igazságjeljárásán keresztül oda kell törekedni.

„Ez a második szakításból, amely *az ideán belül* megy végbe, ahol két eszme csap össze, és nem pusztán az Idea áll szemben a látszatokkal, ez eredményezi a szubjektív szituációk bonyolultságát. Úgy áll a dolog, hogy mindannyiszor, amikor történik valami, mindig két eszme áll velünk szemben, sosem pusztán egy, mert ilyenkor rendre a valós és az idea közti hasadékból állunk. Mindig két idea próbálja kisajátítani a valót! Eszerint viszont *tévedés lenne olyan sémában gondolkodnunk, miszerint rendre az idea állna szemben az idea hiányával, vagy hogy az idea küzd a látszat dik-*

tan, hogy a beavatkozás, vagyis a „marcona filozófus-zsoldosok” által elkövetett erőszak mint olyan fájdalmas-e, vagy maga a kilépés. A definitív kijelentéseket, miszerint „maga a tény, hogy távozni kell, erőszakos”, illetve hogy „el kell oldódni és ki kell lépni, ez az, ami fájdalmas”, érthetjük így is, úgy is. Talán az nincs eldöntve, hogy valóban két- vagy háromlépcsős folyamat-e a felszabadulás (előbb megrázza a vonakodó nézőt valami külső hatalom; aztán a néző a távozás mellett dönt; végül fájdalmak árán megszabadul) vagy egycsapásra történik minden, akár szubjektív döntés nélkül.

tatúrájával. Még ha felvetődik is, hogy a látszatok diktatúrája nem jóvátehetően, óhatatlanul szembekerül egymással két idea, amelynek »reform vagy forradalom«
untig ismert vitája a hagyományos kifejeződése; ez a szókészlet olyannyira átható, hogy gyakran a forradalom ideája is pusztán ellenfelének, a reakciónak a maszkja. Az idea nevéből még nem lesz Idea; hiszen az Idea (az Igazság) nem más, mint végrehajtása, az általa kirajzolt útvonala.” (501. Kiemelések tőlem, S.B.)

Nem egycsapásra, hanem két pillanatban, két szakítás egyként elengedhetetlen mozzanatán keresztül megy végbe a szabadulás; a látszat és az idea szembenállása nem ugyanaz, mint a látszatról szóló kétféle eszme szembenállása. Ezt a nehézséget „nem világította meg” Platón, sem a mítoszban, sem az *Állam* teoretikus részeiben; de pontosan azért van szükség a kettős szakítás (elrejtettségének) hipotézisére, mert a nehézség – hogy nem elég elszakadni a látszatoktól, hanem a reform antiideájáról is le kell mondanival – levezethető Platón premisszáiból. Először is a látszatokkal; de rögtön utána az élősködő eszmével is, miszerint mégiscsak lehetséges volna belső reform. Ennek a nehézsége abból áll, hogy itt nem valami meghatározott létezővel kell szakítani, nem pusztán önmagunkkal, hanem egy eszmével, ideával, meggyőződéssel: a spontaneitás feltételezésével, azzal az elképzeléssel, hogy lehetséges volna *befelé kijutni*. Az első szakítás, így Badiou, könnyebb: ott csak az önérdeteket vetjük le magunkról; elég hozzá – kantian értelemben – érdekmentessé válnunk, magunk mögött hagynunk a pusztán túlélés érdekét. A második szakítás azonban, *amint-hogy saját meggyőződésünk és önmagunk közé iktat cezúrát*, jóval nehezebb: ezért esik meg oly gyakran, hogy leendő forradalmárok megtorpannak saját legradikálisabb gondolatuk előtt, és megelégszenek a reformizmus-

sal. (512.)⁷⁰ Röviden, *szakítani kell azzal a feltételezéssel is, hogy az első szakítás marandó és hatásos lehetne az adott rend kérései között.* Csak akkor jön létre Badiou filozófiája szerint valódi szubjektum (az eseménynek elkötelezett forradalmi kollektíva), ha a második szakítás is végbemegy: ha nem pusztán az önérdeket hagyjuk magunk mögött, hanem az önérdeket szülő rezsimet is. Ami csakis úgy mehet végbe, ha nem elég-szünk meg az eszmével (a változás ideájával), hanem elfogadjuk az eszme eszméjét (a Jó vagy az Igazság ideáját) is – a kívüliség gondolatát.

Itt, a harmadik szeminárium végén tér vissza Badiou kiinduló kérdésére. Milyen viszonyban áll a hatodik könyv konceptuális kifejtése és a hetedik allegóriája?

Állítása szerint Platón mindannyiszor, amikor „döntő kérdéseket” tárgyal, kétféleképp prezentálja őket. (Példaként a pamphüliai Ér mítoszát említi.)⁷¹ De miért? „Úgy gondolom, pontosan azért, mert minden ilyen esetben két idea létezésével kell számolni. Mindaz, ami valamiféle függőségi rendszerből vagy a valóságban fennálló sajátos jogrendből való szabadulásként prezentálja magát, óhatatlanul két különálló ideaként tör az egyénre. Az egyik idea a szakadék elmélyítésére, a következmények levonására, a szervezeti létmódra szólít fel, és segíti az egyént, hogy inkorporálódhasson egy-egy igazságeljárással. A másik idea szerint mindent másként is lehet csinálni, úgy, hogy összhangban maradjunk a fennálló, domináns jogrenddel. Ha viszont közelebbről szemügyre vesszük, a legkonceptuálisabb és leginkább geometrikus kifejtésekben azt találjuk, hogy Platón mintha megfeledkezne a

⁷⁰ Lásd a megtorpanás *visszatérő* problémájának az itteniektől kissé eltérő, de analóg megfogalmazását: TAMÁS Gáspár Miklós, „Igazság és osztály”, ford. SIPOS Balázs, *Antitézis*, 151–161.

⁷¹ Lásd: PLATÓN, *Állam*, 614b–621d.

második ideáról: ezekben a szakaszokban úgy fest a dolog, mintha az új lehetőség megjelenésekor máris nyert ügyünk lenne, és a hűséges szubjektum (ahogy én nevezem) elkerülhetetlenül diadalmaskodna. Ezzel szemben a narratív prezentációban mindig van valami zavar, valami homályos pont, amiben némileg eltér a konceptuális kifejtéstől. Itt lehet megpillantani az alig észrevehetően bevezetett második ideát, vagyis azt a gondolatot, miszerint nem biztos, hogy elegendő a látszatokból való szabadulás protokolljának a birtokába kerülni; meglehet ugyanis, hogy a kilépést, legalábbis a kilépés lehetőségét magába foglaló idea, maga is differenciált, és újabb ellentmondást szül.” (503.) Ebben a mítoszban, akárcsak a pamphüliai Ér mítoszában „és még jó néhány másikkban”, olyan lehetőség jelenik meg, amelyet a konceptuális – diagrammatikus vagy geometrikus – kifejtés nem tartalmazott. Anélkül villan fel, hogy Platón kimondottan tematizálás vagy előtérbe állítaná. De éppen ezért van szükség, különösen az Idea (az Igazság) bemutatásakor, a kettős prezentációra. Nyomatékosítva a fentieket: nem látszat és idea szembenállása miatt, hanem az Idea eredendő hasadtsága, inherens ellentmondásossága – az *Idea kétszínűsége (duplicité de l’Idée)* miatt.

VII.

Mindeddig függőben maradt, hogy miből ismerheti fel a kívülről jövő, erőszakos beavatkozást az, aki kifelé törekedve aláveti magát neki. Ez volt Amantha kérdése: miért nem keveri össze a reprezentációk egy újabb játékával?

A kérdés azért is pertinens, mert maga Badiou is reprezentációnak nevezte a kívüliséget; és mert az előző előadásból megtanulhattuk, hogy minden igazság előbb szükségképp imaginárius („projektív”), utóbb szimbolikus („faktuális”) alakot ölt, amelyek nem merítik ki a magábanvalóságát. Megválaszo-

lásához azt kell tudnunk, hogy a kilépő miért érzi magát felhatalmazva – egyáltalán: képesnek – arra, hogy visszatérjen, és megpróbálja meggyőzni a többieket. Ez talán az egész allegória legérdekesebb kérdése. Valóban: miért nem hiszi mindenki, hogy ő is csak a vásznon jelenik meg? Hogy a szabadító sem több, mint reprezentáció, pusztán árnyék vagy látszat? Más (Badiou által nem használt) szavakkal: *honnan tudható, hogy nem csupán színész?*

Badiou válasza klasszikus; szinte empirikus. Azt állítja, hogy a visszatérő magán viseli a kívüliség nyomait vagy pecsétjét: szó szerint a kívüliség *stigmáját*. Vagyis *látható, tapintható* bizonyítéka van annak, hogy kint járt. Badiou itt egészen paradox előírást ad: „[A visszatérőnek] saját távozását valamilyen önálló módon, saját jelenlétében, a saját megjelenési módján kell *reprezentálnia*.” A badiou-i eseményfilozófián belül ez a – következő szabadulók felőli – *megkettőződés*, az esemény meghasadása egy épp most zajló és egy előzetes eseményre, az a kívánalom, hogy minden esemény viselje magán egy előző esemény jegyét vagy stigmáját; „ami most történik, mindig egy előzetes esemény, egy korábbi próbálkozás *viesshangja*.” Vagyis egyfajta *előesemény* utánjátszása, egy *másik színház* újbóli előadása. Badiou nyomatékosítja, hogy nem pusztán ismétlésről van szó; ez egyfajta evokálás, megidézés. Ezt az itt (de már a *Lét és eseményben* is) elővezetett követelményt Badiou nem egyszerűen színházilag írja újra, hanem egyenesen teológiai terminológiával: „minden felkelés (*insurrection*) egyben feltámadás (*résurrection*) is. Úgy is fogalmazhatunk, hogy minden megmozdulás (*surrection*) kizárólag azért lehet felkelés, *mert* egyben feltámadás is.” (514. Kiemelések tőlem.) Eszerint azért nem pusztán tényszerű vagy narratív egy-egy valódi esemény, mert rezonál benne valami korábban történt (*un avoir-eu-lieu*), amelyet a mostani esemény újfent tanúsít vagy mintegy „újratanúsít” (*re-témoigne*). (Badiou tör-

ténelmi példája itt a német Spartakus-szövetség; a kettős esemény eredeti kifejtésekor a *Lét és eseményben* a római előképeket választó francia forradalomra hivatkozik.)

Badiou olvasatában ennek az előzetes eseménynek (a korábbi szabadulásnak) a nyoma teszi megkülönböztethetővé a mostani eseményt és a vásznon látható reprezentációkat. Ez a koncepció több okból is paradox. Egyfelől, mert maga a visszatérő felkelő, a korábban szabadult rab, az igazság militánsa is mindössze *reprezentálni* (magára vésni? Betanulni? Előadni?) képes a korábbi esemény nyomait; a maga jelenvalóságában ő sem állíthatja „azt” a többiek elé. Akárcsak a vásznon a „valódi dolgokat” Platónnál, ő is csak visszatükröz, -idéző, viesshangoz. Röviden, a reprezentációk világának elhagyására felszólító militáns sem vonhatja ki magát a (re)prezentáció törvénye, a mimetikus kényszer alól.

Ennélfogva viszont a foglyok *vele szemben* is nézői pozícióban vannak, és az egyetlen, amit a militáns kínálhat nekik, a „legszerűsőbb” értelemben vett mimézis: *azonosulás és utánpótlás* („kövessétek a példám!”; „vállaljátok, amit én is!”). Ez a második (szintén klasszikus) paradoxon: *ahhoz, hogy a foglyok magukra találjanak, valaki mást kell utánozniuk*.

A harmadik paradoxon történeti. Badiou ugyanarra a logikára támaszkodik, mint a görög színházat magasztaló Rousseau.⁷² Az esemény militánsa, aki a többieket költögeti, egy múltbeli szolgasor és szabadulás történetét idézi meg; ezzel kínálja a mostani foglyoknak az azonosulás lehetőségét. Azért „va-

⁷² De az egész elgondolás analógiába állítható a történetiség heideggeri megformulázásával is: „a történetiség törvénye szigorúan véve azt mondja ki, hogy a (múltban) történetekben meg nem történt nyújtja a (jövőben) történők lehetőségét (vagy ígéretét).” Így parafrázálja Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „Az előzetes színház”.

lószerűbb” a militáns által nevelői-felvilágosító célzattal prezentált előadás, azért „igazabb” az általa kínált mimézis is, végül, azért „hatásosabb” az általa lehetővé tett katarzis, mert *hitelesíti* egy „ténylegesen” lezajlott múltbeli-történelmi esemény, mely maga (még) nem árnyjáték volt vagy színház, hanem „valóság” (az esemény szükségszerű hasadásából következően, persze, ennek is kellett (?) előkép). Azt kell tehát itt elfogadni, hogy a felvilágosító filozófus-zsoldos abból kifolyólag *tudhatóan* nem pusztán „előadást tart”, sőt, „ideológiai indoktrinációt” művel, hogy magán viseli szenvedése és „megváltottsága” *nyomait*. A testi jel, a stigma, vagyis „bélyeg” *jelképezi*, hogy ő nem színész, szofista vagy ideológus; hogy az árnyékokkal szemben ő „tényleg” jelen van, és hogy amit kínál, a szabadulás, nem délibáb.

De az „időiesülés” és „tériesülés” (vagyis a spacio-temporális elválasztottság) azon törvényének értelmében, amit Derrida *différence*-nak („elkülönöződés”-nek, akár: „külömbőség”-nek) nevezett, *mindenki* pusztán (re)prezentálni tudja a múltbeli eseményt, hiszen nem tanúsítja más, csak nyomok, stigmák, bélyegek, archivált (vagy sem) jelmondatok, jelképek, rekvizítumok... Vagyis az állítólag ténylegesen lezajlott múltbeli esemény – legyen az a filozófus-zsoldos szabadulása, legyen a Spartakus-mozgalom vagy más egyéb –, amelynek a most készülöben lévő, szándéka szerint ugyancsak „igazi” esemény (az eljövendő szabadulás) előképeként maguk elé tűznek a mostani foglyok, ugyanolyan fantazmatikus, vagyis *kiiktathatatlanul fiktív*, mint az a múltbeli szolgaság és szabadulás, amely Rousseau szerint „igazibbá” tette az athéni színházat, mint amilyen saját korának francia színháza volt. A korábbi esemény a filozófus-zsoldos mostani előadásának az előképe; a filozófus-zsoldos által előadott – vagy pusztán megtesített, *testileg felmutatott* – példa pedig előjáték ahhoz a Badiou szerint immár „valódi” eseményhez, amelynek során a jelenlegi foglyok megszabadulnak.

Végül, a negyedik paradoxon, hogy míg a badiou-i eseményfelfogásban az újdonsült hívek szükségképp egy *bevégtetlen* előzetes eseményt *idéznek*, vagyis egyszerre *ünnepelnek* és *gyászolnak* (hiszen a kommunizmus sosem valósult meg), addig a platóni helyzet badiou-i átiratában a filozófus-zsoldos egy *sikernek* a megisméltésére toboroz híveket, példaként mutatva, hogy lehetséges *kigyógyulni* a színházból, *megtisztulni* a spektakulumtól. Itt csak diadal kerül színre; kudarcról, bukásról, szörnyűségekről nincs szó. Vagyis *a megszabadulttal* való merő azonosulásnak kellene kiváltania a katarzist. Azonban aligha véletlenül a félelem és a részvét a megtisztulást hagyományosan előkészítő két affektus. A makulátlan hőssel való azonosulás ugyanis csak egyvalamit válthat ki: *csodálatot*. Ezt az antik modell másik átírása mélyíti el. A badiou-i modellben ugyanis a félelem nem a reprezentáns tetteitől való visszarettenés, hanem *önféltés* – ahogy a fájdalmat sem a szeme előtt cselekvőkkel való azonosulás szüli, hanem az önmagán végrehajtott beavatkozás –; ennél fogva épp az a szorosan vett érdek- vagy inkább „érdekeltségmentesség” hiányzik, ami Kant óta az esztétikai tapasztalat előfeltétele. Ezt Badiou a túlélési érdekről való lemondás mint egyfajta *aszketikus*, ha nem egyenest *sztoikus* „érdekeltségmentesség” formájában próbálja visszacsempészni saját szabadulásmodelljébe. Mégsem evidens, hogy a katarzis átvihető a „valódi életbe” úgy, hogy a félelem és a részvét közvetítője-representánsa teljesen kiiktatódik, azaz maga a néző szenved, félti önmagát és viseltetik részvétellel a vele egy cipőben járó többi fogollyal.

A négy paradoxon azt mutatja, hogy „a spektakulum látszatvilágának” szembeállítása „a valódi eseménnyel” szükségképp csak fikciós keretben mehet végbe. És igen beszédes a rousseau-i és badiou-i koncepció analógiája: hogy mindkét esetben egy-egy valódiaként *tálat* „ösi” vagy „eredeti” esemény hivatott hitelesíteni a mostani reprezentáci-

ót (az athéni színház vagy a filozófus-zsoldos felhívása). Ahogy Lacoue-Labarthe mondja: minden színház- vagy, tágabban, reprezentáció-elképzelés magával vonja a kényszerképzetet, hogy *valamikor a múltban* még nem volt minden *színházias* (teátrális, „pusztán csak” reprezentatív); és ez várakozásokat támaszt a jövővel szemben is, például azt a képzetet, hogy lehetséges „kiszabadulni”, hisz „másnak is sikerült”.

Ahhoz viszont, hogy ez a szabadulás csakugyan *hihető* legyen, a mostani foglyoknak el kell fogadniuk azt (vagy meg kell fedelkezniük arról) is, hogy az egykori esemény híre közvetítőkön (reprezentánsokon) keresztül érkezik el hozzájuk; azt (vagy arról) is, hogy valakit utánozva vívják ki; és azt (vagy arról) is, hogy ezen keresztül visszaírnak *valóságosan* a világba egy olyasfajta alá-fölérendeltségi viszonyt (példakép-követő; nevelő-nevelt; mester-tanítvány; vezető-hívek), amelynek a mintája a színházi felállás, és mint ilyen, éppoly hierarchikus (a reprezentáció zárlatán innen), mint a mindenkori spektakuláris szituáció. Mégpedig olyan, ahol a nevelő, a mester, a példakép, a vezető, miután bizonyította, hogy ő „járt odakint”, ténylegesen vagy afféle felettes énként árgus szemmel figyel, hogy az újonnan szabadulók tényleg végrehajtják-e az elvártakat. Ez a fordulat, ahol *a megfigyelt példaképből néző lesz, a nézőből előadó*, óhatatlanul szintén bekövetkezik.

A színpadiasság kiiktathatatlan.

VII.

Badiou olvasatában mindinkább a kettős szakítás „homályos” (hiányos) elmélete kerül előtérbe. Az értelmezés szerint Platón későbbi műveiben gyanúval kezeli magukat az ideákat is. Ez legfőképp a *Parmenidészben* és a *Szofistában* érhető tetten; ezekben a szövegekben merül fel először, hogy az eszme megléte és elsajátítása nem feltétlenül elegendő a domináns reprezentációkkal való

szakításhoz, hanem *szükség van maguknak az ideáknak a kritikai felülvizsgálatára is*. Erről szól a második szakítás doktrínája. Sematikusan fogalmazva azt lehetne mondani, „nem elég a szakítás a fennállóval (*avec ce qu'il y a*); szakítani kell az azt illető elgondolással (ideával) os, hogy minden állhatna fenn (*ce qu'il pourrait y avoir*). Vagyis szakítani kell *az ígéret* egyfajta ideális rezsimmjével. Egy ígérettel azonban jóval nehezebb szakítani, mint a realitásokkal. Ezt méri fel Platón lépésről lépésre. Egy ígérettel szakítani rendkívül fájdalmas. Ha nem hihetek tovább egy ígéretben, miközben a valóság már így is mérhetetlenül kimerítő, a dolog annál keservesebb. És a második szakítás mégis ezt követeli meg.” (515.) Az ígéret azt ígéri, hogy valódi változás érhető el annak megvalósításával, ami máris, itt és most lehetséges. Azonban a valódi esemény olyasminek a teljesítését irányozza elő, ami lehetetlen, vagyis *ami még ígéretként sem része* a fennálló rendnek.

Badiou értelmezésében korántsem véletlenül homályos ez a pont Platónnál. Annak teoretizálása, hogy mit jelent szakítani egy *ígéretrezsimmel* (*une régime de la promesse*) – azoknak az ígéreteknek a rendszerével, melyek olyan lehetőségek beváltását ígérik, melyek a szituáció kínálta lehetőséghorizonton belül vannak –, egyfajta kerülőutat követel meg: ehhez ténylegesen „át kell billenünk az ismeretlenbe”, a „lehetetlenbe”, „a kívüliség gondolatába”. Platónnál a fordulat: „a lélek átfordulása az éjsötétségű nappalból a valódi nappalba, azaz a létezőhöz fölvezető útra, amelyet igazi filozófiának nevezünk.”⁷³ Badiou olvasatában ezt a – Platónnál metaforikusan leírt – átmenetet a lehető legszószerintibb értelemben kell vennünk. Nem elég hallomásból tudomást szerezni a külvilágról; ebben a militáns politikafelfogásban a személyes tapasztalat semmivel sem helyettesíthető. Hagyni kell, hogy az egykori esemény stigmáit reprezentáló militáns ki-

⁷³ PLATÓN, *Állam*, 521c.

csalogasson vagy -szuszakoljon a szabadba, a jelenvalós(ág)ba, a valódi tapasztalatok birodalmába. Ezért mondhatjuk, hogy amikor az előzőleg megszabadult figura (Platónnál a nevelő; Badiou-nál a filozófus-zsoldos) fellép és előadja azt, amit akár a *tanúsítás és megelőlegezés színházának*, akár az *elő- és utóesemény konszekrálásának* is nevezhetünk – a legklasszikusabb módon (de hisz Platón olvasunk) –, voltaképp egyszerre tart elő- és utójátékot, amennyiben egy korábbi eseményt idéz meg és a „kilépés” majdani eseményét készíti elő.

Így aztán attól „homályos” a platóni szöveg, hogy magát a voltaképpeni kilépésnek, a kettős szakításnak a lezajlott eseményét, amelyre a filozófus-zsoldos mindenkit felkészt, Badiou értelmezése szerint Platón, noha kacérkodott vele, részben egyszerűen csak nem *tudhatta* – vagy nem *merte* – megírni, ez ugyanis a város mint közigazgatási rendnek, az élet *állami fennhatóság* alatt álló színterének az elhagyására is felszólította volna a felszabadultakat: vagyis valódi u-tópiára, amelynek (még) nincs helye sehol. „Platón sosem kívánt állami vezetővé válni, az ilyesmi mindig is untatta. De mint az *Államban* megírt állam potenciális vezetőjét, igenis megkísértette a helyszín (*lieu*) olyan megszervezése, ahol az ideális radikalitás irányába történő kilépés magán a helyszínen zajlik le; ezen a szinten nem látta át világosan, hogy ez az elképzelés [mely elhagyja a második szakítást] szükségképp visszavezet a korlátozott idealitáshoz, vagyis a valódi kilépés lehetetlenségéhez.” (519.)

Részben mégis megírta. Hiszen a szövegből igenis kiolvasható a teljes szakítás követelménye. Ami Badiou szerint éles fényt vet arra, hogy miért kellett *kétszer is* megírni, előbb racionálisan kifejtve, utóbb fikciós vagy allegorikus formában, a tanulás platóni elméletét. Azért volt erre szükség, mert a VI. könyv még csak didaktikát nyújt: úgy állítja be a dolgot, mintha a *foglyot* (ott: a tanítványt) meg lehetne tanítani a képekkel, majd

a véleményekkel való szakításra, az ideákhoz, majd a Jó (az Igazság) ideájához való hozzáférésre. Azonban a fikció (vagy allegória), így Badiou, nyilvánvalóvá teszi, hogy nem tanulásról, hanem a szabadulás „ténylegesen megélt tapasztalatáról” van szó. „Ezért elbeszélés. Nem holmi nevelődés elbeszélése; ez egy erőszakos elbeszélés, a szubjektív átalakulásé, amelynek a jelszava az lehetne, hogy »belülről kifelé«. Ennélfogva a kilépés metaforája, mégpedig nem a tudás, hanem az egzisztenciális átalakulás (*conversion existentielle*) a közvetítésével.” (520.) Erről szól a második szakítás: ahhoz, hogy a fogoly vagy a tanítvány képes legyen szakítani ideákkal (vagy egy „ígéretrezzimmel”), „igazán” meg kell változtatnia az életét. Ami egyben azt is megmutatja, hogy a filozófiai nevelődés nem elég; egzisztenciális elköteleződésre is szükség van. Vagy azt lehetne mondani, hogy Platón találja fel azt az elgondolást, miszerint a sikeres filozófiai nevelődés egyben átnevelődés, személyes átalakulás, „páli fordulat” is: nem pusztán „szellemi”, hanem egzisztenciális síkon zajlik le. Ettől még, nyomatékosítja Badiou, a „didaktikus átalakulás” egy oximoron: az élet megváltoztatását nem lehet „megtanítani”; ahhoz az erőszakos szakítás „valódi tapasztalata” szükséges.

Foucault is hasonló eredményre jut egy kései szemináriumán. Ekkor már nála is *szubjektum és igazság viszonya* a központi kérdés. Jelentős különbségekkel. Nála ugyanis a szubjektíváció egyéni kultúrtechnikái kerülnek előtérbe. Eljárása is történetibb. Ettől még ő is központi jelentőségű fordulatnak látja a platonizmust, hisz Platónhoz köti a radikálisan újszerű gondolatot, hogy a tudáshoz való hozzáférés érdekében a szubjektumnak meg kell változtatnia az életét; innen eredezteti, a neoplatonikusokon keresztül, Foucault is (mint Hannah Arendt vagy Jan Patočka) a keresztény *metanoiát*. Ám, egyfelől, hosszú leágazási láncolatba illeszti (a négy éven át húzódó szemináriumsorozatban a hellenizmuson, a kereszténység szüle-

tésén, a középkori élettechnikákon és a tizenkilencedik századi forradalmi szubjektumon keresztül egészen a huszadik századi avantgárd- és performansz-művészekig); másfelől összemérhetetlenül nagyobb figyelmet fektet az önmegváltoztatás vagy önnevelés mindennapi praktikáira (olvasás, levélírás, folytonos önreflexió, barátság, szabályozott mester-tanítvány és családi viszonyok, rendszeres töprengés a világegyetemen, a halál gondolatának megszokása, satöbbi). A *L'herméneutique du sujet* című 1981–82-es szemináriumnak voltaképp a teljes problematikája idevág (Foucault ebben az évben Platónról az *Első* és a *Második Alkibiadészt* elemzi több alkalommal); most csak egy kiváltképp beszédes szemelvényt idézek – azért hosszabban, hogy aztán ne kelljen parafrázálnom:

„[L]egalábbis a posztszókratikusoktól – a cinikusoktól, az epikureusoktól, a sztoikusoktól és a többitől – kezdve a filozófia mindinkább valami olyasmi körül kereste saját definícióját vagy vonzásoközpontját és rögzítette célpontját, amit *tekhné tou biou*nak neveztek, ami nem más, mint a létezés művészete, a létezés reflektált folytatása: élettechnika. [...] És egyre szorosabban azonosítják egymással az életművészetet és az önmagaság művészetét [*l'art de l'existence et l'art de soi-même*]. A »Mit kell tennünk, hogy helyesen éljünk?« kérdése a *tekhné tou biou* kérdése [...] »Mit kell tenni, hogy az én [soi] azzá váljon és az maradjon, aminek lennie kell?« [A tény, hogy ez vált a központi kérdéssé,] magától értetődően fontos következményekkel járt. Először is, persze, azzal, hogy a filozófia, úgymint az igazság elgondolása [*pensée de vérité*], a hellenizmus és a római korszak alatt mind szembeszökőbben eggyé vált a spiritualizmussal, ami nem más, mint a szubjektum létmódjának önálló meg-

változtatása. Ezzel együtt, persze, megnövekedett a katarzis jelentősége is. Vagy úgy is fogalmazhatunk, hogy megjelent és kibontakozott a konverzió (a keresztény *metanoia*) teljesen alapvető problematikája. A *tekhné tou biou* mindinkább ekörül a kérdés körül forgott: miként alakítsam át magam, hogy képes legyek felérni az igazsághoz [*pour être capable d'accéder à la vérité*]. Innen érthető meg könnyen, hogy a keresztény spiritualizmus, amint szigorúan véve kifejlődik a harmadik-negyedik század körül az aszkéta mozgalmakban és a szerzetesrendekben, teljes természetességgel az antik filozófia beteljesítőjeként léphetett föl, azoknak a pogány filozófiáknak a beteljesítőjeként, amelyet teljes egészében a katarzis, vagy ha tetszik, a konverzió [*conversion*] vagy a *metanoia* témája foglalkoztattott. Ekkor már az aszkéta élet, a szerzetesi élet lesz az igazi filozófia, a kolostor pedig a valódi filozófiai iskola; ismétlem, ez a fejlemény egyenes ágon a *tekhné tou biou* leszármazottja, ami ekkora egészében az önmagaság művészetévé [*un art de soi-même*] vált. [...] Tehát a hellén és a római korszakban ténylegesen megjelent az, amit az önmagaság kultúrájának [*culture de soi*] nevezhetünk. Az önmagaság [*soi*] szervezte vagy szervezte át a klasszikus hellénizmus világának hagyományos értékrendjét. Mint megmutattam, az önmagaság univerzális érték, ám nem érhető el bárki által, csakis akkor, ha bizonyos életvezetési szabályok, ezek az igen megterhelő és folyamatos áldozatokat követelő szabályok, szigorúan be vannak tartva. [...] Ennélfogva úgy gondolom, nem lehet megírni a szubjektivitás történetét, a szubjektum és az igazság viszonyának a történetét anélkül, hogy beillesztenénk az önmagaság itt elemzett kultúrájába, amely a kereszt-

ténységgel – a korai, később a középkori kereszténységgel –, aztán a reneszánszsal és a felvilágosodással, egész sorozatnyi átalakuláson és átalakításon megy majd keresztül.”⁷⁴

Kicsit később pedig ezt olvassuk:

„A meggyőződés, miszerint csakis a konverzió ad hozzáférést az igazsághoz, az egész antik filozófiában elterjedt volt. Nem férhetünk hozzá az igazsághoz, ha nem változtatjuk meg az életünket. Aztán az az ötletem támadt, hogy Descartes esettanulmányán meg lehetne mutatni (de ez az egész persze rengeteg bonyolult átalakulás folyamánya), hogy eljön majd a pillanat, amikor a szubjektum mint olyan már önmagában [konverzió, *metanoia* nélkül] is képes lesz az igazságra [*capable de vérité*]. Teljesen evidens, hogy ebből elsősorban a tudományos gyakorlat húz hasznot: elég nyitva tartani a szemünket, elég racionálisan, helyesen érvelni, tartani magunkat a bizonyítékokhoz és nem engedni belőlük, és máris eljuthatunk az igazsághoz. Eszerint tehát a szubjektumnak nem szükséges változásokat eszközölnie saját magán. Elégséges úgy, ahogy van, és a tudás [*connaissance*] rendjén belül hozzáférhet az igazsághoz; a tudás képessége pedig automatikusan társul hozzá. [...] Tehát annak kiiktatását, amit talán az igazsághoz való hozzáférés spiritualitás feltételének nevezhetnénk, Descartes és Kant vitték végbe; nekem úgy tűnik, ők ketten jelentik a fordulópontot.”⁷⁵

⁷⁴ Michel FOUCAULT, *L'herméneutique du sujet* (1981–1982) (Paris: Gallimard, 2001), 171–173.

⁷⁵ FOUCAULT, *L'herméneutique*, 183.

Egy oldallal korábban Foucault annak a meglátásának adott hangot, hogy *szubjektum és igazság* viszonyának a kérdését a huszadik században kevesen vetették átfogó vizsgálat alá. Két nevet említ: Lacant és Heideggert. Majd megvallja (mint élete végén többször is), hogy ő mindig is Heideggerhez érezte magát közel. (Bár maga Badiou szívesebben hivatkozik Lacanra, tudás és igazság szétválasztását ő is rendre Heideggerhez köti.) A *L'herméneutique du sujet* azt is felvázolja, hogy a szubjektivitás történetét a tudásalapú („tudományos”) és a „spirituális” (*metanoiát* követelő) igazságrendek versengéseként lehetne megírni (ahol az igazságrendek, persze, óhatatlanul élettechnikákat előíró szubjektumrendek is egyben). Foucault továbbá azt az elképzelését is kifejti, hogy a legégetőbb kortárs politikai kérdés a szó szerinti értelemben vett *önkormányzás hiánya*: nincs ma kéznél olyan élettechnika, mely konkrét magatartásmintát nyújtva hozzásegítene az igazság tapasztalatához. Az antikvitással (és mind fokozottabban Platónnal) foglalkozó utolsó szemináriumai olvashatók úgy is, mint ilyen éngyakorlatok és igazságsematikák szimbolikus értelmezésrendszerének a kidolgozására tett kísérletek.⁷⁶ Foucault aligha archeológust, de még csak nem is újfajta szubjektivitások feltalálóját látta volna Badiouban; inkább a tizenkilencedik században kidolgozott *egyik típusú* forradalmi szubjektum kortárs ideológusát. Amit Badiou minden bizonnyal szívesen elfogadott volna. (Utolsó, *L'immanence des vérités* című főművében is többször elismétli, a kommunizmus gondolata még épp csak megszületett: harmadik hulláma – a forradalmi és az állami után – küszöbön áll.)

A Platón-szemináriumok kontextusában (a fenti figyelmeztetésekre tekintettel) a „ténylegesen megélt...”, az „igazán”, a „va-

⁷⁶ Magyarul: Michel FOUCAULT, *Az igazság bátorsága*, ford. CSEKE Ákos, Budapest, Atlantisz, 2019.

lódi tapasztalat” és hasonlók körül igenis elkelnek az idézőjelek. Ugyanis, mint a fenti négy paradoxonnal igyekeztem megmutatni, épp attól zavarbaejtő az esemény itteni elgondolása, hogy az allegóriában, illetve badiou-i átiratában, *minden csak még spektakulárisabbá, még színpadiasabbá válik. A didaktikából nem egyszerűen allegória, hanem, egyfajta részvételi (ám: hierarchikus) színháznak a keretében, „katartikus”, megtisztító tragédia lesz.* (Foucault is a katartikus mozzanatot nyomtatékosítja.) Olyan tragikus színjáték egyfajta részvételi színház keretében, ahol előbb a példaképnek kell *utólagosan* színre vinnie, mintegy *elismételnie* saját konverzióját, majd a fogolynak az ő tekintete előtt *hűen* le kell utánoznia, bemutatva, hogy a szituációban uralkodó „ígéretreztimmel” is szakított, vagyis nem pusztán a hamis képekkel és a relatív véleményekkel, de a belső reform elgondolásával is végérvényesen leszámolt.

Ezért lesz Badiou szerint a nevelés platóni elméletének alapkérdése, hogy a tanítvány mit bír *elviselni* (*supporter*), nem pedig az, hogy mit képes belátni vagy megtanulni. (Foucaultnál nem az igazság elviseléséről, hanem az igazságra való képességről, kapacitásról van szó.) Mert meglehet, hogy a tanulékonyág minden ember veleszületett képessége, csak épp, így Platón (Badiou tolmácsolásában), minden ember természetszerűleg ignoráns. Ezért nem lehet tudást átadni. De nem is kell. A platóni nevelő nem *betanít*, hanem tapasztalatban részesít. Kiváltja a konverzió, a mássá válás tapasztalatát. Kivezet a napvilágra, ezáltal cselekvővé változtatja a nézőt. („...c'est une question d'être, pas une question d'avoir”) Vagyis nem olyan tanár a platóni filozófus, aki beleverné a diák fejébe a tudnivalót, sokkal inkább példakép vagy útmutató. Elfordítja a fejüket, kivezeti őket, jó példával elől járva megkönnyíti a tanítványok és/vagy követői számára, hogy elviseljék a sugarakat a vakító külvilágban. Olyasmire kell rávezetnie követőit, amiről tudja, hogy

kibirhatatlan lesz, és segítenie kell, hogy mégis elviseljék. Ezt a vezetést nevezi Badiou a „lehetetlennel való kísérletezésnek”. Erre szolgál a hatodik könyvbeli didaxist felváltó „poétikus átadás” (*transmission poétique*), a barlangnak a hetedik könyvben elővezetett allegóriája is, szolgaság és megszabadulás „mitikus fikciója”. „Az egyedüli kérdés az, hogy a szabaduló miként fogja elviselni a napfényt.”

Ugyanakkor azonban (köztudottan ez a platóni neveléselméletnek az *anabaszisztól* eltérő másik oldala: az *anamnézis*) olyasmire vezeti rá követőit, hallgatóit (vagy a közönségét?), amit már mindig is tudtak, legalábbis sejtettek, amit pedig nem tudtak, azt úgyis hiábavaló „átadni”. Badiou ebben a – kissé talán leegyszerűsített formában – rekapitulálja, egyben affirmálja a reminiscencia tanát: „Platónnál a tanultság egyet jelent annak felismerésével, hogy mi mindent vagyunk képesek megtanulni vagy megismerni. Ez sosem redukálható az ismeretekre, habár természetesen az ismeretek is részét képezik a tanulásnak; az oktatás mintegy átkel az ismereteken, de nem az ismeretek megszerzése jelzi, hogy tanult-e az illető. Az jelzi, hogy felismerte-e, mi mindent bír megtanulni vagy megismerni. [...] Egy lehetőség belsőleges, immanens felismeréséről van szó, aztán e lehetőség orientálásának, kibontakoztatásának a problémájáról.” (550.) Ezért a jó tanár nem kiképezni akarja hallgatóját, hanem legyőzni benne a kishitűséget és a tehetetlenséget, melyek meggátolják, hogy birtokba vegye meglévő képességeit. Univerzális képességekről van szó: a tudásra való képességben nincs különbség az emberek között. Az akadályok pusztán képzeletbeliek – mai szóval, így Badiou, ideológiaiak; ezeket kell elhárítania az oktatónak, elősegítve a konverziót, a *metanoiát*, ami ennyiben *befelé* fordulás, immanens felismerés. A procedúra szubjektív elköteleződést, egzisztenciális részvételt igényel. Pontosan ebből fakad a nehézsége: „minden oktatás a megismerés-

hez kellő bátorságra tanít, és pontosan azért van szükség oktatásra, mert ez a bátorság nem velünk született képesség. Még azt is mondanám, hogy Platón számára ez a leglényegesebb. Ugyanis a szorosán vett megismerés érdekében el kell viselnünk (*supporter*), hogy az igazságok drasztikusan elütnek az uralkodó véleményektől, melyekkel épp ezért szakítani kell.” (552.) A hallgatót hozzá kell edzeni ahhoz, hogy képes legyen „elviselni a [lacani értelemben vett] valóst”, kommentál Badiou.

De attól még, hogy a tanuló önmagában ismeri föl a leglényegesebbet, nem valami individuális tapasztalatról van szó. Épp ellenkezőleg. Az oktatás végcélja, nyomatékossítja (akaratlanul foucault-i felhangokkal) Badiou, hogy a tanuló (az egyén) és szubjektivációja olyan „öntapasztalatként (*expérience de soi*)” menjen végbe, mely bekapcsolja őt egy igazságközösségbe, inkorporálja egy kollektív szubjektumba. Mivel ez nem az ismeretszerzésnek, még csak nem is a kapacitások tudatosodásának, hanem az igazságból való részesedésnek a pillanata, a szubjektiválódott egyén ilyenkor tapasztalja meg, hogy örökkévaló. (556.) Örökkévaló, mert onnantól fogva részét képezi valami rajta túlmutatónak. Ezt nevezi Platón „isteni természetünknek”, Badiou pedig „a nagy Másiknak”, mely kiiktathatatlan az igazság elgondolásának élményéből, ami ekképp sohasem szoliszisztikus, hanem ténylegesen *transzindividuális*. És éppen ezért univerzális is, azaz potenciálisan az egész világgal összeköt, és az egész világgal megosztható. (Ezzel szemben mindaz, ami partikuláris (sajátságos), betanítás, idomítás eredménye.) (557.)

A reminiscencia révén az oktatás *adottságokra* vezet rá, de az oktatás ettől csak annál fontosabb: „hisz bizonyos értelemben még szálnalmasabb nem tudni, amit ténylegesen tudunk, mint egyáltalán semmit sem tudni.” (530.) Az is megjegyzendő, hogy a gondolkodás ebben a platonikus felfogásban nem fakultás vagy szerv, hanem aktus: akti-

vitást (vagy aktiválást), testi-lelki-szellemi angazsálódást igényel (és az ilyen elválasztások felfüggesztését). Badiou értelmezésében Platónnál nincs „testileg” passzív gondolkodás, pusztán „szellemi”, nem érvényes a hagyományos szétválasztás; minden gondolat, ha valóban az, tettekre, cselekvésre ösztönöz. Ezért kell „a legszószerintibb értelemben venni” a kilépést és a velejáró fájdalmat. (531.) És azért a filozófusé a nevelői cím, mert egyedül ő képes közvetíteni a racionális tudás *matematikai* és a konverzió *poétikus* aspektusa között, anélkül, hogy dogmatikus kérdéssé, mintegy begyakorolhatóvá vagy bemagolhatóvá tegye az egzisztenciális fordulatot (a második szakítást), ugyanakkor azonban anélkül is, hogy megfosztana a tudástól (ami az első szakítás eszköze). Ő *példázza*, hogy „a tudás és a szubjektív átalakulás (*mutation subjective*) között nincs valódi szakadás, diszjunkció, elválasztás”: a kettő benne egy személyben egyesül – mint kívánatos. („A konverziótól elszakított tudás holt anyag. De a tudásmentes konverzió ugyanúgy vak, folyamányai többnyire kriminálisak. [...] A didaktika, az analitika oltalmazza a konverziót a nihilizmustól.”) (538.)

Írásmódjának nem csak tematikusan repetitív voltára, hanem behelyettesítésekkel előszeretettel élő fogalomhasználatára nézve is árulkodó, hogy Badiou a *L'Immanence des vérités*-ben hasonlóképp írja le az esemény hatását a szubjektumra, mint ahogy itt, a Platón-szemináriumban, a tanulást analizálja: „Az esemény valami mást mozgat meg bennünk, mint hétköznapi szükségleteink, mást, mint amit nyelvünk, képeink, explicit képzeink tekintetében uralni tudunk. Esemény az, ami megszakítja a végesség szükségyszerűségi láncolatát, és egy korábban hozzáférhetetlen belső energia (*une énergie intérieure antérieurement inaccessible*) használatába veti bele a szubjektumot – és ismétlem, a hozzáférhetetlenség a végtelen egyik ontológiai típusa. Amikor belevettünk [abba az „energiába”, ami önmagunkból mind-

addig hozzáférhetetlen volt], megérintjük a végtelent.”⁷⁷ Az érvelés szerint ebben a belső energiában rejlik „az igazságok immanenciájának tartaléka”. Ezt a bennünk lappangó „végtelen belső erőforrást” nyitja meg az esemény: aktivitásra ösztönöz, egész konkrétan művek (*œuvres*) megalkotására, mert az „emberállat” számára csak a maga előállította művekben manifesztálódik („érintható meg”) a végtelen, mint közös, univerzális igazság. Ennek előállítása minden eseménynek (mint az előállításhoz kellő energiák serkentőjének) a telosza.

VIII.

Badiou értelmezésében a nevelődés nem teljes, ha a pusztá kilépést segíti elő. A nevelésnek szerves része a visszatérés és a többiek kiszabadítása is. A francia filozófus szókincsére fordítva Platónnál máris a forradalmi előőrs, az avantgárd jól ismert problémája körvonalazódik. A dilemma konstans: hogyan lehet rákényszeríteni a távozókat a visszatérésre? Miként kerülhető el, hogy a forradalmi avantgárd elárulja az univerzális eszmét, és a nevében arisztokratikus vagy oligarchikus, represszív és egyenlőtlen rezsimet hozzon létre? Badiou szerint Platón erre nem ad világos választ. Konkrétan azért nem, mert nem gondolta el a végletekig a második szakítás követelményét és folyamányait. Platón úgy tesz, mintha máris létezne az állam, amely rákényszeríti a szabaddalakat a visszatérésre. Badiou viszont éppenséggel abban érdekelt, hogy a barlang allegóriáját egy eljövendő, egy megvalósítandó, egy állam- és kényszermentes politikai berendezkedés (a kommunizmus) létrehozásának előtörténeteként olvassa. Számára tehát két okból is kizárt, hogy a megszabadultak kényszerből térjenek vissza. Azért is, mert még nem állították fel a politikai be-

rendezkedést; és azért is, mert a felállítani kívánt politikai berendezkedésben nem lenne (kényszerítő) állam(hatalom). Azt kellett volna Platónnak elgondolnia, amit Trockij „permanens forradalomnak” nevez, és ami Badiou szerint nem más, mint a három körös időmozzanat – a kilépés, a visszatérés és az újabb kilépések – „történetiesített rendszere”. (536–537.) Evégett kell nem pusztán az első szakítást (a reprezentációk világával), hanem a másodikat is (a reformba vetett bizalommal) ambicionálni a foglyokban. Amennyiben Platón alulértékelt a poézist, a poétikai tudást vagy egyszerűen a költői műfajt, Badiou szerint végső soron megmaradt a „korlátozott idealizmusnál”, vagyis nem gondolta végig a második szakítást („a permanens forradalmat”), a badiou-i értelemben vett eseményt – mely az első szakításig jutók számára nem több (de nem is kevesebb), mint utópia –, pusztán a szubjektív dimenziójáig (a konverzió szükségességéig) merészkedett. Ám Badiou egész későn, csak a tizenhetedik szemináriumon mondja ki explicite, hogy ennek oka – Platón arisztokratikus konzervativizmusán túl (az *Állam* mégsem forradalomelméletnek volt szánva) – vélhetően az, hogy a platóni episztemológiában *kimondhatatlan*, hogy a kilépéshez, a konverzióhoz „önmagában a matematika” (a kritikai felvilágosítás, a racionális nevelés eszköze) „nem elég”. Ezt sem a látszatoktól az ideákhoz való felemelkedés racionális elmélete (a hatodik könyv), sem a barlanghasonlat (a hetedik) nem fogalmazza meg nyíltan. Azonban (Badiou szerint) épp a két könyv közti *műfajváltás* – a racionális argumentáció fikcióra cserélése – a lenyomata annak, hogy Platón igenis felismerte a matézis poézissel való kipótlásának, következésképp a második, immár egzisztenciális szakításnak, a voltaképeni sorsfordulatnak a szükségességét. „Következésképpen látnunk kell, hogy a második szakítás, annak az eszmének az elvetése, hogy lehetséges lenne olyan valódi megoldás, mely szintisztán csak kritikai volna, tehát

⁷⁷ Alain Badiou, *L’Immanence des vérités*, Paris, Fayard, 2018, 188.

a kritika kritikája, mely egyedül ösztönöz tényleges kilépésre, a költői jellegű (*type poétique*) nyelvi paradigmába illeszkedik. Csakis ez [a költői nyelv] képes megnevezni, megszervezni, formába önteni a kilépést mint olyat.” (569.)

Ez még csak azt sem jelenti, hogy a kettős szakítás csak a forradalmároknak lenne fenntartva. Badiou szerint elképzelhető olyan nevelés is, mely kettős szakításra kondicionál: nem egyszerűen kritikai szellemet tanít, hanem a kritika kritikájára is képessé tesz, vagyis annak belátására, hogy a racionális érvelés sosem elegendő a tényleges „kilépéshez”.

Ez Badiou olvasatának utolsó szava.

Néhány záró megjegyzés van hátra.

Badiou a nem-reprezentatív, nem-spektakuláris, nem-adekvációelvű igazság – a minden egyebet láthatóvá tevő, ám láthatatlan „vakító napfény” – elviseléséről beszél. Pontosan ezeknek a kérdésért tette fel Rousseau, Schelling, Nietzsche is, csak épp a görög tragédia kapcsán. Vagyis a tragédiában bemutatott borzalmaknak a látványa kapcsán. Más szavakkal, a hagyomány értelmezésében a platónihoz roppant hasonló kísérleti terepként vázolja az arisztotelészi poétika a színházat – még rousseau-i értelmezésében is! –, mint Badiou az antireprezentációs platóni nevelést, csak előbbi abból a feltételezésből indul ki, hogy a színtiszta félelem- és részvételtetés, amelynek előfeltétele a borzalmak látványa, folyamánya a katarzis, és ami valódi ismeretet nyújt és az önismeret lehetőségét kínálja, tehát segít leszámolni az illúziókkal, a téveszmékkal, a látszatokkal, paradox módon csakis reprezentációs keretek közt mehet végbe. Ezeknek a tiszta affektusoknak, minden ön- és világismeret előfeltételeinek az aktiválásához azért van szükség érdekmentességre, távolságra, reprezentációs közvetítettségre, a néző testi épségének biztos megóvására és a többi, mert az őket kiváltó erőszak, gyilkosság, élve eltemetés, válogatott testi-lelki szenvedés (vagyis, jobbra, a folyamányaik, hiszen nyílt

erőszakot nem vihettek színre), máskülönben („valójában”) láthatatlan. A színpalak mögött zajlik, ahová nem hatol be a platóni napfény. Arisztotelésztől fogva Kanton át Adornóig ezért képes az esztétikai tapasztalat olyan másságtapasztalatban részesíteni, amit a befogadó nem tudott születésétől fogva „már mindig is”; és nincsen semmi „haszna” sem: nem nyit meg belső energiacsapokat, nem ösztönöz rögvest cselekvésre, hanem éppenséggel tétlenít. Ez az állapot vagy diszpozíció, a tétlenülés (*désœuvrement*), túl van kontempláció és akció klasszikus metafizikai szembeállításán, hiszen sosem pusztán passzivitás, hanem részesülés is, részesülés olyasfajta idegenségtapasztalatban, mely semmiféle tudatos vagy szándékolt birtokbavétellel nem szerezhető meg. Erről a közvetíthetetlenül közvetített idegenségről és hasznosíthatatlanul hasznosuló negativitásról (a katarzis paradoxonáról) való lemondásnak a következménye Badiou diskurzusában a fizikai jelenlét, a tényleges cselekvés, az egzisztenciális tapasztalat, a valódi fájdalom, a hozzáférhetővé vált belső energia felfakadása, a kiapadhatatlan személyes erőforrások megnyílása, a végtelen megérintése és hasonlók klasszikus metafizikai („prezentista”) felülértékelése. Végül, a fikción keresztüli eseménytapasztalat mint félelmetes-részvételi megtisztulás (katarzis mint konverzió, *anabaszisz*, *metanoia* – Foucault-nál is): egy az arisztotelészi koncepcióval: a barlanghasonlatot *elő kell adni*, nem elég olvasni.

A szemináriumon mind a felszabadítás cselekvő alanya, mind az eseménye, mind a szenvedő nézője színházian kerül színre: szabadítónak prezentálnia kell saját „stigmáit”; az eseménynek egy korábbi eseményt kell „megidéznie”; a nézőnek ki kell nyilvánítania hűségét a korábbi eseményhez; az egész folyamat csak folyamatos reprízzel mehet végbe... Vagyis a megszabadulás éppúgy *nem* jelenlévő/jelenbeli, pusztán *megjelenített*, *repetitív* mozzanatokra támaszkodik, mint a „képek világa”, amelytől megszabadí-

tani hivatott; bent és kint között nincs (platóni értelemben vett) ontológiai különbség (az *Államban* a képek egyszerűen szimulákrumok, a külvilág egyszerűen valós, jelenlévő). Így viszont korántsem magától értetődő, hogy Badiou átiratában is ugyanazt a felvilágosodást beszélné el az allegória, mint Platónnál, ahol a barlangból való kijutásnak episztemológiai jelentősége van: a megszabadultak nem az igazsághoz, hanem a való világról szóló tényleges tudáshoz férhetnek hozzá. Érthető, hogy ezt az értelmezést Badiou nem kívánja feléleszteni. Hisz olyan masszívan technicizált világban, mint a miénk (a mikrofizika, a mikrobiológia, a mikrochipes információs technológiák, a big data, a számítógépes valószínűségszámítás és a többi világában), aligha lehetne különösebb meggyőzőerővel egy hagyományos empirizmus mellett érvelni, azaz úgy tenni, mint ha a barlangból kijutók saját érzékszerveikkel végre hozzáférhetnének magához a valósághoz, amelyet a közvetítőrendszerek bázisaként színre vitt barlang mindaddig elleplezett előlük. A szem homályosabban látja, a fül silányabbul hallja, a kéz durvábban tapintja a „valóságot” – nemcsak a gépeknél, hanem annál is, ahogy ugyanezek az emberi érzékszervek a gépek által felkínált nagyfelbontású, széles frekvenciájú audiovizuális tömböket tapasztalják. A gépesített barlanghoz képest a külvilág megtapasztalása sem érzéki, sem információs értelemben nem járhat mennyiségi vagy minőségi többlettapasztalattal. Az allegóriának ez az episztemológiai jelentésszintje számunkra néma. Ezért koncentrálnak az átírat a szimbolikus-politikai jelentéssíkra.

Mindezt akkor láthatjuk át jobban, ha komolyan vesszük Badiou sűrűn ismételt kijelentését, miszerint számára az egész folyamatban a szakítás (Platónnál hiányzó – vagyis „implicit”...) *második lépése* a leglényegesebb. Belátni, hogy az árnyékvilág – vagyis a fennálló szituáció: a „demokratikus kapitalizmus” mint termelési-politikai rendszer és

kulturális logika – hibás vagy hamis, nem elég. Jobban mondva, pusztán előfeltétele egy másik (Badiou számára jóval lényegesebb) elválasztás megtételének. Badiou interpretációjában az első elválasztást nem a felszabadulás alanya teszi meg; ő csupán elszenved, hogy az előző esemény stigmatizált tanúja kikökökenti kényelmes helyzetéből, erőszakosan elfordítja a fejét, az elválasztás pedig mintegy megtörténik, végbemegy „a szeme előtt”, mire az alany mindenféle személyes elhatározás vagy tett nélkül pusztán csak rádöbben a szituáció kontingens voltára, megváltoztathatóságára, ha tetszik, történeti esetlegességére. Valódi, szándékos részvételt s ahhoz kellő bátorságot csupán a második elválasztás, a *fontosabb és fájdalommasabb* szakítás követel tőle. Badiou azért értékeli többre ezt a mozzanatot, mert csak itt lehet tulajdonképpen „szubjektívációról”, vagyis (máshonnan vett, de idevágó kifejezéssel) önfelhatalmazásról, *self-empowerment*-ről, teológiára fordítva: önmegváltásról, de mindig *kollektív* szubjektumok megvált(ód)ásáról beszélni, ahol a magának adott jogosultságot az alany *nyomban* tette váltja, cselekvéssel iktatja be. Ez minden decizionizmus alaplépése. Márpedig a maoista-lacanista korai főmű, a *Théorie du sujet* óta Badiou filozófiai alapvetése, hogy a szubjektum nem előre adott, kizárólag akkor és ott jön létre, amikor és ahol meghozatik egy *döntés*, történik egy elvágólagos *szakítás* (ekkor még: elpusztítanak egy előző rendet) és megköttetik egy újfajta *elköteleződés* (ekkor még: beiktatnak egy újszerű jogrendet). „Minden szubjektum politikai” (azaz kollektív), írta 1982-ben. „Ezért létezik olyan kevés a szubjektum, és ezért olyan ritka dolog a politika.”⁷⁸ (A korai

⁷⁸ Alain BADIOU, *Theory of the Subject*, ford. és előszó: Bruno BOSTEELS (London: Bloomsbury, 2009 [1982]), 28. A kijelentés *részben* megismétlődik a „klasszicizáló korszakot” bejelentő ontológiai alapműben, a *Lét és eseményben*: „Le sujet est rare.” BADIOU, *L'Être*

Badiou cselekvésfelfogása sok rokonságot mutat más korabeli, a polgárjogi mozgalmak *utáni* radikális kisebbségi mozgalmak – például a militáns feminizmus, a különféle dekolonizációk vagy a kritikai fajelmélet – axiomatikájával; döntő különbségük, hogy – bár a felsoroltakhoz hasonlóan ő is egyetlen fundamentális antagonizmust állít (a proletariátus és a kapitalisták között) és egyetlen cselekvő csoportot tüntet ki (értelemszerűen előbbi) – a badiou-i szubjektum lényegileg inkluzív, lévén univerzális (internacionalista, multietnikumú, interkulturális, nem genderspecifikus), azaz sosem adhatók meg a hozzátartozás kritériumai biopolitikai, kulturális, teológiai vagy szociológiai alapon. Röviden: a szubjektum ritka, de bárki úgy *dönthet*, hogy létrehozza vagy csatlakozik hozzá.)

A korábbi szubjektumelméletnek a Plátón-szemináriumra csak a töredéke marad meg; még azt sem mondhatni, hogy a lényege, ahhoz ugyanis túlságosan leegyszerűsödik az összkép. Persze a szubjektum változatlanul szándékos elköteleződést igényel (nem elég az első, elszenvedett ébredés; bátran vállalni kell a második szakítást is), emellett univerzális (bárki felszabadulhat) és kollektív (sosem csak egyvalaki szabadul fel, és minden felszabadultnak vissza kell térnie, azaz a szubjektum kiszélesítésén kell fáradoznia).

De Badiou számára semmi más nem igazán lényeges Platón barlanghasonlatában, csak a fennálló rend kínálta lehetőségekkel, egyben a korrekció letéteményeseivel vagy képviselőivel – a „reakciós baloldallal” (*gauche*) – való szakítás, a második, a fundamentális,

et l'événement, „Méditation Trente Cinq: Théorie du sujet”. Ám itt épp abban áll a voltaképpeni újítás, hogy már nem csupán politikai, hanem tudományos, szerelmi és művészeti szubjektumok is elképzelhetők lesznek. Ennek pendantja, hogy innentől kezdve a vadonatúj kezdetnek nem előfeltétele a pusztítás.

mely az elsővel szemben már megkívánja, hogy az igazságeljárás leendő lefolytatója „egzisztenciálisan” elköteleződjék olyasminek, amire egyelőre nincs precedens és ami, épp ezért, a szituáció felől teljes képtelenség (utópia). Tehát a voltaképpeni törés, az igazán lényeges elválasztás Badiou olvasatában a „valódi kommunisták” és a baloldaliak (szociáldemokraták, reformerek, polgári radikálisok stb.) között húzódik. A kilépésnek semmi köze az empirikus valósághoz. A *reformizmus* a voltaképpeni barlang; a baloldaliak az igazi foglyok. Ezért nincs a badiou-i reprezentációkritikának Debord-éhoz (akár: Baudrillard-éhoz) mérhető elmélete a reprezentációról vagy a spektakulumról (vagy a szimulákrumokról). Nincs rá szüksége; hisz itt csupán személyekkel és véleményekkel kell szakítani. Azonban pontosan ettől lesz (voltaképp vállaltan) dogmatikus. (Ezt készíti elő annak nyomatékosítása, hogy „minden igazság szükségképp ideologikusan jelenik meg”, amivel elvileg elmosódik a különbség a személyes meggyőződések és a közös politikai deliberációra felterjesztett racionális projektumok között.) Hiszen a kilépést a „poézis” hivatott jellemezni: nemhogy nem szorul racionális indoklásra, hanem *per definitionem* megindokolhatatlan; amint racionális magyarázatot fűz hozzá a szubjektum, máris olyan érvekhez kell folyamodnia, melyek legitimek a szituáción belül, azaz – mintegy bártortalanul – magyarázkodni kezd, és ahelyett, hogy „az ismeretlenbe ugrana”, óhatatlanul érthetővé teszi a döntését a „reakciós baloldal”, a „reformerek” és önmaga előtt. Márpedig a döntésnek vitathatatlannak kell lennie: nem lehet, nem is szabad sem verifikálni, sem falszifikálni. Ez azonban magának a dogmának a definíciója. Ez teszi lényegileg üressé a badiou-i politikai projektumot. Saját diszkurzív kényszereiből kifolyólag csupán formális meghatározásokat adhat. Mégcsak nem is a kommunizmus elgondolását célozza, pusztán a (szerinte) *valódi* antikapitalizmus markáns elválasztását mindenfajta, (sze-

rinte) magát baloldalinak *álcázó* kompromisszumtól, az „ugyanaz ismétlődésébe”, a *business-as-usual*-be visszahulló reformkísérletektől. Saját axiómáiból adódóan elmélete meggyőzőerejét csupán retorikailag növelheti. Ezért *kerül színre* heroikusan a „kilépés”. Ezért egyre *drámaibbak* a „kilépés” metaforái („ugrás”, „vetődés”...). Ezért *visel* Krisztust idéző stigmákat a megszabadult alany. Ezért *katartikus* a szabadulás. Ezért marad *ülve* a fogoly. És bizonyára ezért láttatja olyan *meszeszerűen* könnyűnek a kikerülést is: egyfajta prefreudiánus döntéselmélet szerint a felszabadulni vágyó tudatosan, meggyőződésből, tudattalan motivációtól, a felettes énjétől érkező tiltásoktól és társadalmi helyzetétől függetlenül, *szabadon* hozhatna döntéseket.

Ezzel szemben a *Théorie du sujet* még felettes én (Állam) és igazság (Tömeg), illetve szorongás és bátorság négyosztatú dialektikájában gondolta el a döntést. Az akkori elméletben nem jelent meg a platónihoz hasonló, eseményszerűen felbukkanó (Platónnál: államilag delegált) mintaadó szubjektum; a kollektív szubjektíváció ott a politikai pártokkal, mindennemű képviseletiséggel való szakítás (maoista) *tömegelmélete*. Így aztán a kommunista mozgalmon belül is töréseket iktatott, nem csupán a tágan értett baloldalt osztotta ketté.⁷⁹ Továbbá *a munkának* az emancipációra nézvést teljességgel perdöntő kérdését – kétkezi és szellemi munka elválasztásának fölszámolását – is a szubjektíváció kulcsmozzanatának tekintette. Ellenben a szemináriumon előadott Platón-olvasattal, ahol maga a munka elő sem kerül. Nyilvánvaló, hogy az allegorizált felszabadulás Platónnál tisztán a dologtalan osztály körében játszódik, hiszen az athéni rabszolgatartó társadalom;⁸⁰ azonban igenis

furcsa és magyarázatra szorulna, Badiou miért nem látta szükségét, hogy ezt is kiigazítsa vagy eltérítse. Így az ő felszabadulás-elméletében sincsenek proletárok, minek folytán a törés nem munkások és tulajdonosok közé iktatódik, hanem a rendszer megváltoztatásáról különböző véleményeket valló (*tehát* jól informált, ezért rendszerszintű megoldási tervekkel foglalkozó) „szakemberek” (filozófusok? értelmiségiek? tanítók? politikusok? kulturális- és sajtómunkások?) körében, akik megengedhetik maguknak, hogy ne foglalkozzanak az anyagiakkal. Csak *számukra* jelenhet meg anyagtalan látszatok formájában a világ; csak *nekik* okozhat kizárólag a felszabadulás, nem pedig a mindennapos létezés fájdalmát; csak az *ő szemükben* szűkülhet az igaz-hamis dilemmája az eléjük tárt *információk* megbízhatóságára, elválasztva a bér munkási függőségi viszony közismert igazságtalanságaitól, és így tovább.

A *Théorie du sujet* még különös hangsúlyt fektetett azokra a csoportokra, amelyeknek nincs kijelölve semmilyen hely a társadalmi szimbolikában; a szemináriumi olvasatban viszont megint csak nem merül föl, mi a helyzet azokkal (Athénban sem csupán a rabszolgákkal, hanem a nőekkel és a „barbár”

historikus princípium meglétét feltételezi: eszerint a filozófia sosem képes felismerni saját korában, „miben rejlik a végesség kényszerének az ereje”; ezért „fojthatta el” Platón, egy „radikálisan újszerű végtelenség elgondolója”, a rabszolgaság brutális korlátozásának és kényszerének a problémáját. (Lásd BADIOU, *L'immanence des vérités*, 84–85.) Itt sem problematizálódik, hogy a rabszolgatartás megnyitotta kvázi-egyetemes dologtalanság (a szabadoknak) nem *kiiktathatatlan* előfeltétele-e a barlanghasonlat megképezte felszabadulási modellnek. És a politikai jogoktól és önrendelkezéstől fosztott nőkről és a súlyosan korlátozott athéni vendégbarátságáról sincs szó itt sem.

⁷⁹ Vö. BADIOU, *Theory of the Subject*, 174. skk.

⁸⁰ Azt, hogy a rabszolgatartással számolni kell, kései főművében Badiou is elismeri; megoldásképp (ha ez megoldás) egyfajta transz-

idegenekkel), akiknek még a nézőtéren sem jutott hely.

Habár az oktatást illetően Badiou többször afirmálja: „ahhoz, hogy lehetséges legyen egy kortárs platonizmus, mindenkire ki kell szélesíteni azt, amit Platón az őrzők nevelésének nevezett. Legyen mindenki arisztokrata!” (509.), ez a „mindenki” sosem kap markáns kontúrokat; az egyetemes arisztokratizmus üres ideál marad; a legjobb eset is csak a legkisebb rossz: (hegeli módon) felszívja, homogenizálja, totalizálja a jellegükben különböző sokaságokat. Miként lenne képes mint pedagógiai gyakorlat kulturális, etnikai, vallási, szexuális másságokat (Badiou számára szitokszóval) tolerálni, sőt akár bátorítani? Nem kizárt, hogy alkalmas ilyesmire; de mivel konstraintív (hiszen *elvileg* minden másságot megszüntet), magyarázatra szorul. És nem feltételezné vajon az egyetemes arisztokratizmus a bér munka és magántulajdon eltörlését? Ha igen, akkor miért nem erről van szó?

Ahhoz, hogy csakugyan érvényes kortárs olvasatot nyújtson, azt is érdemes lett volna mérlegelni, miféle ökonómiára épül a platóni barlanghasonlat. Tudjuk, hogy Platón világa teljességgel napenergiával működik: „a Nap a látható dolgoknak nemcsak a láthatóság képességét adja, hanem a keletkezést, a növekedést és táplálkozást is biztosítja, bár ő maga egyáltalán nem keletkezik.”⁸¹ De azt is tudjuk, hogy a Nap szolgáltatja energiához emberi munkát is hozzá kell adni, hogy ne csupán a létező világ, de a társadalom is megmaradjon. Erről Platón nem szól egy szót sem. Ahogy Badiou-tól sem tudjuk meg, milyen erőforrásból működik a *kortárs* vetítés. Egyetlen szó sem esik arról, hogy a napenergiából hogyan lesz elektromosság; hogy miként nyerik ki a csúcstechnológiás projektorok és számítógépek megépítéséhez kellő nemesfémeket; hogy mivel fűtik a termet, ha hideg van, hogyan hűtik, ha meleg; és hogy

miként nem halnak éhen a leszíjazott nézők. És mindez nem korlátozódik a láthatatlan rabszolgamunka ókori és a Badiou-nál kitarkart bér munka kortárs problémájához. Ugyanis az sincs elgondolva, hogy a technomediális vetítőterem milyen viszonyban van a természettel.

A természet Badiou filozófiájában mindössze mint hamis totalitás van elgondolva.⁸² Sehol sem állítja fel azt a *nem csupán a modern ipari termeléstől, hanem az antikvitástól fogva* alapvető viszonyt a szükségletek folytonos kielégítésének biztosítására törekvő emberi technológia és kizsákmányolt tárgy, a természet között, amelyről *A gothai program kritikája* beszél.⁸³ A mindent megújító esemény, a badiou-i értelemben vett kommunizmus szemlátomást nemhogy nem terjed ki a természet felszabadítására, de még az sem képezi részét, hogy a felszabadult emberek legalább meghallják a civilizáció alatt nyögő természet „néma panaszát”, amelynek Benjamin és Adorno adtak hangot. Badiou olyannyira a reformereknek irányzott

⁸² Egy nem túl meggyőző Heidegger-kritika keretében, lásd: BADIOU, *Lét és esemény*, 119–125.

⁸³ „A munka nem a kizárólagos forrása minden gazdaságnak, hiszen a természet éppen annyira a forrása a használati értékeknek, mint a munka, amely maga is csak megnyilvánulása egy természeti erőnek, az emberi munkaerőnek. Az az ember, akinek munkaerején kívül egyéb tulajdona nincs, azok rabszolgája kell legyen, akik a munka tárgyi feltételeit megteremtik. Az ő engedelmséggel dolgozhat, csak az ő engedelmséggel élhet.” Karl MARX, *A gothai program kritikája (dokumentumokkal)*, szerk. KÁLMÁN Endre (Budapest: Kossuth, 1975), 17. Természetesen további mérlegelést igényelne, „természeti erőnek” tekinthető-e az emberi munkaerő; az ilyen felülvizsgálatlan axiómák miatt volt a marxizmus mindig is könnyen házasítható a spinozizmussal (*conatus*).

⁸¹ PLATÓN, *Állam*, 509b.

bírálatra fókuszál, hogy nem tűnik föl neki: a barlangja a semmiben lebeg, s egy „láthatatlan kéz” táplálja valamiféle misztikus energiaforrásból.

Érdekes módon civilizáció és természet dialektikájából Platón viszont mintha mégis megsejtett volna valamit. Ezt Badiou olvasata durván kisatírozza. Ezt olvassuk:

„Íme, emberünk ott áll, egyedül, egy végtelen táj kellős közepén. A túláradó fény megsemmisíti tudatát. [...] [L]assanként megpróbálja körbehordozni tekintetét, szeretné megnézni a hegycsúcsokat, a völgyeket, ezt az elkápráztató világot. Eleinte minden tárgy ragyogása elvakítja [...], [de] megpróbál hozzászokni a fényhez. Rengeteg erőfeszítés árán, egy magányos fa tövében végre sikerül kivennie egy fatörzs árnyékát, a falevelek fekete körvonala- it, s ezek az egykori világa vásznán látottakra emlékeztetik. Egy szikla tövében talált tócsában virágok és fűvek tükörképét véli felfedezni. Ezekről elindulva eljut magukig a tárgyakig. Lassanként elér odáig, hogy már bámulva csodálja a bokrokat, a fenyőket, egy magányosan legelésző bárányt. Ahogy az égre emeli pillantását, a holdat és a csillagképeket pillantja meg, s látja, ahogy felkel a Venus. Mozdulatlanul ül egy vén farönkön és lesi e csillag ragyogását. [...] Végül aztán majd eljön az a reggel, amikor megpillantja a Napot: nem valami megbízhatatlan víztükrökben, nem is valahol mint tükröződést, hanem önmagában, önmagáért, a saját helyén! Emberünk nézi, vizsgál- gatja, bámulja a Napot teljes valójá- ban, úgy, ahogyan ott *van*.”⁸⁴

⁸⁴ Karsai György fordítása e számban. Ld. 50–52.

A megszabadult ember nem egyszerűen „ki- lép”, hanem *a kultúrából a természetbe lép át*. Nem csupán a spektakulum és a kinti világ, nem is csupán a természet „tárgyai” és ön- maga között tanul meg különbséget tenni, hanem, mindenekelőtt, civilizáció és természet hierarchikus elválasztottságával ismerkedik meg. Saját elfeledett-elfeledtetett környezetére ismer a természetben; úgy érzi, hazatalált. Platón itt Rousseau-t előlegezi. A klímakatasztrófa küszöbén olvasva a sorokat, különösen vaknak kell lenni ahhoz, hogy ne tűnjön fel: a képek világának elhagyásával megnyíló tudástöbblet nem valami elvont Igazságban – az eszmék (Badiou-nál szándékosan formális) eszméjében – való részesülés, hanem a barlang rejtett alapjainak felfedése. Kétségtelen, hogy Platón szövegében az epizód idealista. Mivel az emberi történelem kezdeténél járunk, ez a természet még nincs megdolgozva. De egy kortárs olvasatnak azzal is számot kéne vetnie, hogy ilyesfajta *átlépés* elképzelhetetlen; ez a „káprázatos világ” legalább kétszáz éve nincs. A mesebeli tájat letarolták. Ezen az áron táplálták a barlangot. Ami köztudottan azzal járt, hogy természet és kultúra viszonyának klasszikus („rousseau-iánus”) színrevitele – az a hagyományos metaforika, amelynek keretében hihető volt, hogy a kultúra az ember látszatszerű vagy művi, a természet pedig az igazi otthona vagy valódi lényege –, a két szféra markáns elválasztásának képzetének összeomlásával réges-rég hamissá vált. Nincs hová átlépni.

IX.

Eldönthetjük, hiteles-e számunkra a badioui előadás. Belső koherenciáját tekintve azonban föltűnően hiányzik belőle egy szilárdabb reprezentációelmélet; hiszen „antikapitalista-antispektakuláris” esemény-, szubjektum- és politikafogalma így helyben hagyja a kéznél lévő, domináns, „valóságosan működő” reprezentációs *gyakorlatot*, mely nélkül az

egész koncepció magába omlana. Ennek két következménye is van. Egyfelől magára vonja Philippe Lacoue-Labarthe ítéletét, mely szerint Arisztotelésztől fogva, Hegeltől kezdve pedig hatványozottan, minden filozófia előfeltételezi a mimézist, vagyis egyfajta előzetes- vagy összínházat;⁸⁵ tehát nem lehet *prima philosophia*, első – eredeti, megalapozó – filozófia. Ezen nem segít, hogy a badiou-i filozófia saját feltételeit, egyben az igazság kondícióinak megalkotását a létező sokaságok formalizálására való négy nem-filozófiai operációnak (tudomány, szerelem, politika, művészet) mint afféle médiumoknak vagy *organonoknak* tulajdonítja.⁸⁶ Mivel ugyanis az események léte valamennyi médium működéséhez elengedhetetlen, ám esemény arisztotelészi értelemben vett színház (mimézi, cselekményszövés, elbukott múltbeli próbálkozás, példamutatás és példavétel, beleélés, katarzis...) nélkül nem valósulhat meg, azt mondhatni, *a teatralitás kondíciója* mind a négy másikat megelőzi, körülfogja, ám *tematizálatlanul*, egyfajta dogmatikus maradványként. Az antispektakulárisnak deklarált badiou-i eseményfogalom, így a szemináriumon elővezetett Platón-értelmezés is, ezt az összínházat: az elnémított mimézist visszhangozza.

A másik következmény, hogy a badiou-i esemény végső soron, bármi legyen is a „tematikus tartalma”, *formálisan* a kapitalizmus spektakuláris-kulturális logikáján is belül marad. Hiszen mind az előesemény stigmái, mind az új elköteleződés, mind maga az esemény is csak a kéznéllevő, a bevett, a „lehetséges” kódokkal megmutatható – vagy: eljátszható...

Nem pusztán anekdotikus megfontolásból, nem is csak a tematikus analógia miatt érdemes felemleni itt, a zárlat kapujában,

⁸⁵ Lásd: LACOUÉ-LABARTHE, „Az előzetes színház”.

⁸⁶ Vö. SIPOS Balázs, „Alain Badiou: Lét és esemény – Ismertetés, bírálat”.

Badiou értelmezését (és értékítéletét) a *Mátrix*⁸⁷ című sci-fi akciófilmről, mely ugyancsak a barlanghasonlat újraforgatásaként vonult be a kritikai köztudatba.⁸⁸ Badiou (talán nem túlzottan eredeti) meglátása szerint a *Mátrix* „arról szól, hogy miként található föl egy olyan eljárást a megjelenés rezsimjén belül, mely képes különbséget tenni a valós és a valós pusztá látszata között.” (199.) Konkrétan,

„a *Mátrix* a következő kérdéssel foglalkozik: miféle szubjektum küzd azért, hogy kiszabaduljon a látszat rabságából, a biológiai rabság szubjektivizált alakjából? Ez a program nyilvánvalóan platonikus: hogyan jussunk ki a barlangból? Az első rész nem ad választ, de minden jel arra utal, hogy a neoplatonikus kommentárok irányában kell majd keresgélni. A »Kiválasztott« feladata megindítani a valós manicheista háborúját a látszat ellen, ama látszat ellen, mely – a neoplatonikus teológiával összhangban – nem más, mint a Gonosz léte (azaz nemléte, valótlan-sága).” (198.)

Az értékítélet szerint a *Mátrix* ezt a más sci-fikben is felmerülő dilemmát

„igazán radikálisan fogalmazza meg. Hiszen itt nem is az a kérdés, hogy miként cselekedjenek a döntésképtelenség állapotában, hanem az, hogy *miként viseljük el vagy vállalják magukra a látszatvilágban a valós terhét*. A Kiválasztott az, aki képes azonosítani a látszatot a látszaton belül – ő az, akinek

⁸⁷ *The Matrix* (1999), r. Lana WACHOWSKI, Lilly WACHOWSKI.

⁸⁸ Alain BADIOU, „Dialectics of the fable”, in *Cinema*, ford. Susan SPITZER (Cambridge: Polity, 2003), 193–202. Az idézetek oldalszámait a főszövegben adom meg zárójelben.

odabent a barlangban sikerül rájönnie, hogy az árnyak pusztán csak árnyak.”

Eszerint a Kiválasztott mint *megvilágosodott* (Badiou ezt explicite nem mondja, de a film vizuális, figuratív és narratív metaforikája nem hagy kétséget afelől, hogy Neo, *the One*, a Mátrixon – a szimulált valóságon – belül mindig napszemüvegben mutatkozó, a látszatok forráskódjára rálátó egykori programozó ébredését vagy újjászületését követően neoplatonikus-spirituális értelemben *látóvá* vált) képes szilárd különbséget tenni látszat és valóság között, és pontosan azért képes ellenállásra, mert *bizonyosan tudja*, miben áll a valós(ág). A *Mátrixban*, Badiou véleménye szerint, „óriási filmes erő rejlik”, minthogy nem süpped bele az „eldönthetetlenlégekbe” és nem folyamodik valamilyen „misztikus külső erőhöz” sem; ehelyett „a képen keresztül intéz kihívást a képnek”; márpedig „ebben áll a mozi alapjait érintő” feladvány: „A filmművészet alapelve pontosan az, hogy szubtilisan megmutassák, mindez csak mozi, hogy a képsorok mindössze tanúskodnak a valósról, abban a mértékben, amennyiben *láthatóan* képek. Az ideához nem lehet azáltal hozzáférni, hogy elfordulunk a látszatoktól, vagy hogy a virtuális ünnepeljük. Csakis úgy férhetünk hozzá, hogy a látszatot látszatként gondoljuk el, ezen keresztül pedig a lét azon aspektusaként, mely, amint megjelenik, a látásból való kiábrándulásaként válik gondolattá.” (200–201.) Az értelmezés és az ítélet ellentmondásban van a film szüzségével, miszerint Neo pusztán azért képes látszatként tekinteni a Mátrixot, mert az Ellenálló, pontosabban a Neóban (kimondottan) *hívó* Morpheus és Trinity nevű karakterek, „fölébresztették” és kivezették a látszatvilágból/barlangból, megmutatták neki a valóságot, ahol a kulturális és természeti világot réges-rég elpusztította az emberiség és a robotok harca, mely utóbbiak győzelmével végződött. De ami igazán figyelemreméltó Badiou értelmezésében (mi-

vel fényt vet mind a fenti Platón-értelmezésének előfeltevéseire, mind a „valós” lacani fogalmának használati protokolljára), az nem más, mint annak nyomatékositása, hogy a látszatokon keresztül, „a látszatokból kiábrándulva”, igenis elhatolhatunk „magához a valóshoz”; hogy ez az elhatolás mindenekelőtt bátorságot, heroizmust, egyfajta teher („a valós terhe) elviselését kívánja meg a szubjektumtól; és hogy a valós ismerete serkenti az ellenállás szellemét.

Ezt a vélelmet a szavak szintjén megerősítette a *Mátrix: Feltámadások*⁸⁹ című negyedik epizód egyik karaktere, akinek a szájából elhangzik a jelmondatszerű kijelentés, miszerint „*If we don't know what's real, we can't resist*” („Ha nem ismerjük a valóságot, nem bírunk ellenállni”), így nyomatékositva, hogy a Mátrix szimbolikus-imaginárius árnyékvilágával vagy digitális barlangjával a disztópikus, „pőre” valóság ismerete segíti az ellenállókat. De figuratívan (átvitt értelemben, a mondat kontextusát is figyelembe véve) rögtön el is bizonytalanította, ugyanis a kijelentést állító karakter éppenséggel az a Morpheus, akit a negyedik epizód „valóságában” és szimbolikusában is *szemlátomást* más színész játszik, mint korábban. Morpheus, Neo, Trinity és a többiek maguk is csak szimulákrumok (a szüzség szerint is), maguk is programok, korábbi Morpheusok, Neók, Trinityk utánezatai (a filmbeli Kiválasztott már a kilencedik); még ő maguk sem „eredetiek” vagy „valóságosak”, nemhogy az a különbségtétel, melyet (a filmen belül) valós és látszat közé vélnek beiktatni; ennyiben a *Mátrix* a barlanghasonlat „baudrillard-izált” olvasata; jóformán Baudrillard szimulákrum-és szimuláció-analízisének szó szerinti adaptációja.⁹⁰ A gépe világa „a valós sivataga” (le

⁸⁹ *The Matrix Resurrections* (2021), r. Lana WACHOWSKI.

⁹⁰ „[A] kortárs szimulátorok egybeforrasztják a valóságot, a valóság egészét, saját szimulációs modelljeikkel. Rég nem térkép és táj

désert du réel): nem valóság, hanem „hiperrealitás”. Az alakok nem személyiségek, ha-

kettőséről van szó. Valami eltűnt: az önálló különbség, a kettő közti elválasztás, amiből az absztrakció vonzereje fakadt. Egykor ez a különbség tette költőivé a térképet és vonzóvá a tájat, bájossá a fogalmat és csábítóvá a valóságot. A reprezentáció képzeletvilága, mely térkép és táj ideális egybeesésének őrült kartográfusi elképzelésében kulminált, egyszersmind omlott magába, maga is a szimulációba vész, mely immár csöppet sem spekulatív és diszkurzív, hanem szintisztán nukleáris és genetikusan procedúra. A metafizika egészének lóttak. Többé nem tükrözi egymást lét és látszat, valós és a fogalma. Nincs többé képzeletbeli koextenzivitás: a szimuláció léptéke a genetikusan miniaturizáció. A valóságot miniaturizált sejtekből, mátrixokból és memóriakártyákból, parancsikókból állítják elő – és mihelyt létrejött, számtalanszor reprodukálható. [...] Nincs többé valóság, hiszen nem keretezi semmiféle képzelet. Csak hiperrealitás létezik, melyet kombinatorikus modellek ragyogó szintéziséből állítanak elő atmoszféramentes hiperterekben. [...] Nem utánczás, nem megkettőződés, mégcsak nem is paródia zajlik. Hanem lecserélik a valóságot a valóság jeleire, vagyis minden valóságos folyamatot elbizonytalanítanak azok operatív duplumával, metastabil adatlapszerű gépezetével..., utóbbiak szolgáltatják a valóság jeleit, és rövidre zárnak minden bonyodalmat.” Jean BAUDRILLARD, „La précession des simulacres”, *Simulacres et Simulation* (Paris: Galilée, 1981), 10–11. Persze a baudrillard-i elmélet is „ideológia”, nem pusztán annak fentebb kifejtett badiou-i értelmében, hanem az idea és a dolog megkülönböztethetlenségének baudrillard-i logikája szerint – ezért mégcsak az sem egészen igaz, hogy a *Mátrix*szal került a vászonra; a gondolatmenettel koherensebb úgy fogalmazni, hogy már eleve a vászonra íródott.

nem előre megírt ikonok (beleértve a „felkelőket” is). Az esemény is (Neo ébredése; a forradalom; a feltámadás) csak programozott *bug*. A film inherens gondolkodásmódjának, annak, ahogy a mátrixbeli látszatvilágot, a hiperrealitást és az ikonikus figurákat egymáshoz képest pozicionálja, kevés köze van Jó és Rossz, Látszat és Valóság, Hős és Átlagember és más hasonlók közti szilárd különbségtételekben. Ez okozza, hogy hiába a (talán) közös platóni eredet, a Wachowskik műve nem igazán hozható párbeszédbe az az önmagaság autenticitásának decizionista kiküzdésében érdekelt *anthropo-véritéologie*-vel, melyet Badiou védelmez. Legfeljebb mint annak paródiája. Hiszen épp ikonok és világszerűségek sokasítását célozza, nem is pusztán neoplatonikus (manicheus, de egyben keresztény-messianisztikus – Badiou ezt itt is elhallgatja), hanem misztikus, teozófiai, New Age és más egyéb gondolatalkatok és ikonográfiák egymásra halmozásán keresztül. (Jellemző, hogy már az „eredeti” trilógiában is a szerelem lesz az a Badiou ellenkezése ellenére nagyon is misztikus, egyben végzettszerű – de talán szintén a gépek által programozott... – erő, mely Trinity és Neo sorsát szingularizálja.) Minden megragadó leleményessége ellenére tömegfilmes narrációs és figurációs logikára épül: képfelületét hollywoodi és hongkongi sci fi-, harcművészeti- és akciófilmes sablonokból illesztették össze, és mint ilyen, mindenekelőtt szórakoztatási vagy *libidinális befektetési* felület, mely materiális valójában kevésbé a látásból való kiábrándulást, mint inkább a látás lekötését célozza. Nem kíván hozzáférést nyújtani a valóshoz, mert nem feltételezi, hogy a vásznat áttörve ki vagy vissza lehetne jutni bármiféle valósba; mert az a valós, amit megmutat, a programnyelv szimbolikusa, semmi egyéb.

De úgy tűnik, ennek a logikának (a filmes reprezentáció figuratív, narratív, metaforologikus kódjainak) az alábecsülése folytán a félreértett „szüzsé” és/vagy a figurák szájába

adott valóságértelmezések (látszólagos) konvergenciája a badiou-i axiomatikával már önmagában elégséges ahhoz, hogy Badiounak tetszen a film.

Ugyanakkor érdemes itt arról is szólni, hogy noha a barlanghasznosításakor a *Mátrix* sem tudja feloldani az allegória *ökonómiai rejtélyét* (nevezetesen, hogy milyen erőforrás működteti az egész gépezetet és táplálja a tétlen embereket), a Wachowskik legalább kísérletet tettek rá. (Ezt az aspektust Badiou szóba sem hozza.) A *Mátrixban* működő energiakörforgás misztikus alapja a kiapadhatatlan életerő, amelyet minden halandóból születésétől haláláig ki lehet nyerni. Ezt csapolják az emberekről és alakítják elektromossággá, hogy működtethessék a gépeket és a *Mátrix* programját, amely „kellemes rabságban” tartja a foglyokat, sőt, feltételezhetően életerejük serkentésére is szolgál. Ez az ökonómiai aspektust, a rabságban tartás instrumentumát (élvezetes módon) magukkal a rabokkal előállított rendszer energetikai működését is figyelembe vevő értelmezés viszont nem más, mint *a barlanghasznalat szorosán véve Guy Debord-i olvasata*. Az viszont a *Mátrixban* is homályos, hogy amennyiben a Föld erőforrásai csakugyan végleg kimerültek (a Nap többé nem világít, nincs természetes fény és hő, fotoszintézis, tápanyag, földművelés és állattartás), akkor vajon mi táplálja a születésüktől raboskodó, megcsapolt embereket. Pontosan ettől misztikus a *Mátrix* ökonómiája: el kell fogadni, hogy az emberekből emanáló életerő vagy *conatus* önmagában képes ellátni mindkét világot, a barlangbelit és a spektákulumot, és mindkét fajt, az emberit és a robotikusait.

Mindenesetre az is a második szakítás túlértékelésének a folyamánya, hogy az öt szemináriumon át húzódó értelmezés legvégén, a 2009-es sorozat záró alkalmával, Badiou kénytelen megadni a politikai reformizmus művészeti, szerelmi és tudományos megfelelőit is; csak így tartható fenn a tézis,

miszerint az igazság és a szubjektum létrehozása mind a négy területen lehetséges, azaz a szubjektíválódás összes badiou-i szférájára kiterjeszhető a barlang allegóriája. Így lesz „rossz kompromisszum” (ami Badiounál, persze, pleonazmus) a művészetben az akadémiizmus, a tudományban a pozitívizmus, a szerelemben pedig a házasság.⁹¹ Az esemény, következésképp a szubjektum, minden esetben kvázi dialektikus meghatározást nyer (valódi festészet a nem akadémikus, valódi felfedezés a nem pozitivistá...), de nem valóban dialektikus, melyben bennefoglatatna az átmenet, másság és azonosság konstans (mimetikus) játéka, hisz Badiou szigorúan feltételezi, hogy ezek az ellentétpárok *szubjektív* elhatározással, mintegy akaratlagosan szétválaszthatók.

Így viszont, hogy az eseményszerű, újdonság komponens mindig csak valami régivel szemben határozódik meg és viszont, nemcsak a szembenálló felek maradnak meglehetősen aluldetermináltak, de még csak az sem lesz világos, hogy ezt a valóságos újdonságkultuszt mi egyéb motiválja, ha nem *a régtől ismert* modernista program, mely egyben, mint sokan kimutatták, semmi más, mint a kapitalizmus alaptörvénye. Ismét mint a reprezentáció szintjén: meglehet, hogy Badiou újszerű tartalom mellett kardoskodik; logikája azonban spektakuláris.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította RITOÓK Zsigmond. Szerkesztette és a jegyzeteket írta BOLONYAI Gábor. Budapest: PannonKlett, 1997.
- ARISZTOTELÉSZ: *Politika*. Fordította SZABÓ Miklós, HORVÁTH Henrik. Budapest: Gondolat, 1984.
- BADIOU, Alain. *Théorie du sujet*. Paris: Seuil, 1982.

⁹¹ BADIOU, *Pour aujourd'hui : Platon !*, 570–575.

- BADIOU, Alain. *L'Être et l'Événement*. Paris: Seuil, 1988. (magyarul: *Lét és esemény*. Fordította: CSORDÁS Gábor. Budapest: L'Harmattan, 2022.)
- BADIOU, Alain. „Dialectics of the fable”. In BADIOU, Alain: *Cinema*. translated by Susan SPITZER. Cambridge: Polity, 2003.
- BADIOU, Alain. *La République de Platon*. Paris: Fayard, 2012.
- BADIOU, Alain. *L'Immanence des vérités. L'Être et l'Événement 3*. Paris: Fayard, 2018.
- BADIOU, Alain. *Pour aujourd'hui : Platon ! (2007–2010)*. Paris: Fayard, 2019.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- DEBORD, Guy. *A spektákulum társadalma – Kommentárok a spektákulum társadalmához*. Fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Open Books, 2022.
- DERRIDA, Jacques: „La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)”. In DERRIDA, Jacques: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Foi et savoir*. Paris: Seuil, 2001.
- DE VRIES, Hent: *Philosophy and the Turn to Religion*. Johns Hopkins UP, 1999.
- FOUCAULT, Michel: *L'herméneutique du sujet (1981–1982)*. Paris: Gallimard, 2001.
- FREUD, Sigmund. „Tömegpszichológia és énanalízis”. Fordította SZALAI István. In Sigmund FREUD: *Tömegpszichológia*. Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Fordította BONYHAI Gábor. Budapest: Gondolat, 1984.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. „Le théâtre antérieur”. In *Poétique de l'histoire*. Paris: Galilée, 2002. („Az előzetes színház”. Fordította SIPOS Balázs. In Budapest: *Helikon*. megjelenés előtt.
- LUKÁCS György: „Taktika és etika”. In *Forradalomban. Cikkék, tanulmányok 1918–1919*. Budapest: Magvető, 1987.
- MARX, Karl: *A tőke*, I. kötet. Fordította RUDAS László és NAGY Tamás. Budapest: Szikra, 1955.
- PLATÓN. *Állam*. Fordította STEIGER Kornél. A jegyzeteket írta BÁRÁNY István, BENCZE Ágnes, KÁRPÁTI András és STEIGER Kornél. Budapest: Atlantisz, 2018.
- SIPOS Balázs: „Alain Badiou: Lét és esemény. Ismertetés, bírálat.” In merce.hu. <https://merce.hu/badiou-let-es-esemeny-biralat/>.
- TAUBES, Jacob. *Nyugati eszkatológia*. Fordította MÁRTONFFY Marcell. Budapest: Atlantisz, 2004 [1947].
- TAMÁS Gáspár Miklós: „Igazság és osztály”. Fordította SIPOS Balázs. In TAMÁS Gáspár Miklós: *Antitézis*. Pesti Kalligram, 2021.

A templom lépcsője. Moszkva–Drezda, 1912

JACQUES RANCIÈRE

A jelenet állítólag Egyiptomban játszódott le időszámításunk előtt nyolc évszázaddal, és a görög történetíró jegyezte fel a számunkra: bevezetett a vallás legszentebb szentségébe, a „Látomások Házába”, ahol állítólag egy gyönyörű, sötét bőrű királynőt látott egy sírra emlékeztető trónuson, egy gyönyörű királynőt, akinek gesztusai megragadják a mozgás szent művészetét, amely a színház igazi eredete, a modernek „színdarabjai” által tökéletesen elfelejtett és elferdített elve:

„Ritmusa éppoly könnyedén váltakozott, mint ahogy mozdulatai testrészeiről testrésze szálta. Milyen hiteles nyugalommal tárta fel előttünk keble gondolatait; mily ünnepélyes komolysággal és mily tetszetősen időzött el bánata kinyilvánításán, elhithetve velünk, hogy bánat neki nem árthat! Testének vagy arcának semmiféle eltorzulása nem kelthette fel bennünk a gyanút, hogy őt bármilyen érzés rabságba ejtheti; a szenvedélyt, a fájdalmat mindvégig higadtan szemlélte, kezével felfogta és gyengéden tartotta. Egy adott pillanatban karja és keze vékony. Meleg vízszárnak tetszett, amely a magasba szökik, majd megtörik, és bővöletes, sápadt ujjain át permetként hull vissza ölébe. Mindezt a művészet merőben újszerű megnyilatkozásaként éltük volna át, ha már nem tapasztaltam volna, hogy az egyiptomiak művészetének egyéb példáiban is ugyanez a szellem lakozik. Ők a „megmutatás és elfátyolozás művészetének” nevezik ezt, és országszerte oly hatalmas spirituális erőtt képvisel, hogy vallásukban is főszerepet játszik. Mi is elsajátíthatunk általa valamennyit a bátorság erejéből

és kegyelméből, mert lehetetlenség végignézni egy ilyen előadást a testi és szellemi felfrissülés érzete nélkül.”¹

Felesleges erről a beavatási eseményről beszámolót keresni Hérodotosznál. A jelenet csak Edward Gordon Craig képzeletében létezett. Ezt az antik mítoszokon át vezető kitértőt a színház eljövendő elveinek feltárása céljából, a *The Mask* folyóirat 1908-as, Londonban megjelent második számában jelentette meg. A gyönyörű királynő egy mítosz illusztrál: a színház valódi eredetének mítoszáét. Arra tanít meg bennünket, hogy a színház művészete nem abban áll, hogy „darabokat” írunk, amelyek példás elbeszélői helyzetekbe állítják a szereplőket, és amelyeket színészek játszanak el. Elsősorban a mozgásból, a formák térben való megrajzolásából áll. Ezek a formák nem meghatározott érzések felismerhető kifejezéseit követik. Láthatatlan dolgok lehetőségeit követik nyomon, azokat a dolgokat, amelyek csak elfátyolozva mutathatóak meg – nem azért, mert a papok azzal voltak elfoglalva, hogy az igazságot a titokzatosság fátyla alá rejtse a tömegek előtt, ahogy azt a felvilágosodás kora gondolta, hanem mert maga a létezés igazsága, az „Májá fátylában” rejlik, amely az egyéni életek színpadát a nem egyéni élet nagy háttere előtt jeleníti meg, ahogy azt Schopenhauer és Nietzsche kora felfedezte. A thébai „Látomások házában” a királynő egy trónon ül, amely egyben sír is. Kezében tartja a fájdalmát, a létezés fájdalmát, olyasmiként, amire nyugodtan nézhetünk, és amelylyel kecsesen eljátszhatunk. Gesztusai nem

¹ Edward Gordon CRAIG, „A színész és az übermarionett”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 27, 9. SZ. (1994): 34–48, 43.

egy parancsokat végrehajtó vagy érzelmeket kimutató testet mutatnak. Az élet nélküli, szándék és érzelem nélküli mozgással egyenértékűek, a vízsugár mozgásával, amely a magasba szökik, majd megtörik és visszahull. Himnusz az élethez, de egy olyan élethez, amely az ellentététől, a halál szépségétől kölcsönzi díszét.

Megtehetjük, hogy kortárs arcot kölcsönzünk a thébai istennőnek. Az allúzió annak művészete előtt tisztelegne, akivel Edward Gordon Craig egy ideig megosztotta az életét, Isadora Duncan előtt. Nem véletlen, hogy Isis istennő nevét a saját keresztnévéhez, Dorához kötötte. Azon dolgozott, hogy újra felfedezze a görög vázákön látható tánc nemes attitűdjeinek titkát, a minden narratív cselekménytől megszabadított táncot, amely a test szabad használatát egy szent rituálé végrehajtásával azonosítja. Ám ez a törzs mozdulataiban szabadon kilélegzett gondolkodás, ez a nyugodtan szemlélt fájdalom, az egyik végtagnak vagy izomnak a másikra való folyamatos átmozgása, az emberi gesztusok, amelyek az emelkedő és süllyedő víz szabályos mozgásával egyenértékűek, a mozdulatlansághoz hasonló mozgás kecsessége és a halál szépségével felékesített élet, könnyen visszakövethető a legkorábbi eredetig: az egyiptomi táncos királynő egy görög istennő derűs szobra, Winckelmanntól másolva, de a nietzschei prizmán keresztül elképzelve; élő szobor, amely ezekkel a hullámokkal vagy szökőkutakkal töltené ki a teret, amelyben a dionüszoszi szenvedés és az apollóni derű egyenrangúvá válik.

Winckelmann apollóni és Nietzsche dionüszoszi Görögországának ezen fúziója adja a művészet és a színház alapmítoszatát. A művészet Craig számára az a rituálé, amely láthatóvá teszi a láthatatlant, miközben fátyollal borítja be. Az autentikus színház a művészetnek ezt az eszméjét a tér és a téren belüli testi mozgások megszervezésével teljesíti ki. Ehhez az kell, hogy az érzéki megjelenítés eszközei pontosan egy és ugyanazon eszmé-

nek engedelmeskedjenek. Ám amit általában színháznak neveznek, az igen messze van attól, hogy megfeleljen ennek az elvárásnak. A láthatatlan látható megnyilvánulását egy közvetítőnek veti alá, amely éppoly nehézkes, mint amennyire engedetlen: a színész testének. Az ő személyében az élő test eszközzé alakul át, hogy láthassuk és érezhessük, amit a költemény szavai mondanak. Ehhez szükséges volt, hogy magukat a szavakat a karakterek személyes érzéseinek kifejeződésékként kezeljék, amelyeket a színész ad elő. A vélemény, miszerint a közönség a maga gondolatait és érzéseit igyekszik a színpadon felismerni, a művészet hatalmának a kifejezés erejével való azonosításához vezetett. Pedig ennek épp az ellenkezője igaz: a test utánzó gesztusai nem a művészet mesterkélttségére utalnak. Ez utóbbi olyan anyagot követel, amellyel a művész biztonsággal kifejezheti a saját gondolatait. A színész képtelen ilyen pontosságra, amikor más gondolatait fejezi ki. Ugyanakkor az is igaz, hogy a hagyomány ezt a hiányt erénnyé változtatta át: dicsérjük a színész mindig egyedi alakítását, a képességét, hogy képes átítatni a saját múlt érzelmeivel és hangulataival a karaktere életét. Ez azonban azt jelenti, hogy a művészet az ellentétébe fordul át: a véletlenszerű „érzések” leplezetlen bemutatásával, amely elrejtje a lét mélyebb impulzusait. A kifejező utánzás nem a művészetre, hanem vallomásra való. „Így hát a színész alkotása nem műalkotás, hanem csak esetleges vallomások sorozata.”² Az ilyen színházat meg kell semmisíteni, ha újra fel akarjuk fedezni a színház vallási lényegét; a megmutatás és az elfedés művészetét, a fátyol megmutatásának művészetét, az igazságnak a maga formájában való megmutatását, ami a fátyol leplezése.

A színpadi művészet helyreállítása érdekében ki kell bogoznunk a csomót, amely teljes természetességgel alakult ki a szavak

² Uo., 36.

használata körül annak köszönhetően, hogy ez egyaránt kötődik a vers művészetéhez és az emberi testhez. A költeményben rejlő potenciál kifejezését a színészi előadásra bízni azt jelenti, hogy megszüntetjük ezt a potenciált. A költemény a maga módján, a maga anyagában jeleníti meg a fátylat. Ez az anyag a szó, és csakis a szó. Ez utóbbi határozza meg a saját érzéki terét – vagy fátylát –, amit mi „képzeletnek” nevezünk. A költemény valósága, amit egyszerre mutat meg és fátyloz el, láthatatlan erőkből áll, melyek a szavakat kísértik; ezek azok a szellemek, amelyeknek nincsen emberi formájuk, nincs meghatározott helyük vagy koruk.³ Macbeth történetében szellemek szállnak meg egy férfit és hipnotikus állapotba taszítják, amelyből csak az utolsó felvonásban jön ki álmának értelmét keresve anélkül, hogy bármit is értenne a szeme elé táruló tények sorozatából. A költemény a maga módján két érzékelhető világ, a logika két heterogén formája közötti kapcsolatot tárja fel: a valóság, a karakterek közötti kapcsolat – amely a Májá fátyla –, és az álom köztit, amely a homályos erők igazságát közvetíti. A képzelet rendjében ez a viszony az oksági láncok konfliktusaként értelmeződik: a becsvágy és a gyilkosság története mögött ott munkál a homályos erő, amelynek lángjai két emberi lényt emésztnek fel.

Ezt az erőt kell megőrizni a költeményben, hogy a színháznak visszaadjuk a saját erejét. Mert a színház nem a képzelet művészete. A látható művészete, az érzékelhető jelenlét művészete, amelynek a saját eszközeivel kell bemutatnia a heterogén valóságok közötti kapcsolatot. Véget kell vetni tehát annak a régi félreértésnek, amely a színész testére bízta a költeménynek a látható jelenlét rendjébe való átültetését. A költe-

ménynek ez a „megtestesülése” ugyanis hatékonyan elnyomja a két érzékelhető világ közötti feszültséget, amely a költemény lelke. Az élő test voltaképpen a maga egységes logikájára redukálja, a lélek szenvedélyeit pedig testi érzelmekké fordítja le. Tudjuk, mit tesz a színész teste Macbeth hipnózisával: egy bátor katona történetévé alakítja át, akit a felesége becsvágya perverzióba sodor, majd büntudat és hallucinációk gyötrik. A színész teste azáltal, hogy megpróbálja egyesíteni a költészet és a színház művészetét, mindkettőt érvényteleníti.

A színész-értelmező közvetítését tehát meg kell tiltani. Ezeknek a láthatatlan erőknek a súlyát, amelyek a költemény lelkét alkotják, úgy lehet színpadra vinni, ha a láthatatlan megmutatásakor a színház saját eszközeit használjuk, amit a thébai istennő gesztusai mutatnak (illustrent). Ezek az eszközök azonban könnyen technikai képződménnyé válnak: az „Übermarionetté”. Craig talán Maeterlincktől kölcsönözte az ötletet, aki már korábban előírta, hogy az új drámai költeményt újszerű értelmezőre, a múzeumi viaszfigurákhoz hasonlító androidra kell bízunk. Az elképzelés származásvonala jól végigkövethető a huszadik századi dramaturgiában. Az „Übermarionett” a tökéletes színházi test, amely tökéletesen alávetett a művész hatalmának, tökéletesen megszabadított az élő testek súlyától és a kifejező testek rutinjától. Az „Übermarionett” azonban éppen hogy nem technikai találmány. Nem nagyméretű bábu, amely átveheti a színész helyét. Nincs értelme élő testeket zsinóron lógó bábokkal helyettesíteni, ha azok ugyanazt a mimetikus funkciót töltik be. A népszínház marionettjei, amelyekbe a szimbolista esztéták olyannyira belebolondultak, a „karaktereket” játszó színészekhez hasonlóan a színházi művészet degenerálódását mutatják be. A lényeg nem az, hogy új kelléket találjunk ki a *mimézis* varázsának megújítására. Craig ideig kétségtelenül egy Übermarionett színházat képzelt el az 1906-os

³ Edward Gordon CRAIG, „On the Ghosts in the Tragedies of Shakespeare”, in *On the Art of the Theatre*, ed. Franc CHAMBERLAIN (New York: Routledge, 2009), 128–6.

drezdai iparművészeti kiállításra. A terv nem valósult meg, ám az Übermarionett elvileg nem is egy fából vagy fémből készült műtárgy volt elsősorban, hanem a színház eszméje. Kísérlet volt arra, hogy a templomszínházat visszaállítsák a maga eredeti mi voltában. Az Übermarionett a thébai bálvány örököse. Az újra feltalált ókorhoz tartozik, ahol egyesek a földi lét új istenítésének gondolatához szükséges tulajdonságokat keresték. Nem véletlen, hogy Craig német nevet adott a bálvány új alakjának: *Übermarionette*-nek nevezi. Az Übermarionett túl van a marionetten, ahogyan a nietzschei *Übermensch* is túl van az emberin, túlságosan is emberin. Annak a scenikai fordítása, amit a thébai istennő a mitikus renden belül illusztrál: a „halál szépségével” betakart életet, a gesztus erejét, amely a fájdalmat a kezében tartja ahelyett, hogy testi megnyilvánulásokkal mímelné.

Az Übermarionett tehát inkább elgondolás, mintsem kellék. Az elgondolás az, hogy szétszedjük az expresszív színésztestet. A testet sok egységre kell feldarabolni. Ennek a felosztásnak számos különböző módja létezik. A legegyszerűbb a színpadi cselekvést egy maszkos táncosra bízni. A test élő előadása ily módon elválik a maszk által képviselt identitástól – annál is inkább, mivel ugyanaz az előadó több maszkot is felvehet. Az elkülönülés megsokszorozódhat, ha a maszkos táncos előadása a színpad mögött rejtőzködő színész és énekes szavait és zenéjét kíséri.⁴ Az Übermarionett tehát radikálisabb távolságtartó hatást határoz meg, mint amit Diderot hirdet. Diderot az érzelmek kifejezését a mérlegelő színész intelligenciájá-

⁴ Ezeket a Craig által elképzelt különböző megoldásokat elemzi Hana RIBI, *Edward Gordon Craig: Figur und Abstraktion* (Basel: Theaterkultur Verlag, 2000), 54. Ld. még Irene EYNAT-CONFINO, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987).

nak rendelte alá, akinek a kifejezőerő optimalizálása érdekében kell irányítania a karaktert. Craig számára ez az egységesítő funkció egyedül a színpadi rendezőé. Ő az, aki utasítja a színészt /a táncost, hogy manipulálja a saját képét annak érdekében, hogy az harmonizáljon a színpad alkotta architektúra teljességével. Az Übermarionett a színházi test, amelyet közelebb hoztak a szobrászathoz és az építészeti térhez, ahol helye van és ahol él. A színházművészet ugyanis elsősorban építészeti jellegű. A színház, mint a tér megszervezése, szertartás. Térbeli vonalakból, mozgásokból és fényhatásokból áll. A szavak személytelen erejének a mozgó vonal a megfelelője. Ez adja a színházművészet alapelvét. Nem vonhatjuk le azt a következtetést, hogy ez a művészet nem használhat szavakat vagy testeket. A szavak és a testek azonban, más anyagokhoz hasonlóan, olyan anyagok, amelyek a mozgó vonal vizuális harmóniájának vannak alávetve. A színházban nincsenek „darabok”. Vannak jelenelek, építmények, sziluettek és a fény játéka közötti kombinációk, amelyek átalakulnak és egymásba olvadnak.

Valéry híres szövege felidézi a fiatal költő érzelmeit, amikor először tartotta kezében az *Un coup de dés* (Egy kockadobás) kefelevonatát. Mint írja, akkor először „szólt meg, álmodott és szült időbeli formákat a kiterjedés”.⁵ Ez a kiterjedésről szóló álom azonban csak arra korlátozódott, hogy vizualizálja, amit Mallarmé verse mondott. A kurzív betűk elrendezése a lapon a kétely árnyékát mímelte akkor, amikor nem egyszerűen egy hajó vagy a Nagy Medve alakját utánozta. Craig valami másra gondolt: ne a sorokkal próbáljuk meg elpantomimozni a vers mondanivalóját, hanem találjuk fel a formák sajátos összességét, és fordítsuk le a vers szavaiban megnyilvánuló, ki nem mondott potenciált a kiterjedés nyelvére. Magát a színpadot

⁵ Paul VALÉRY, *Variété*, in *Œuvres*, vol. I (Paris: Gallimard, 1957), 624.

úgy kell kezelni, mint egy arcot. Ez az arc nem fejez ki semmilyen, a felszíne mögött rejtőző érzést. Egymást követő aspektusokat mutat be: térbeli diszpozíciókat, fényállapotokat és az idő állásait. Maeterlinck gondolatát kölcsön véve, egy olyan színházról, amelyben a dolgok maguk válnak a dráma szereplőivé, Craig négy epizódból álló drámát képzelt el *The Steps* címmel.⁶ A dráma „karakterét” ténylegesen egy építészeti elem határozza meg, amely díszletként nagy karriert fut majd be a huszadik század folyamán: egy lépcsősor és annak fokai. Nem az a fajta fényűző lépcsősor ez, amely a gyilkossággal és szenvedéllyel kapcsolatos nagyszabású cselekmények háttéréül szolgál, hanem falakkal határolt lépcső, amilyen a külvárosi házak szintjeit választja el egymástól. A lépcső újfajta karakter: nem beszél, viszont vannak állapotai vagy hangulatai (*moods*), amelyeket Craig négy jelenetre fordít le, a napszakok és az életkorok megfelelőiként. A teret kitöltő és a hangulataihoz igazodó sziluettek a következő sorrendben jelennek meg. Először három gyermeket látunk, akik a lépcső alján a fényben játszanak, és akik – mint mondja – az afrikai folyók vízilovain ülő madarakhoz hasonlóak, hangjuk pedig a nyulak halk neszezésére emlékeztet. Amint a lépcsősor elalszik, fiatalok körtánca lép be kavargva, mint a szentjánosbogarak a felső szinten, mozgásukat az előtérben táncoló talaj ringatózása ismétli. A harmadik pillanatban az atmoszféra elsötétül, a lépcsőkre mintha ránehezedne a kor: a táncoló talaj hullámai labirintussá válnak, egy férfi áll benne mozdulatlanul, kétségbeesetten próbál a középpontba jutni, miközben egy nő megy lefelé a lépcsőn anélkül, hogy a drámaíró megmondhatná, hogy találkozik-e a férfival és átadja-e neki a labirintusból kivezető

fonalat. Ami igazán érdeklő, jobban, mint az emberi sziluetteké, az a lépcső sorsa, amely Maeterlinck lámpáihoz vagy ablakaihoz hasonlóan lényegibb és magasztosabb léteztől remeg, mint az egymást kereső férfi és nő. Ezt érteti meg velünk a záró éjszakai epizód. Három térre van felosztva. A lépcső középső fokán egy férfit emel ki, aki belefáradt abba, hogy ellentétes irányokból követte „az élet útjait”, mozdulatlanul áll a falhoz támaszkodva, az alsó szint sötétje és a felső erkély között, ahol az előbbi egy pár árnyékát borítja homályba, az utóbbin pedig két fényszökőkút jelenik meg egymás után, a thébai istennő gesztusaihoz hasonlóan.

A *The Steps* Craig szerint a csend színházához tartozik, amely különbözik a szavak színházától. Ez a színház még csak ezután következik. A dráma még nála is megvan, tárgyalja is néhány oldalon, négy rajzba belefoglalja. Ugyanez a gyűjtemény néhány minden konkrét cselekménytől elszakadt jelenetet is bemutat: a *Megérkezést*, ahol nem is igazán fontos, hogy ki érkezik meg; vagy a *Mozgástanulmányt*, ahol a hóval küszködő férfi sziluettjét látjuk anélkül, hogy a scenográfus megkérdezné: nem volna jobb eltüntetni a havat, hogy csak a férfi gesztusait hangsúlyozzuk? – mielőtt ellenetné, hogy talán jobb volna, ha csak a mozdulatokat látnánk a férfi nélkül, és végül, ha egyáltalán nem volna ott semmi. Az eljövendő színház különálló színpadai azonban modellül szolgálnak a létező színház, az előadandó darabok átalakításához. Craig lapjain e jelenetek a repertoárdarabok színpadra állítására vonatkozó javaslatokkal fonódnak össze. A viziló hátán ülő madárgyerekek a *IV. Henrik* tervezett színrevitelénél térnek vissza: Craig a sátrat és a csatamezőt a háttérbe szorítja, az előtérben pedig állványt használ, amin a színészek állnak, mint a telefondrótokon ülő fecskék. A szintek lépcsősor köré rendezése, ahogy azt a *The Steps*ben láttuk, a *Julius Caesar*hoz készült díszlettervben köszön vissza, ahol Marcus Antonius egymaga foglalja el a

⁶ Edward Gordon CRAIG, *Towards a New Theatre: 40 Designs for Stage Scenes with Critical Notes by the Inventor* (London-Toronto: Dent & Sons, 1913), 41–47.

lépcsőfokokat, míg a római nép tömege mögötte marad a fenti szinten, az összeesküvők pedig a lépcső lábánál gyülekeznek. Más vázlatokon a gyilkos Macbeth kapja meg a labirintusban bolyongó férfi magányát: apró kis sziluett, melyet összezúznak a vár magas tornyai, s elsüllyed a végtelennek tetsző folyosó útvesztőjében. Mindig csak rajzok: nem a jövő színházé, hanem vázlatok, javaslatok, hogy az elképzelését az átmeneti, színdarabok színreviteléért felelős színházművészethez igazítsa; ám a vázlatok csak halmozódtak a füzetekben, hiszen a scenográfusnak sosem volt saját színháza, a színházigazgatók pedig soha nem adták át neki a sajátjukat.

Volt azonban néhány kivétel. Habár senki nem is adta át neki a színházát, voltak, akik azzal álltak elő, hogy repertoárdarabokat adnak elő a színházi elképzelései alapján. Firenzében La Duse elfogadta, hogy fellépjen Ibsen *Rosmersholm*jában, amely egyike volt azon „realista” daraboknak, amelyek könnyen értelmezhetők a láthatatlan költészeteként. Konsztantyin Sztanyiszlavszkij pedig felkérte Craiget, hogy a moszkvai Művész Színházban állítsa színpadra a par excellence színházi művet, Hamlet drámáját, akinek azért „van ideje élni, mert nem cselekszik”. A *Hamlet* színpadra állítása először is azt jelenti, hogy ezt a „tétlenséget” kell színpadra vinni. Az első elv, amelyet a rendező felállított, megdöbbenetete a színészeket, akiket Sztanyiszlavszkij arra képzett ki, hogy átvegyék az irányítást a karakterük felett, hogy megvizsgálják az okokat, amelyek miatt cselekednek, a korszakot, amelyhez tartoznak, és a miliójüket, hogy mindent megtaláljanak a helyes intonációtól a stíluson át a megfelelő kellékekig, hogy érzékelhetővé tegyék az igazságot a nézők számára. Craig már a kezdetektől fogva azt magyarázta a színészeknek, hogy a produkció nehézségei „nem abban állnak, hogy mit kell csinálni, hanem ab-

ban, hogy mit nem kell megcsinálni”.⁷ Amit nem szabad megtenni, az az, hogy Shakespeare szövegét megtestesídjük. Mint költemény, Shakespeare szövege önálló, nincs szüksége színpadra állításra. A színpadon viszont a dráma szövege csupán a színházművész anyaga, amit plasztikus formák, színek, mozgás és ritmus kombinálásával használ fel. Craig azonban semmit nem ad hozzá, és nem is vesz el Shakespeare szövegéből. Mégis szavak sorozatává változtatja, amelyhez hangot, színt és mozgást kell kölcsönözni. Nem szabad egyszerűen arra a következtetésre jutni, hogy a szöveg közömbös, és csupán dekoratív ürügyet kínál. A lényeg az, hogy a *Hamlet*et jelenvalóvá tegye a színpadon. Craig ugyanakkor egyetért Mallarméval és Maeterlinckkel abban, hogy a *Hamlet* nem az apját megbosszulni kívánó herceg története. A *Hamlet* maga a költemény szelleme, az ideális élet, amelyet szembeállít a hétköznapi valósággal. A *Hamlet* színpadra állítása a költészet valóságának és a másik valósággal való konfliktusának a színpadra állítása, amely valóságból a megalkuvó színház táplálkozik: hatalomból és cselszövésekből, bűnökből és bosszúból áll. „A *Hamlet*ben minden, ami a színházban élő, halott szokásokkal küzd, amelyek szét akarják zúzni a

⁷ Interjújegyzetek a *Hamlet* színpadra állításának előkészületeiről, Bibliothèque Nationale de France (BNF), Bibliothèque des Arts du spectacle (Paris), Ms B 25. A kézirat jelentős része átírásra került in Laurence SENELICK, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction* (Westport: Greenwood Press, 1982). További elemzését ld. Arkady OSTROVSKY, „Craig monte Hamlet à Moscou”, in Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, ed., *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages* (Paris: CNRS, 2005), 19–61, valamint Ferruccio MAROTTI, *Amleto o dell'oxymoron, studi e note sull'estetica della scena moderna* (Rome: M. Bulzoni, 1996).

színházat.”⁸ Ez az oka annak, hogy a legcsekélyebb harmónia, vagy a megbékélés legapróbb lehetősége sem jöhet létre Hamlet és a külvilág között. Craig színrevitele így valóság-szinteket, különböző érzékelhető világokat, átjárókat vagy akadályokat épít e világok között. Elkülönít egy figurát, hogy az összes többi mércéjévé tegye. A *Rosmersholm* firenzei színpadra állítása is így járt el Rebecca West figurájának elkülönítésével: ő már nem egy ambiciózus nő, és nem is a büntudat súlya alatt gyászoló; ő az élet figurája, aki a magas ablak felé nyúl, amely Rosmer házára, az „árnyak házára” nyílik, amelyben minden valós életet nélkülöző „élőlények” mozognak; delphoi szibülla ő, aki nagy eseményeket jelent be.⁹ Ugyanígy Hamlet sem egy határozatlan személy. Ő a költészetben rejlő hatalom képviselője, és a cselekmény csupán az ő szembesülése a hatalmi cselszövések illuzórikus valóságával, amelyet a színházi cselekmények utánoznak.

Craig, hogy látható megfelelőjét adja ennek a szembesülésnek, nem Shakespeare szövegében, hanem máshol kereste Hamlet „portréját” a színházi dráma létrejötté érdekében. Egy XVI. századi névtelen metszeten találta meg, amely nem a dán herceget, hanem Salamon királyt ábrázolja. A metszet középpontjában a király „méltóságteljesen” alszik, koronával a fején, két szfinxszel koronázott baldachin alatt. A bal oldalon ugyan-

ez a király a munkaasztalánál ülve látható. A háttérben, az audienciaterem előtt, az egyik oldalon egy házaspár, a másikon pedig három kurtizánból álló csoport beszélget némán, békén hagyva a királyt, akit a többi helyiségben dolgozó szereplők „meggondolatlan, extravagáns fecsegése”, „kapkodó mozdulatai” és „avított idézetei” sem zavarnak igazán. Mint írja, ebben lakozik Hamlet lelke, amely Hamlet szerepét rábízhatja a „szomszéd szobában” zajló tumultusra.¹⁰ Az alvó herceg itteni portréja hozza létre a drámát. Craig elképzelése szerint mindez egy olyan ember monodrámájára volna redukálható, aki az alvás, az íróasztalnál való tanulás és az álmodozás között osztja meg idejét. Ennek következtében fontos, hogy Hamlet mindig jelen legyen a színpadon, az egyes szereplők és jelenetek közt érzékelhető textúraként és a valóságmódok jelzőjeként. A színházban Hamlet tragédiája szintén a hangulatok dinamikus montázsaként kell megjelenjen, amelyet három hangnem ural: Hamlet érzelmeinek absztrakt hangneme, a cselekmény eseményeihez tartozó fél-reális hangnem, valamint a cselekmény lefolyásának racionalizálására elkötelezett szereplők – a bölcs Polonius, a vitatkozó katonatisztek és a tanult sírásók – realista hangneme. Hogy jobban kiemelje Hamlet elszigeteltségét a többi „karaktertől”, Craig úgy tervezte, hogy az „örömteli halál” plasztikus alakja, a thébai istennő színpadi megtestesülése kísérné a vállára hajolva a híres monológ alatt, amit nem melankolikus, hanem magasztos hangon mondana el. Craig ugyan nem tudta meggyőzni Sztanyiszlavszkijt a felfedezései hasznáról, de sikerült megteremtenie a két világ közötti konfliktus vizuális struktúráját. A nyitójelenet adja meg az alaphangot, amikor a vitatkozó katonatisztek egy mozgó kísértettel állítja szembe, amely alig válik el a

⁸ Interjújegyzetek a *Hamlet* színpadra állításának előkészületeiről (BNF).

⁹ Vö. Isadora DUNCAN, *Életem*, ford. GALAMB Zoltán, NAGY Boglárka (Budapest: L'Harmattan, 2010 [1927]), 144. És Laura CARETTI, „Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleanora Duse”, in Beate Burtscher-Bechter, Maria Deppermann, Christiane Mi.ihlegger and Martin Sexl, eds, *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, Kongressakten der 8. Internationalen Ibsen-Konferenz (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998), 51–69.

¹⁰ Edward Gordon Craig, „The True Hamlet”, in *The Theatre Advancing* (Boston: Little Brown & Co., 1919), 270.

magas, szürke paravánok színétől, ez a *screens* Craig nagy scenográfiai újítása: velük a díszlet geometrikus elemek összességévé lesz, amely már nem állványokon lóg, hanem egyszerűen a földön helyezkedik el, és amit a darab során módosítható elrendezésbe igazítanak.

A következő jelenet Hamletet a metszeten megjelenő Salamon király pozíciójában mutatja: félig ülve, félig fekve alszik egy padon az előtérben. Mögötte a király és a királyné a félkörben elrendezett, aranypapírral bevont paravánok előtti trónusokon ülnek. Vállukról nagy, aranyhímzésű kabát hull alá. Az udvar egészét hivatott beburkolni. Ha pedig mégsem, akkor az udvaroncok aranykalapjai teszik lehetővé, hogy egyetlen, sötétben ragyogó, elkülöníthetetlen aranytömegnek lássuk őket. Az udvar világát vagy „termét” nagy kockákból emelt akadály választja el Hamletétől, aki a királynak és a királynőnek anélkül válaszol, hogy rájuk nézne, és akinek szavai csakis értelmetlen zeneként foghatók fel. Az aranyba burkolt tömeg az udvari intrikák valóságát hivatott kifejezni, amiről a hanyatt fekvő álmodó nem vesz tudomást. De ugyanígy beleláthatjuk az álmos herceg álmát, vagy rémálmát is, egy fantasztikus fenevadakkal benépesített álmot. Mivel Craig Hamlet körül csak bestiáriumi figurákat akart látni: király-krokodilt, Polonius-békát, Rosencrantz és Guildenstern kaméleonokat, vagy kígyókat... A királynak ezért úgy kell beszélnie, mint aki a herceg rémálmában szerepel – félig állat, félig automata lényként, hatalmas karméretű karmokkal és állkapcsokkal, melyek fémes hanggal vagy értelmetlen hörgéssel harapják szét a kimondott szavakat –, mielőtt az udvar egészével együtt, tűnő álmoként maga is sötétségbe borulna és Hamlet egyedül ébred fel egy önmagának előadott monológban.

A két világ közötti feszültség egyben a nyelvhasználatok közötti feszültség is, egyfelől a szituációról való gondolkodásra használt nyelv, másfelől az érzéki textúrát megje-

lenítő nyelv között, így képes a többféle valóság közötti rések feltárására. A IV. felvonásban így Ophelia énekének értelmetlen, senkihez sem címzett szavak sorozataként kell érvényesülnie, enyhén disszonáns zeneként, amely belekeveredik az udvarhölgyek madrigáljába, miközben a király és Laertes – mint karaktereket játszó karakterek – abszurd módon ragaszkodnak ahhoz, hogy megpróbálják felfogni az utalásait. Ugyanígy, a temetői jelenetben Hamlet hangja, mint Dante hangja a pokolban, a két nevetgélő sírásó között kell visszhangozzék, akik a műveltebbektől ellesett szavak és érvek közt botladoznak. Ezért kellett a jelenetnek egy kráterben játszódnia, amelynek peremén Hamlet áthajol, mint a költő a pokol peremén.

A költemény végül nem a karakterek által megtestesített szöveggé, hanem hangulatok, sorok, színek és tónusok mozgó architektúrájaként kerül színpadra. Ez a színrevitel azonban szemben áll egy másikkal, magának Sztanyiszlavszkijnak a gyakorlatával. Sztanyiszlavszkij hajlandó volt Craigre bízni a hangulati díszletet, de Laerteshez vagy Claudiushoz hasonlóan a szavakat az érzésekre utaló nyomokként próbálta meg olvasni, és megkövetelte, hogy a színészei karaktereket alakítsanak. Visszautasította tehát, hogy csak egyetlen valódi karakter álljon szemben a homályos tömeggel. Hajlandó volt arra, hogy Poloniust Craig bestiáriuma szerint álcázza, de egyáltalán nem varangyként, hanem jó családapaként és megfontolt politikusként kívánta megrendezni. Számára a király manipulatív autokrata, nem krokodil; Ophelia pedig ifjú szerető, magas státusszal, nem pedig utcai énekesnő, akinek Craig elképzelte. A plasztikus és zenei látásmód, amely Craig számára a drámát alkotja, szembeállítható a nyilakkal telerajzolt rendezői jegyzeteivel, ahol a nyilak az „érzés láthatatlan kisugárzását” jelzik, amelyet vagy a szereplők bocsátanak ki magukból vagy másoktól kapják. Sem krátereknek, sem az „örömteli halálnak” nincs helye a Művész Színház

színpadán. Csak néhány jelenet viseli magán a scenográfus kézjegyét: az első jelenet magas paravánjai, az udvar aranyozott tömege, az árok, ahonnan Hamlet a Claudius csapdába ejtésére szánt darabot irányítja, vagy Fortinbras végső látomása, amelyben Mihály arkangyalként jelenik meg a szélben remegő lándzsaerdő előtt. A többihez ott voltak a színészek, akik a szerepüket játszották, Craig feladatát a paraván használatára redukálva, amely ráadásul a függöny felhúzása előtt egy órával összedőlt. Craig arra a következtetésre jutott, hogy a „modern színház” legtehetségesebb és legjobb szándékú alkotója még fényévekre van az eljövendő színházról. A moszkvai *Hamlet* után már csak egyetlen darabot vitt színre, tizenégy évvel később, Ibsentől *A trónkövetelőket*, az új színház másik emblematikus művét, mely két világot és két embert állított szembe egymással: Haakont, a trónkövetelőt, aki egyszerűen csak király akart lenni és egyesíteni próbálta népét, mert elég „ostoba” volt ahhoz, hogy higgyen az akarat erejében és intrikáiban, és Skulét, a trónkövetelőt, aki kételkedett az igazában, és Hamlethez vagy Wallensteinhez hasonlóan döntő jelre várt, hogy cselekedhessen, mert úgy hitte, hogy „egy biztos cél kevés az ember számára”, és helyette „az élet egészét próbálta megérteni és megízlelni”.¹¹ A dán közönség, a királyi akarat hiteltelenítésén felül azt sem díjazta, hogy a darabban a kikötői raktár ládáit idéző kékes kockák között megölnek egy püspököt, a középkori Norvégiát pedig az olasz *campo* hangulatában ábrázolják, francia falikárpitokkal, keleti ajtókkal és japán lámpásokkal. A rendező visszatért a firenzei miniatürizált színházához, és a

„föld három nagy személytelen művészetét”¹² – az építészetet, a zenét és a mozgást – egyesítő művészetről szóló álmához: egy drámához, amely egyszerűen nem állna másból, mint a hegedűvonókhöz hasonlóan mozgó vetítógépek szüntelen elmozdulásaiból a paravánokon, amelyek egyébként maguk is átvonulhatnak a színpad bármely pontjára; és a színpadot ismét szabályos négyzetekre osztotta, amelyek paralelepipedonok felső lapjává alakulnak át, felemelkednek és leszállnak, hogy folyamatosan nyissák-zárják a teret, és szükség szerint lépcsőket, emelvényeket vagy falakat hozzanak létre.¹³

A változtatható tér a színházi reform lényege, amely a kombinálható elemek elmozdítása és a fényjáték segítségével végtelesen alakítható. Ez azt is megmagyarázza, miért döbbsent meg Craig, amikor moszkvai tele alatt egy orosz mecénás megmutatott neki egy rajzsorozatot, Appia „ritmikus tereit”, négyzetalapú tömbökből álló magas oszlopokat, amelyek árnyéka hatalmas szintekre és platformokra vetült; a „dombok játékát”, a megfelelő szögben dőlő alacsony falak teraszos elrendezését, amely fagyott hullámokhoz volt hasonló; fekete, geometrikus formájú ciprusfákból álló sikátorokat; orgonásipokhoz hasonló vízeséseket; nyitott tereket, amelyeket a fény tisztásokká vagy szigetekké alakít át, és amelyek a mediterrán nap vagy a holdfény sugaraiban fürdenek, vagy talán csak a ciprus magányos árnyéka foglalja el. Első ránézésre mindez egészen közel állt Craig saját tereihöz. A két férfi gyakorlatilag ugyanazt az alap gondolatot vallotta: a színház elsősorban építészet, mozgás és fény kérdése. Mégis, ezen a közös alapon a mozgás két, ellentétes irányú gondola-

¹¹ Craig itteni jegyzeteit a karakterekről ld. Frederic J. MAYER – Lise-Lone MARKER, *Edward Gordon Craig and „The Pretenders”: A Production Revisited* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1981), 52.

¹² Edward Gordon CRAIG, „Motion: Being the Preface to the Portfolio of Etchings by Gordon Craig”, *The Mask* I: 10 (December 1908), 186.

¹³ Ezzel kapcsolatban ld. *Scene* (Oxford: OUP, 1923).

ta keresztezi egymást. Craig számára a mozgás magának a színpadnak a mozgása. Ez utóbbi az istennő templomának és a gesztusainak kiterjesztése. Az Isadora Duncant inspiráló görög frízektől Craig próbált visszatérni a templomhoz, ahonnan leszakították őket. A színházi gondolat a tér felépítésében megvalósuló eszme, és ebbe a globális architektúrába kell beleolvadni az expresszív testeknek, melyek – mint a rajzai vékony sziluettjei – nem eszmék megvalósítására készültek, hanem a gyengeség beismerésére. Ezzel szemben Appia ritmikus tereit nem népesítik be sziluettek. Kopár magányuk mégis olyan platformokat képez, amelyeken az élő testek mozgó szobrai megjelennek. Appia tehát a szobrászati fríz és a táncoló test közötti kapcsolatot éppen fordítva érti. A világítás feladata nála mindig a testek szoborrá formálása, a megformált testek azonban történetesen mozgó testek. És a testek mozgásának az a feladata, hogy konkrét formát adjon az eszme lényegének: plasztikus formát, amit csakis a színpadi architektúra támogat.

Appia hű marad a *Richard Wagner és a mise en scène*¹⁴ című írásában megfogalmazott gondolathoz: a „zenének” látható térbeli formát kell adni. A probléma megfogalmazása azonban az 1894-es esszé óta megváltozott. Appia próbált túljutni a wagneri zene térbeli megjelenítésében felmerülő dilemmán. Az elvet csupán a partitúrából próbálta levezetni, de valójában máshol találta meg: a zene filozófiai lényegében, ami az akaratról való lemondás, Wotan növekvő érdektelensége szimbolizál. A *Nibelung gyűrűjének* színpadra állítása, akárcsak a *Hamleté*, lényegében egy bizonyos fajta *tétlenség* megnyilvánulása kellett legyen. A zene és a tér ily módon különvált maradt, és csak a gondolatban

egyesült. A lényegre figyelés művészete nem adhatta meg magának a térbeli jelenlét egységes képletét. Ez nem csupán múló probléma volt, hanem sokkal általánosabb, amit Hegel fogalmazott meg: a művészet értelmes formája nem lehet a művészetre irányuló tiszta akarat eredménye; csakis a nem művészettel, a nevelés formáival és a közösség életével való találkozásban születhet meg. Hegel egyik, Appia által gyakran idézett olvasója, Hyppolite Taine fejtette ki a következményeket a kurzusain, az előadás görög művészi elképzelése kapcsán, amit az *orkesztrikus* fogalmában foglalt össze: a kifejezés a jó családból származó görög fiatalok testi nevelésére utal, amely minden fizikai gyakorlatban, így az énekben, a táncban, valamint a birkózásban is kompetenssé tette őket, tehát képesek lettek arra, hogy a magánlakomáikat operával, „kicsivel és otthon” fejezzék be,¹⁵ járatosak voltak a város istenei tiszteletére rendezett kórusok, táncok és felvonulások vezetésének művészetében, és fuvolaszóra csatába indultak, ha a szükség úgy hozta. Ez az orkesztrika vagy orkesztika – amely azért készítette fel a testeket a művészetre, mert ezzel a magánélet fényűzésére, a nyilvános, vallási és katonai élet kötelességeire és pompájára is felkészítette őket – pontosan az volt, amit a táncosok, koreográfusok és dekorátorok a múzeumok görög frízein és urnáin próbáltak újrafelfedezni. Appia hiába kereste a műalkotásokban *a testek művészetre való készségének* titkát, amely létrehozta magukat a testeket. A görög frízek mozdulatlan soraiban nem volt benne a mód, hogy hogyan adjunk teret az új zenének. A művészetten kívül kellett keresni, ahol a testek egészségét és új egyensúlyát kellett csupán megteremteni. Az új orkesztrika a „ritmikus gimnasztika” elnevezést kapta, és Genf-

¹⁴ Adolphe APPIA, „Richard Wagner és a mise en scène”, in Adolphe APPIA, *Zene és rendezés*, ford. JÁKFAKALVI Magdolna, 69–88 (Budapest: Balassi Kiadó, 2012.)

¹⁵ Hippolyte TAINE, *A görög művészet bölcselete*, ford. Ferenczi Zoltán (Budapest: Franklin Társulat, 1924), 88. Az eredeti: *Philosophie de l'art*, vol. II (Paris: Hachette, 1918), 173.

ben, az Emile Jaques-Dalcroze által vezetett iskolában alakult ki. Jaques-Dalcroze természetesen zenész volt, bár nem azzal töltötte az idejét, hogy műveket hozzon létre, csak olyan testeket alkotott, amelyek érzik a bennük élő ritmust, és az egyes izmokat uralva pontos alakot adnak neki a térben. Itt már nem volt szükség arra, hogy a fény és a mozgás építészeti tökéletességét szembeállítsák a testek anarchiájával, ahogyan Craig tette. Épp ellenkezőleg, az egymástól elkülönülő erők egyesítésének elvét, amely Wagner programja volt, az emberi testben kellett keresni. Az élő test volt az egyetlen hely, ahol a költészet, a zene és a tér újra egyesülhetett. Egyedül a test volt képes ténylegesen összehozni a beszédet az énekkel, a zenei időt és annak térbeli alkalmazását. Többé már nem arról volt szó, hogy a testeket egyszerűen felajánlják a zenének, amely finomra hangolt hangszerekként használta őket. Magát a hangszeres kapcsolatot kellett megtagadni, az izomösszehúzódnak értékének térben és időben való agyi ellenőrzését elvinni addig a pontig, ahol ez az ellenőrzés megszünteti önmagát, ahol a gondolkodás már nem válik el a végrehajtás módjaitól. Amikor a test birtokba vette saját ritmusát, megszüntette a külső kapcsolatot a célok és az eszközök, az ötlet és a kivitelezés, a művészet és az értelmezők, a belső ritmus és annak térbeli leképezése között.

A *mise en scène* már nem az új művészet neve, amely a beszéd, a hang és a tér különemű művészeteinek szintézisét valósítja meg. Sokkal inkább az egyetlen biztos hely felé történő elmozdulás helyszínét jelöli, az élő testet, amely egységet ad a művészet erőinek. A kombinálható elemekből álló emelvények és lépcsők egyáltalán nem a shakespeare-i, wagneri vagy ibseni dráma eszméjét hivatottak jelképezni, hanem a test visszanyert potenciáljának kollektív alkalmazását teszik lehetővé. Hellerauban, 1912-ben, Gluck *Orfeusz és Eurüdikéjének* boldog árnyai és fúriái ezt demonstrálnák. Appia lépcsői Jaques-

Dalcroze scenográfiájában nem próbálták megoldani az opera scenikai ábrázolásának problémáját, csupán egy új művészet lehetőségét kívánták megmutatni az operából vett jelenetekkel, nevezetesen a művészet és az élet új kapcsolatát: olyan előadást, amely a képességeiket felfedező testek kollektív lehetőségeit jelképezi, elhagyva végre a színházi nézők, a múzeumi látogatók vagy a kirakat luxuscikkeit bámuló járókelők passzív magatartását.

Mert még ha a lelátókon sorban ülő nézők szembesültek is az Orfeuszt fogadó árnyak és fúriák mozgásával, a hely, ahol mozogtak, nem színház volt. Olyan intézet volt, amelyet kifejezetten Jaques-Dalcroze számára építettek, hogy a tanait a gyakorlatba átültethesse és alkalmanként bemutassa az eredményeit. Az sem véletlen, hogy ez az intézet Drezda külvárosában kapott helyet. Hellerau egészen egyedi gyár volt, a Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, bútorkat és háztartási eszközöket gyártó műhely székhelye. Alapítója, Karl Schmidt, aki egy építészekből és tervezőkből álló csoport, a Deutscher Werkbund egyik alapító tagja is volt, egyszerre adott társadalmi és szellemi célt a művészetének: stílust adni a hétköznapiak *décorjának* és tárgyainak a stílusok anarchikus sokféleségével szemben. Mindezt a művészek hiúságának következményének tartja, akik a gazdagságukat fitogtató vagy dicsfényre vágyó megrendelők hiúságának kielégítésére szignózták a műveiket. A hétköznapi tárgyak stilizálása megszabadítja a művész mesteri képességeit vagy a társadalmi rangot jelző díszektől; tiszta formákat ad e tárgyaknak, amelyek megfelelnek jól meghatározott funkciójuknak. A használati tárgyakat így az új kultúra formaadó elemeivé tették. Ezek a műhelyek tehát, ahol a modern ipar a kézműves hagyományokkal szövetkezett, nem csupán háztartási cikkeket gyártottak. Egy új élet formáit is megakarták teremteni. Schmidt az első német kertvárost is megépíttette a munkásainak,

amelyet egy Werkbund-építész, Richard Rimer-schmied tervezett. Ezzel összefüggésben a Werkbund másik tagja, a filantróp Wolf Dohrn felajánlott Jaques-Dalcroze-nak egy helyet, amely hasonlított ahhoz, amit a csoport másik alapítója, Theodor Fischer korábban megálmodott:

„egy házat, amely nem magunknak vagy a családunknak épült, hanem *mindannyiunknak*; amely nem a tanulást vagy az intelligencia megszerzését célozza, hanem hogy *kiteljesedjünk* benne; nem imádkozni járunk ide bármiféle vallási meggyőződés szerint, hanem *elmélkedésre és a belső élet megélésére*. Tehát nem iskola, nem múzeum ... És mégis, van benne valami mindebből, *valami mással ezen felül még kiegészítve*.”¹⁶

A Werkbund teoretikusainak építészeti elképzelései egybeesnek Jaques-Dalcroze és Appia plasztikus elképzeléseivel, az épületek vonalvezetését a bennük végbemenő egyetlen, oda illő tevékenységhez igazítva. Az oktatási intézmény azonban nem a látványosság tere. Olyan hely, amelyet kétféle tevékenységnek szenteltek: egyrészt oktatási gyakorlatot folytatnak a fizető amatőrök és az ingyenesen felvett munkásgyerekek részére; másrészt találkozókat és fesztiválokat szerveznek, ahol összegyűlhet a csoport oktatási programjában és annak szélesebb körű társadalmi hatásában érintett közösség. A hellerai intézetben tehát nem volt színházterem, hanem egy nagy közös terem: hosszú, egybefüggő téglalap, ahol semmi sem határolta el a színpadot a padsoroktól. A játékteret csupán vonalak jelölték, amelyek a mezítláb, munkásoverallban vagy rakottszoknyában ritmizálók (*rhythmicians*) mozgásá-

nak ívét rajzolták ki, összekötve pózaikat a látható zongora vagy az elrejtett zenekar hangjaival.

A padokon ülők nem nézők voltak, és nem is lehettek volna a színdarab nézői, hanem az előttük zajló előadás iránt elkötelezett emberek, akik maguk is felelősek a kollektív testi erőhatás kibontakozásáért. A teremben bemutatott élő művészet ugyanis ellentétes az olyan művészet gondolatával, amelyet pusztán előadásként nézhetünk. Ha a gondolkodás, a zene és a tér szintézise egyedül a ritmizáló testében rejlik, akkor az új művészet ennek a szintézisnek az önmaga számára való megteremtésében áll. Ezt foglalja össze Appia az új művészetről, a jövő „élő” művészetéről szóló kiáltványában:

„[a] testünk a drámai szerző. A drámai műalkotás az egyetlen, amely valóban azonosul a szerzőjével. Ez az egyetlen művészet, amelynek létezése *nézők nélkül* is adott. A költészetet olvasni kell; a festészetet és a szobrászatot szemlél-
ni; az építészetet felmérni; a zenét hallgatni. A drámai műalkotást meg kell élni. A drámai szerző az, aki megéli. A néző azért jön, hogy bizonyosságot nyerjen; ez a szerepe határa. A mű önmagában él – a néző nélkül.”¹⁷

Az élő műalkotás nem lehet az ábrázolás tárgya. Előadják és megosztják. A hellerai lakosokból és kozmopolita esztétákból álló vegyes tömeget így 1912 júniusának végén, júliusának elején nem egy színházi előadásra hívták meg, hanem az intézet munkáját bemutató évszáró ünnepségre. Meghívták őket, hogy „bizonyosságot nyerjenek” a művészet hatalmáról, melyet olyasvalakik bontakoztatnak ki, akik kiléptek a számukra rendelt bezárt helyzetből, akik megtanultak „felül-

¹⁶ Wolf DOHRN, *Die Gartenstadt Hellerai* (Jena: Diedericks, 1908), 27. Idézi Marie-Laure BABLET-HAHN az előszavában, in *Appia, Œuvres complètes*, vol. III, 95.

¹⁷ Adolphe APPIA, *L'Œuvre d'art vivant*, in *Œuvres complètes*, vol. III, p. 387.

kerekedni” a bennük élő „nézőn”.¹⁸ Röviden, a „néző” részt vett a saját vereségében. Nem azért jött el – vagy kellett eljönnie –, hogy megnézzen egy előadást, hanem hogy megtagadja a néző pozícióját: „alapvetően mindenki úgy érezte, hogy nincs joga nézni az előtte zajló élő drámát, hogy rendkívüli szívesseget tesznek neki, és hogy méltó legyen rá, részt kell vennie magában a cselekvésben, részesülnie kell az előadók könnyeiben és dalaiban”.¹⁹ A néző azért jön, hogy szolidaritást vállaljon ennek az életnek a kifejezésével, amely meghódította a stílusát, hogy ellenjegyezze ezt a formálódó kollektív írást, amely az új esztétikai szerződés manifesztuma volt. A hellerai terem nem egy modernizált színház volt, hanem egy új kapcsolat előképe. A helyet magát egyszerűen csak *Térként* (*Salle*) emlegették, a „jövő katedrálisaként], amely hatalmas, nyitott és alakítható térben fogadja a társadalmi és művészeti életünk legkülönbébb megnyilvánulásait, ahol virágozni fog a drámai művészet, *nézőkkel vagy nézők nélkül*.”²⁰ A „csak Tér” megszüntette a színpadot és a nézőteret, a művészek munkáját és az őket nézők életét elválasztó teret. Az „esztétikai megtérés” azt feltételezi, hogy „önmagunkat műalkotásnak és eszköznek tekintjük, majd az érzéseket és a belőlük eredő meggyőződések továbbadjuk a testvéreinknek”.²¹ Ez áll az esztétikai vallás legmélyén, ennek a hitnek a megerősödése, amely a szovjet forradalom hősi periódusában találja majd meg a gyakorlatát.

Azonban még nem ez az eljövendő műalkotás töltötte meg 1912-ben és 1913-ban a

¹⁸ Adolphe APPIA, „Style et solidarité”, in *ibid.*, 72.

¹⁹ H. C. BONIFAS tanulmánya in *La Semaine littéraire*, 26 July 1913, in *ibid.*, 220.

²⁰ Adolphe APPIA, „L’avenir du drame et de la mise en scène”, in *Œuvres complètes*, vol. III, 337.

²¹ Adolphe APPIA, *L’Œuvre d’art vivant*, 394;

hellerai intézet termét. Kétségtelen, hogy fennhangon hirdette Appia rendszerét, de elsősorban a lépcsősorain keresztül volt jelen. Jaques-Dalcroze logikus módon a színeszek rendezéséért volt felelős, amit a ritmizálók munkájának irányításaként értelmeztek. A fényhatásokért azonban valaki más volt felelős. Feláldozta a vetítógépek aktív fényét, amely Appia szerint elengedhetetlenül fontos az élő testek és az élettelen tér közötti kapcsolat megteremtéséhez. Ő az atmoszférikus, változó színű világítást részesítette előnyben, melyben az énekesek egy preraffaelita festmény figuráivá alakultak át. Akárcsak Moszkvában az azt megelőző télen, a művész szerepe az új színházban a díszlettervezés koncepciójára redukálódott. Craiggel ellentétben azonban Appia már nem volt ott, hogy tanúja legyen a projektje eltorzításának. A jelmeztervezők által javasolt színes jelmezek miatti egyik dühkitörése arra készítette, hogy elhagyja a helyet, ahol a vízióját állítólag megvalósították. A háborús csend után, az 1920-as években rendezte meg egész pályafutása egyetlen igazi *mise en scène*-jét, az opera színpadán: a *Trisztán és Izoldát* a La Scalában, 1923-ban, amelyet a kritikusok a wagneri dráma „kálvinizálása” miatt lehurrogtak, majd a *Ringet* 1925-ben Bázelen, amelyet az ellenlábasai két epizód után félbeszakítottak.

Lehetetlen kompromisszumok, bizonyos értelemben. Pontosabban, az új színpad feltalálói képtelenek voltak megvalósítani őket. Mások viszont nagyon is képesek voltak erre. Míg Craiget és Appiát visszaküldték a rajzaihoz és a marionettjeikhez, addig az emelvényeik és a lépcsőik az új színpad stilizált díszletének emblematisztikus elemeivé váltak. Bayreuth újrainításakor, a 1950-es évek elején, még a Wagner-opera náciitalanításának jelképévé is váltak. A lépcsők ott maradnak, de maga a templom, amelyhez felvezettek, hiányzik: az élő színpad hiánya, az emberi jelenléttől való megfosztottság, amelynek hatékonyságát Craig a firenzei miniatűr színpad

előtt utánozta; és a kollektív élet nagy templomának hiánya, melyet Appia álmodott meg a vevey-i borászünnep és a Téli Palota ostromának szovjet újrajátszása között félúton. A mozdulatlan színház temploma és az élő test egyaránt túllépte, ellentétes irányban, a színpad diszpozitívumát. Kikövetelték a színház eltörlését, hogy megvalósulhasson végre a feltárt vagy újrafelfedezett térbeli lényege, akár a gépek játékában, akár a testek kollektív impulzusában. A színház két nagy megújítója a végletekig vitte el az újítás logikáját, ami a színpadon már a színészek által a nézők számára előadott látvány halálát jelentette. A színház valódi lényegének felismeré-

se a színház elfojtásához vezetett. Mégis, e lehetetlen megvalósulások találkozási pontján – az abszolutizált színpadi térben összeolvadó parazita testek és a színpad műviségét tagadó testek túlzott jelenléte közötti ponton – találta meg az elveit és stratégiáit a *mise en scène* modern művészete.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Jacques RANCIÈRE. „L’escalier du temple. Moscou-Dresde 1912.”. In Aisthésis, 203–226. Paris: Galilée, 2011.

Fordította: Kiss Gábor Zoltán

Az állati lét a színpadon

ROMEO CASTELLUCCI

Minden színházi munka, amelyre vállalkozom, olyan organikus minőséggel kapcsolódik össze a számomra, amely önmaga sajátos állatiassága felé mutat – amelyet képes vagyok egy állat alakjába sűríteni. Ez a színház arisztotelészi megközelítése. A jó előadásnak egyetlen képbe kell sűrűsödnie, egy organizmus, egy állat képébe.

Át kell, hogy járja ez a szellem. Az állat jelenlét, sokszor olyan fantom, mely áthatja az anyagot, és így magával ragad engem. Az anyag a tiszta valóság. Tudjuk, hogy a lehető legminimálisabb kommunikáció hordozója. Engem ez foglalkoztat: annyira keveset közölni, amennyire csak lehetséges. És a lehetséges közlés alapfoka az anyag felszíne. Ebben az értelemben ez a fajta színház paradox módon felületekből jön létre, és az érzelmeket kutatja.

A pre-tragikus nyugati színházi hagyományt teljesen elfelejtették, visszavonták, eltörölték. Eltörölték, mert olyan színházon alapult, amely az anyaghoz kötődik, és ahhoz, amit az anyag létrehoz. Női dinamikákkal átszőtt jelenléthez kapcsolódik. Fontos megértenünk, hogy a nőiség (amely az életet szabályozó és a halottakat óvó misztériumokban lakozik) olyan művészi kifejezőmód dinamikáit határozza meg, amely újra felfedezi a kapcsolatot a valódi élettel – a születéstől a temetkezésig –, és amely túlmutat a nyelv tartományain. A színház kezdetektől fogva teológiai problémát hordoz magában: Isten jelenlétének problémáját, mely jelenlét a színházon keresztül válik tetten érhetővé. A nyugatiak számára a színház Isten halálával született meg. Világos, hogy a színház és az Isten halála közötti viszonyban az állat létfontosságú szerepet játszik. Abban a pillanatban, amikor az állat eltűnt a színről, megszületett a tragédia.

Az attikai tragédiával szállunk vitába, amikor az állatot visszahozzuk a színpadra. Ily módon hátrafelé teszünk egy lépést. Az, hogy felszántjuk és új termőfölddel borítjuk be a talajt, hogy az állat újra feltűnik a színpadon, a színház teológiai és kritikai gyökereihez való visszatérést jelenti. A pretragikus színház *a priori* infantilizmust jelent, infantilis színházat, amelyben az „infantilis” a nyelven túli állapotra utal. Tehát amennyiben ez a tragédiát érintő vita létezik, akkor az egész biztosan a szerző szerepével és az írás tartományával kapcsolatos, mely hihetetlen mértékben félrevezeti a szerzőt, akinek a teste, akárcsak az állaté, elsősorban az egyszerű ám ugyanakkor radikális valóságban létezik: „jelenvaló”.

Mármost a színész teste a „világban szegény” állapot felé törekszik; eredendő „jelenvalóléte” pontos színre lépést tesz lehetővé számára. (A cirkuszban emberi és állati „színre lépésekkel” egyaránt szembesülök, és megérint az utóbbiak pontossága.) Az emberek és az állatok a szó szoros értelmében jelzik, hogy mit akarnak mondani, még mielőtt kinyitnák a szájukat.

A test átjáró, kijárat, mely feloldoz a tragikus írás törvényei alól, a testekben nincsenek különbségek. A levágásra ítélt állat metaforája a tragédia minden szereplőjére illik. A feldarabolt hús a bánatukat jeleníti meg, hiszen minden szenvedő ember egyszersmind hús is. „Ember és állat között az eldönthetlenség zónája húzódik mint közös tényező; mindennemű érzelmi azonosulásnál mélyebb alapja ez az azonosságnak” (Gilles Deleuze).

Nélkülözhetetlen, hogy elveszük a célközpontú és fárasztó történetmesélést annak érdekében, hogy azonnal – (ez vajon sebesség?) – elérhessünk a test kommunikálható tisztaságához. A sebesség azáltal, hogy a hatást gyakorol az alakra, átjárót hoz létre. Nem

kapcsolódunk semmihez. Azzal szembesülünk, ami jelen van. Még akkor is, ha nem értjük. Ez a vizuális narratíva. Ez a fantom elemi művészete. Az infantilitás eljövetele. (a latin *infans* jelentése: beszédképtelen). Anyagi szempontból nézve a test a színpadon tökéletes. Ez annyit jelent, hogy minden visszatérő test a színpadra kerülhet. A test elbeszélhetetlenné [*indicible*] válik, és kétszeresen látható lesz: a technika előtt vagy felett; a balján vagy a jobbán. Következésképpen kiüríti a röpplátát.

Az állat szuperteknikája

Megvetem a színészi technikát: szánalmas, és nincs bátorsága beismerni saját szánalmasságát. Művészinak akar tűnni annak érdekében, hogy könnyen eladhassa magát. Úgy tesz, mintha visszafogott volna, mintha misztikummal körülvengett diszciplína lenne. A technika nem tud színlelni; nem rafinált. A spontaneitás ideológiája pedig az érem másik oldala; ez a végzete. A technikát le kell győzni: a gazdasági érdekeknek semmi közük nem lehet a színházhoz. A céloom olyan technika kidolgozása, amely túlmutat önmagán – egy szuperteknikáé, amely a saját eltűnt, agnosztikus és védtelen működésén alapszik. Szorosan kapcsolódik a véletlenhez, a láthatatlansághoz, s mindemellett érintkezik saját ellentétével – az állat szuperteknikájával. Nem fél attól, hogy hibát követ el, ehelyett a „jelenvalólét” „páni félelmet” [*deima panikon*] viszi színpadra.

Az állat otthonosan érzi magát a színpadon saját testének biztonságában (mivel nem tökéletesíthető); ugyanakkor a környezete kényelmetlen a számára. A technika fogásait az állat nem képes használni, hiszen a legnagyobb fogásnak már birtokában van: a színpadon elidegenülve, mozdulatlanul, éber állapotban van jelen. Ez a kereszt szuperteknikája, amelynek fája alkotja meggyőződésemet szerint a világ legkisebb színpadait is. Nincs szükségem technikára, mert elide-

genülésem paradox szépsége végül felszabadít a test legerősebb bizonyossága által. Ez nem áldozat, inkább közöny. Ez minden valódi szépség hideg közönye. A szuperteknikát nem kell megtanulni; az első lépésünk pillanatától kezdve velünk van. A szuperteknika következképpen felszólítás. Nem foglalkozik a misztikummal: az anyaméhhez, a forráshoz való (vissza)fordulást jelenti. Akár egyfajta sors. A test – állat, tárgy vagy színész – már jóval a technika igyekezetét megelőzően megtalálja a kapcsolatot a színpaddal, mert onnan származik, a forrás táplálja.

Gyűlölöm a színész titokzatosságát, amely arra a görcsös erőfeszítésre épül, hogy elfedjen egy sor apró, elkerülhetetlen nyelvtani hibát, amelyek eredendő ügyetlenségéből fakadnak. Minél magabiztosabb a színész, annál szánalmasabbnak tűnik számomra, mert őszintén hisz abban, hogy uralja a színpadot, és bízik benne, hogy megfelelő és kielégítő lesz. Mintha nem lenne hiány; mintha nem létezne a színházban aporetikus, eredendő vagy ontológiai alkalmatlanság; mintha a színpadtól való elidegenülés csak kínos érzést kelthetne, amelyet el kell nyomni és le kell küzdeni. A színésznek valójában a színpadon kéne maradnia, hogy az idegenséget magasabb rendű magatartássá változtassa. Hiába a törekvés, a technika mindig híján lesz valaminek. Hiányzik belőle az intuíció. Nem a színpadhoz kapcsolódik. Nem róla álmodik. A technika lexikális, kétségbeejtő burokkal vonja be a színpadot.

Az állat arra tanít meg, hogy nincs szükségem a technikára, hogy nem tévedhetek. És egyszerűen azért nem tévedhetek, mert nem tudom, hogy pontosan mit is csinálok. Valamiképpen megszakítom a „színre lépést”, szakrálisan. Nincs többé felelősségem, még akkor sem, ha minden balul sül el a fizető közönség előtt. A test már az első pillantástól kezdve megtalálja a kockázatban saját eseményének tökéletes retorikáját. A technika gazdaságossága nem menthet meg többé. Ami jelen van: annak romjai. Nem érdekelnek

más paradigmák. Ez egy olyan kérdéskör, mely véleményem szerint az epigrammák apodiktikusságát feltételezi. A színpadon hallható és látható egy test, amely kíméletlen hasonlóságot mutat a néző testével. Úgy vélem, a színház testi ereje, erőszakosságának sajátossága itt, a szélsőségességnek ebben az aktusában mutatkozik meg.

A test-alak nagy sebességgel tűnik fel a kíméletlen tekintet képmezőjében: ahogy a kalapács csapódik az üvegbe. Ennél a sebességnél a részletek elmosódnak, csak a tárgy forgáspontja számít; vibráló és szédítő röppályán mozog, amely nem engedi láttatni a részleteket. Talán éppen a részletek orcátlan hiánya és a nyelv diszkontinuitása miatt kerül a színész közelebb a színpadon az állati lét tompa tökéletességéhez.

A színház ismét természeti esemény lesz

A színész *boópisz*: ökörszemű – szeme isteni, kerek, lassú, nagyszerűbb az emberi szemnél mind méretét, mind fejedelmi elhelyezkedését, mind nyugalmát tekintve. A formákat mítoszi teljességükben érzékeli, nem érdekli, mi van a felszín mögött, hiszen csak a felületeik képesek felfedni valódi tartalmukat. Ennek a szemnek nincs szüksége értékítéletekre. Ez egy totális szem. Önmagában elegendő.

A színész belép a színpadra, de nem veszi birtokba azt, ahogyan az állat sem, mely nyelvtudat és haláltudat, halálfélelem híján mindenkor mitikus lény. Gyötrő és egyoldalú vonzalom ez a színpad iránt.

Egy olyan színházban, ahol a *jus naturale* érvényes, egy fenyőnek vagy egy kecskének ugyanolyan súlya van, mint az embernek. Az értékek a szeretet különleges rendszere szerint rendeződnek újra, úgy, ahogy egy anya tekint a gyermekeire: számára mind ugyanolyanok, akár csak a tojások. Minden élő dolog „színész”. Az emberiségről beszél – és a lelket hordozó állat a színész *eidosz hiposztázisa*, árnyéka, akadálya, álma, vágya, nyelve, teste, *pathosza*, *ethosza*, *rüthmosza*. Ezért

a színész mozgását az állatével összeolvadva, magmaként látom magam előtt.

Egy állat a színpadon megtanít harcolni a hellenizmus ellen; felkészít rá, hogy a színpadot a *deima panikon* átütő eseményeként fogjam fel. Ezzel arra kérem az állatot, hogy oldja fel az állam, az attikai tragédia, az arkhónköltő, a felszabadító hírnök béklyóit. A ketrec, melyben lakozik: a mellkas, az én mellkas-ketrecem. Számomra (színész) és számárra (állat) is ez a láncok iránti szenvedély az, amin megosztozunk.

A kecske, mely nagylelkűen nevet adott a tragédiának (*tragosz*), visszaveszi, ami az övé. A színház ismét természeti esemény lesz! A költő sérelmét eltörlik. A *La Discesa di Inanna* (1989) című előadásban a színészek kecskegidákat ringattak a karjukban. Az előadás során a kecskék szinte soha nem érintették a talajt, mivel a színészek saját tüdejüknek, a tér és az idő *larnaxának* magasságában tartották őket. A színész lélegzete megkettőződött a kecskében, melynek lelke beköltözött a tüdejébe, a tüdőbe, mely így befogadta az alapvető kecske-összetevőt. Az áldozathozatal felkavaró gondolata azért jelenik meg, mert a felnyitott állat megegyezik a felnyitott emberrel: ugyanazok a szervek, ugyanaz a szív, ugyanaz a tüdő, ugyanazok az ízületek, idegek, zsír és agy. Most a két lény egymás mellett eggyé válik, élvezik az előadást.

A szöveg részletei Romeo Castellucci L'Iconoclastia della Scena e il ritorno del Corpo (Teatro, Nápoly, 1997) és Il pellegrino della materia (Yan Ciret interjúja az Académie Expérimentale des Théâtres számára) című publikációiból származnak. A magyar változat Carolina Melis, Valentina Valentini és Ric Allsopp angol nyelvű változatából készült.

Fordította: Oláh Tamás

Üres terek, természetes testek. A színház láthatatlan technogenezise

KRICSFALUSI BEATRIX

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

„Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”¹ Így hangzik a színház vélhetőleg legszélesebb körben elterjedt meghatározása, amelynek puritánságánál talán csak antropocentrizmusa szembetűnőbb. Hasonlóan a többi közkeletű minimáldefinícióhoz (ezekről majd később), ez is a színház megtörténtének szükséges és elégséges feltételeit igyekszik lehatárolni, egyúttal mindazt a körvonalazni (és kizárni), ami ebből a szempontból mellékes körülménynek tekinthető. Jelen esetben e kategóriába esik minden, ami nem szigorúan az ember megmutatkozásának és mások általi észlelésének egyazon térben végbemenő aktusa volna. Peter Brook – merthogy köztudottan tőle származik az idézett megállapítás – nem részletezi, ki mindenki lehet „valaki”,² ahogy azt sem, egyáltalán miként lehetne üres egy tér, melyből aztán a névadás beszédaktusa színpadot csinál.³ Az elnagyoltság oka alig-

hanem abban rejlik, hogy az ikonikus rendező szállóigévé vált mondatával nem a színház szubjektív eljárásainak vagy téralkotási mechanizmusainak leírására vállalkozik, hanem – amint az a szöveget tovább olvasva nyilvánvalóvá válik – a színház lényegi összetevőinek megragadására, amelyek a történetileg változó módon intézményesült formájától függetlenül mindig fennállnak: „Mégis ha színházról beszélünk, nem pontosan erre gondolunk. Vörös függönyök, reflektorfény, rímtelen drámai jambusok, nevetés, sötétség – ezek zsúfolódnak össze abban a zűrzavaros képben, amelyet egyetlen közhasznú szóval illetünk: színház.”⁴ Egyfelől érthető, hogy Brook azért csupaszítja le a színház fogalmát ember és tér viszonyára, hogy rámutasson, az még akkor sem tehető egyenlővé egy bizonyos színháztípussal, ha az adott korszakban kétségkívül az számít uralkodónak. Másfelől azonban az üresség lehetőségének felvetéséből akár arra is következtethetünk, hogy ezzel mintegy a színházi tér apparátusmentes elgondolását is képviselné (másként fogalmazva: tagadná, hogy a színpad diszpozitívum volna).⁵

¹ Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973), 5.

² Az angol szövegben a mondat alanya „a man”, és ennek a későbbiekben még lesz jelentősége; vö. „A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.” Peter BROOK, *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1996), 7.

³ Fontos látnunk, hogy itt még csak nem is az emberi viszonyok által létesített tér színház-

antropológiai koncepciójáról van szó, hanem egy beszédaktusról, ami az üres teret színpaddá nyilvánítja tökéletesen függetlenül attól, hogy mi történik rajta.

⁴ BROOK, *Az üres tér*, 5.

⁵ A színpad mint diszpozitívum elképzeléséhez lásd Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Raumzeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart”, in *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, szerk. Norbert Otto EKE, Ulrike HAB és Irina

Annyi bizonyos, hogy a színházat ember és tér viszonyrendszereként leírni a színházelmélet legalapvetőbb gondolatalakzatának számít. Akár a *theatron* szónak az embert a nézés helyén lokalizáló jelentésére gondolunk, akár a Georg Fuchs-i századfordulós meghatározásra, mely szerint a „dramatikus művészet lényege szerint az emberi test ritmikus mozgása a térben”,⁶ vagy a színpadi művészet sajátosságát a térbeliségében megragadó Max Herrmann-ra – kétség sem férhet hozzá, hogy a térbe vetett ember tűnik a színház eredőjének. Herrmann-nak a „színházi térélményről” adott leírásában már nem egyszerűen az emberi test színrevitele köré rendeződő (antropocentrikus) térkonceptió jelenik meg, hanem a kizárólag a színész játéka által létesülő antropológiai tér körvonalai: „a nagyformátumú színész maga hozza létre a saját terét, pontosabban fogalmazva a színpadi teret egy ténylegesen nem létező valós térré értelmezi át önmaga számára, amely aztán [...] egész habitusát meghatározza. Az efféle átértelmezés különösen szerencsés pillanatokban egészen odáig mehet, hogy a színész lelkileg a maga valóságában és teljességében megéli ezt a teret.”⁷

A színháznak ehhez kísértetiesen hasonló, antropocentrikus elgondolásával találkozhatunk abban a néhány médiatörténeti konstrukcióban is, amely egyáltalán számot vet a színházzal mint különálló médiummal. Utóbbi hiánynak azon túl, hogy a színházat

KALDRACK, 227–249 (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016).

⁶ Georg FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft* (Berlin–Leipzig: Schuster und Loeffler, 1905), 35–36.

⁷ Max HERRMANN, „Das theatralische Raumerlebnis”, in *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, szerk. Jörg DÜNNE és Stephan GÜNZEL, 9. Aufl., 501–514 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 506.

médiumnak tekinteni nem teljesen magától értetődő,⁸ további oka lehet az is, hogy a médiatörténet mainstream elbeszélései aligha vádolhatók antropocentrizmussal, amennyiben valójában a technika fejlődéselvet követik. Ilyen például Werner Faulstich széles körben ismert médiatipológiája is,⁹ amely az elsődleges, másodlagos, harmadlagos és negyedleges médiumok megkülönböztetésének alapjául a technikai eszközök kommunikációba történő bekapcsolódását, s így végsősoron a nagy technológiai váltások bekövetkeztét teszi.¹⁰ Ennek értelmében a print-, az elektronikus (analóg) és a digitális médiumok elé elsődleges médiumként bevezeti az úgynevezett „embermédiumok” kategóriáját. Ezzel olyan konstellációkat jelöl, amelyekben az információtovábbítás technikai eszközök közbeiktatása nélkül történik, a jelentés előállításában és befogadá-

⁸ A médium-e a színház problémafelvetéséhez lásd Joachim FIEBACH, „Ausstellen des tätigen Darstellerkörpers als Keimzelle von Theater oder Warum Theater kein Medium ist”, in *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, szerk. Martina LEEKER, 493–499 (Berlin: Alexander Verlag, 2001); Ulrike HAß, „Vom Körper zum Bild. Ein Streifzug durch die Theatergeschichte als Mediengeschichte in sieben kurzen Kapiteln”, in *Theater und Medien/Theatre and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven: Eine Bestandsaufnahme*, szerk. Henri SCHOENMAKERS és mtsai., 43–56 (Bielefeld: transcript Verlag, 2008).

⁹ Vö. például Werner FAULSTICH, *Grundwissen Medien*, 5. vollständig überarb. und erheblich erw. Aufl. (München: Wilhelm Fink Verlag, 2004), 23–32.

¹⁰ Faulstich Harry Pross háromelemű tipológiáját veszi át, és bővíti ki a technológiai fejlődésnek megfelelően a negyedleges médiumok kategóriájával. Vö. Harry PROSS, *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen* (Darmstadt: Habel Verlag, 1972).

sában csak az emberi test vesz részt.¹¹ A sá-
mán, az énekmondó, a varázsló, a pap és az
udvari bolond mellett a tánc és a színház is
ebbe a kategóriába sorolódik, ami kitűnően
szemlélteti e tipológia esendőségét.

Hiszen a színház, mivel létrejötté megelő-
zi a könyvnyomtatás feltalálását és a print-
médiumok megjelenését, Faulstich szerint
automatikusan embermédiumnak számít,
függetlenül attól, hogy mostanság ritkán
manifesztálódik technikai eszközöktől men-
tes formában, sőt, valójában az is kérdéses,
hogy a technomédiumok megjelenése után
akár csak elvileg elképzelhető-e a tisztán
embermédiumként értett színház. Noha nyil-
vánvaló, hogy a színházi diszpozitívum a mai
médiakörnyezetben nem úgy működik, mint
az antikvitás korában, Faulstich e problémá-
kat megkerülve egy egyetemisták számára
írott médiatudományi tankönyvben kiemelt
tételmondatként deklarálja az alábbiakat: „a
színház mint az utolsó létező elsődleges mé-
dium a 21. század elején eltűnő társadalmi
dominanciával kell számoljon, ami abba az
irányba mutat, hogy mint különálló médium
megszűnik”,¹² továbbá „[a] színház – mint
rendszer – ma konzervatív, statikus médium
társadalmi peremcsoportok számára.”¹³ S
míg utóbbival – hangozzék az bármilyen
rosszul is a színházszeretők fülének – nehéz
volna vitába szállni, csakúgy, mint az első
idézetnek a színház társadalmi jelentőségé-
nek csökkenésére vonatkozó megállapításá-
val, addig a színház megszűnésével spekulá-
ló, évszázados prófécia éppúgy vita tárgyát
képezheti, mint a színház médium-volta.

Ulf Otto állítása szerint a színházelmélet
„domináns antropocentrizmusa” mindezidá-

ig gyakorlatilag lehetetlenné tette a színház
és technika viszonyára irányuló kérdésnek
még a feltételét is, nemhogy az érdemi meg-
válaszolását.¹⁴ A *black box* genealógiáját fel-
táró tanulmánya érvelésében három lényegi
lépés különíthető el: (1) A színházról szóló
elméleti diskurzus az antikvitástól kezdve
napjainkig az emberek közötti interakcióra
összpontosít, s így szükségképp megmarad
az antropocentrizmus keretein belül. (2) A
színház emberközpontúvá tétele, személy-
közi interakciókra (pl. dialógus) redukálása
párhuzamosan zajlik a színházi tér technikai
kizsigerelésével: „Mert nem más biztosítja a
színpadot az ember fellépése számára, mint
a *technicitás* kirekesztése a színházból.”¹⁵ A
színpadi gépezetek a modernitástól kezdő-
dően először csak a néző látóteréből tűnnek
el (pl. kulisszák), majd fokozatosan az oldal-
és hátsó színpadról, végül a színházi tér egé-
széből is. E folyamat a 20. század második
felében a *black box* jelentés nélküli ürességé-
ben teljesedik ki. (3) Csakhogy az üres tér
megszületésének is megvan a maga techni-
kai előfeltétele, ami nem más, mint az elekt-
rifikáció. A *black box* az ábrázolást és az ész-
lelést látszólag semmilyen módon nem
prekonfiguráló tere valójában sokkal inkább
tekinthető összetett technikai apparátusnak,
semmint a színjátszás „tisztá” (azaz előzetes
jelentéstulajdonításoktól mentes) hely(szín)-
nek.¹⁶

Nem meglepő, hogy Otto az üres tér szín-
házelméleti fantazmagóriáját – némi malíciá-
val – Peter Brook sokat idézett megállapí-

¹¹ Egy helyütt Faulstich úgy fogalmaz, hogy a
jelentést „speciális, testhez kötődő techni-
kák” közvetítik. Werner FAULSTICH, *Medien-
wissenschaft* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag,
2004), 13.

¹² Uo., 47.

¹³ Uo., 41.

¹⁴ Vö. Ulf OTTO, „Techniken des Technik-
vergessens: Zur Genealogie der Blackbox”, in
*Technologien des Performativen: Das Theater
und seine Techniken*, szerk. Kathrin DRECKMANN,
Maren BUTTE és Elfi VOMBERG, 49–59 (Biele-
feld: transcript Verlag, 2020), 51.

¹⁵ Uo., 53.

¹⁶ „Ez a *black box* a színház kizsigerelésének
végeredménye, melynek következtében az
helyből apparátussá válik.” Uo., 58.

tásával szemlélteti: „Mert azt állítani, hogy a színház létrejöttéhez másra sincs szükség, mint egy emberre, aki egy üres téren keresztül megy, annak nyilvánvalóan körülbelül annyi értelme van, mint azt állítani, hogy egy sikeres bűvésztrükkhöz csak egy karcsú nő és egy fűrészes szükséges. Minél többet foglalkozik valaki a színházi gyakorlattal, annál abszurdabbnak tűnik számára ez a kijelentés. Mert a gyakorlatban ugyancsak ritkán botorkál be valaki egy szűzies térbe, ami csak a benne létrejövő színházra vár. Többnyire már ott van ez a megbízási szerződésekből, próbaidőszakokból és utasítási jogosultságokból álló masinéria, amely csak hat hét fáradtságos próbálás, beállítás és lejárást követően hozza létre a dolgok, jelek és folyamatok összetett szerkezetét – és csak az ember fellépése ebben a szerkezetben teremti meg azt állítólagos üres teret, amelyben ez az ember megjelenését egyáltalában lehetővé tevő masinéria elrejtje önmagát. Az üres tér ürességében, mely üresség a színházban az ember fellépésével áll be, nem más lelhető fel, mint a színház technikafeledettsége.”¹⁷

Otto összességében meggyőző, mi több, megvilágító erejű érvelése azonban több tekintetben problematikusnak tűnik. Az első megjegyzésem magát a technika fogalmát érinti, amelynek szemantikai kontúrjai mintha jóval elmosódottabbak lennének annál, mint ami a gondolamenet kulcsfontosságú koncepciójának kijárna. Amikor „a színházat alapvetően meghatározó technikafeledettség[et]”¹⁸ a mechanikus színpadgépezet végleges eltávolításából vezeti le, melynek előfeltételeként a színházépületek elektromos árammal való ellátottságát nevezi meg, olybá tűnhet, mintha a technika fogalmát ő maga is a mechanikusságra redukálná. További kifogásként a gondolatmenet történetiségének tisztázatlanságát említhetjük, amennyiben például az Ulf Otto-i értelem-

ben vett „eredendő technicitás” – vagyis a mechanikus gépezetek látványos színpadi tobzódása – csak viszonylag kései, a barokkhoz köthető fejleménye az európai színház-történetnek. De az sem kevésbé vitatható, hogy a színház technikai kizsigereléséből és elektrifikációjából következő „esztétikai modernizációját”¹⁹ a történeti avantgárral hozza összefüggésbe, noha e folyamatok egyfelől jóval hamarabb lejátszódtak, másfelől a 20. század elejének színházi reformtervezetei még a technikához fűződő viszonyuk szempontjából is rendkívül heterogének voltak.

Egyszerre voltak jelen a színházat az emberi test térbeli mozgásában lokalizáló elképzelések (például a már említett Georg Fuchs, vagy akár Adolphe Appia elméleti és gyakorlati munkásságában), melyek ugyan éltek például a szabályozható elektromos világítás nyújtotta esztétikai lehetőségekkel (gondoljunk csak Appia atmoszféricusan megvilágított ritmikus tereire), a mozi fenyegetőnek tetsző térnyerésével szemközt azonban leginkább a testek vélt közvetlenségében, a technikától való elzárkózásban látták megalapozottnak a színház mediális sajátosságát (s persze túlélési esélyeit), valamint azok az alkotók (így például Erwin Piscator és Bertolt Brecht), akik sem kívánatos, sem reális eshetőségnek nem tartották azt, hogy a színházcsinálás ne tájékozódjék a legújabb média- és technikatörténeti vívmányok irányába.²⁰ Ráadásul az epikus színház

¹⁹ Uo., 57.

²⁰ Ebben az összefüggésben elég csak emlékeztünkbe idézni Brechtnek a film hatására technicizálódó irodalomról tett kijelentését: „A közlés régi formáit ugyanis az újak megjelenése megváltoztatja, és már nem állhatnak meg egymás mellett. A mozilátogató másképp olvassa az elbeszéléseket. De maga az elbeszélés írója is mozilátogató. Az irodalmi mű technicizálódását már nem lehet megakadályozni.” Bertolt BRECHT, „A »Koldusopera«-per”, in Bertolt BRECHT, *Irodalomról és*

¹⁷ Uo., 59.

¹⁸ Uo., 51.

technikához fűződő viszonya – ellentétben például Piscator Brecht által is egyszerűen csak „elektrifikált[nak]”²¹ nevezett színpadával – jóval összetettebb és mélyebb volt annál, semmint hogy megközelíthető legyen a technika eszközszerű felfogása felől. Ebben az összefüggésben elég, ha csak a mechanizáció vagy a technomédiumok epikus színjátszásra gyakorolt átfogó hatására gondolunk,²² melynek egyik meghatározó ismertetőjegye, a gesztikusság, Walter Benjamin archeológiai irányultságú definíciója szerint „nem más, mint a montázs rádióból és filmről ismert módszerének visszaalakítása technikai történelemből emberivé”.²³

Az, hogy színház és mechanizáció vizsgálatának kontextusában ilyen – mégiscsak jelentékeny színháztörténeti relevanciával bíró – összefüggések nem kerülnek be Ulf Otto látóterébe, alkalmasint annak tudható be, hogy gondolatmenete a technika eszközszerű felfogásán belül marad. Pedig a színház történetét és elméletét uraló technikavakság gyökereinek feltárása aligha kerülheti meg a technika – Heidegger után – antropológiai-

művészetről, ford. Sós Endre, 91–148 (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970), 107.

²¹ Bertolt BRECHT, „A sárgarézvásárból”, in Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, ford. VAJDA György Mihály, 261–399 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 330.

²² Ehhez részletesen lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében”, in *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerk. UNGVÁRI ZRINYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 42–66 (Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó – UArtPress, 2021).

²³ Walter BENJAMIN, „Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”, in Walter BENJAMIN, *Medienästhetische Schriften*, 396–399 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002), 398.

nak nevezhető vonatkozásait,²⁴ amelyek az előadóművészetek esetében olyan kulcsfontosságú mozzanatokot implikálnak, mint a test és technika viszonyára irányuló kérdés. Noha a tánc és a színjátszás esetében kézenfekvőnek tűnik a test mint „legtermészetesebb technikai tárgy és egyben technikai eszköz”²⁵ Marcel Mauss-i koncepciója, a színházat alkotók, teoretikusok és nézők – amint azt Brook példáján már láthattunk – egyaránt hajlamosak olyan „biztonságos” térként definiálni, amely menedékül szolgál a „technikai korszak” embere számára. Gondoljunk csak a színház meghatározásának olyan közkeletű toposzaira, minthogy az a „jelen” művészete volna, amely az „itt és most”-ban valamiféle autentikus, közvetlen testtapasztalatot kínál (és a létrejöttéhez nem is szükségeltetik más, csak egy „üres tér” meg egy emberi test a maga „természetességében”). A továbbiakban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a színház teoretizálásának olyan testhez kötődő, domináns elméleti konstrukciói, mint a „jelenlét” és a „megtestesülés” milyen technikai implikációkat hordoznak, és milyen szerepük van a színház technogenezisének láthatatlanná tételében. Különös tekintettel az utóbbira, amely az elmúlt évtizedekben egyszersmind a technika nem eszközszerű elgondolásán alapuló mediális kultúratudományok központi gondolatalakzatává is vált.

Ahogy Peter Brook emblemikus színház-meghatározásából nem derül ki semmi közelebbi sem arról a „valakiről”, aki keresztülmegy az üres téren, sem arról a „valaki más”-

²⁴ Vö. Martin HEIDEGGER, „Kérdés a technika nyomán”, in *A későújkori józansága*, szerk. TILLMANN József Attila, ford. GERÉBY György, 2. köt., 111–133 (Budapest: Göncöl Kiadó, 2004), 111–112.

²⁵ Marcel MAUSS, „A test technikái”, in Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, ford. SALY Noémi és VARGYAS Gábor, 425–448 (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 432.

ról, aki őt eközben figyeli, úgy azok a „játékosok és nézők” is számos tekintetben absztrakt entitások maradnak, akiknek „együttes testi jelenléte” Erika Fischer-Lichte szerint az előadás létrejöttének mediális előfeltételét képezi.²⁶ Ennél talán csak Eric Bentley „C” szeme láttára „B”-t megszemélyesítő „A”-ja²⁷ példázza szemléletesebben azt a tényt, hogy a színház közszájon fogó minimálképletei, tejesen függetlenül attól, hogy „valakiről”, játékosról, nézőről, vagy az ábécé különböző betűivel jelölt személyekről beszélnek, valójában ugyanazt a nemi, etnikai, illetve osztályhovatartozás tekintetében jelöletlen, absztrakt szubjektumot értik rajta, amelynek még a testiséghez fűződő viszonya is merőben tisztázatlan.

A közelmúlt színházakba is egyre gyakrabban begyűrűző, jelentős közéleti visszhangot kiváltó társadalmi jelenségei (gondolok itt elsősorban a faji, nemi és vallási kisebbségek szakmán belüli helyzetére és reprezentációjára, egyes társadalmi osztályok sértően sztereotip ábrázolására, valamint nem utolsósorban a szexuális visszaélésekre) nyilvánvalóvá tették, hogy a színháztudomány ezzel az instrumentáriummal még rálátni sem képes az ilyen esetek mélyén megbúvó hatalmi egyenlőtlenségekre, nem hogy reflektálni tudná azokat.²⁸ Látnunk kell, hogy a színházelmélet „általános” szubjektumának jelöletlensége nem a nemek, etnikumok, emberfajták, osztályok vagy életkor szerinti hátrányos megkülönböztetés eltűnéséhez vezet a színházi reprezentációból

²⁶ Ehhez részletesen lásd Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitas esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 49–101.

²⁷ Vö. Eric BENTLEY, *A dráma élete*, ford. FÖLDÉNYI F. László (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998), 123.

²⁸ A színházelmélet emberképére Otto is kitér a már idézett tanulmányában, vö. OTTO, „Techniken des Technikvergessens”, 52–53.

és intézményrendszerből, hanem épp ellenkezőleg, a szexizmus, a rasszizmus, a klasszizmus és az ageizmus rendszerszintű burjánzását segíti elő azáltal, hogy elfedi ezeket a különbségtételeket és a bennük rejlő hatalmi- és értékhierarchiákat. Brook felütésének láttán még a látszólag dzsendersemleges „valaki” olvasásakor is nagyobb eséllyel jelenik meg mentális színpadunkon egy középkorú fehér férfi, amint keresztülmegy azon a bizonyos üres téren, semmint egy mozgáskorlátozott, szépkorú, távol-keleti rasszjegyeket viselő nő, nem beszélve az angol eredetiben álló „a man” megfogalmazásról, amelynek helyén a német fordításban – amint arra Otto is rámutat – még csak nem is „ein Mensch”, hanem konkrétan „ein Mann” áll.²⁹

Matthias Warstat olvasatában a német színháztudomány azért mulasztotta el a fent említett különbségképző rendszerek kritikai reflexióját, mert a diszciplínában az 1990-es évek vége óta dominánsnak számító fenomenológiai testkoncepció még a szemiotikánál is kevésbé volt alkalmas az ilyen típusú differenciák észrevételezésére és tematizálására.³⁰ Ennek okát Warstat egyfelől a test (*Körper*) és az eleven test (*Leib*) fenomenológiai differenciájának egyetemességében véli felfedezni, másfelől pedig a diszciplína kutatási érdekeltiségének egyoldalú eltolódásában az eleven testtel kapcsolatos kérdésfeltevések irányába: „Merleau-Ponty és Husserl, de még inkább Hermann Schmitz és Gernot Böhme nyomán az eleven test úgy értendő, mint valami, ami érezhető, de nem lehatárolható és ezért nem is igen kategori-

²⁹ Vö. *uo.*, 53.

³⁰ Vö. Matthias WARSTAT, „Kategorienwechsel: Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten”, in *Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, szerk. Ellen KOBAN, Friedemann KREUDER és Hanna VOSS, 15–29 (Bielefeld: transcript Verlag, 2017).

zálható.³¹ Csakhogy például a nemi, etnikai vagy osztálybéli hovatartozást performatívan létrehozó szubjektív eljárások inkább a test mint társadalmi konstrukció teorémája, semmint az észlelés és a világtapasztalat általános testi szituáltsága felől volnának hozzáférhetőek.

Tézisem szerint ugyanez a fenomenológiai hangsúlyeltolódás munkál annak háttérében, hogy a színházelmélet diskurzusában a test leginkább mint a színház „természetes” médiuma tűnt föl, melynek következtében nem kapott kellő hangsúlyt – a testtechnika értelmében vett – alakíthatóságának (mi több: alakítottságának) ténye. Pedig ha jobban megnézzük a színháztudomány testfelfogására az elmúlt évtizedekben legnagyobb hatást gyakorolt fenomenológiai alaptéziseket, kezdve mindjárt a *conditio humanát* Helmuth Plessner szerint meghatározó excentrikus pozicionalitással, a test korántsem adódik magától értetődően az ember világban-létének természetes médiumaként.³² Épp ellenkezőleg: Plessner az „antropológia alaptörvénye”-ként explikálja az ember excentrikus helyzetéből következő „természetes műviségét”³³: „Excentrikus felépíttségű lényként az embernek *azzá kell tennie magát, ami már eleve*. Csak ezáltal teljesíti be [...] azt, hogy pozicionális centrumában ne egyszerűen feloldódjon, mint az állat, amely a középpontjából kiindulva, mindent a kö-

zéppontjára vonatkoztatva él, hanem hogy e centrumban álljon és egyszersmind az oda állíttóságáról tudomással legyen.”³⁴

Az ember „természetből fogva, létformájának okán adott művisége”³⁵ a fenomenológiai gondolkodásban az eleven testet olyan helyként jelöli ki, ahol a natúra átcsap kultúrába (és viszont).³⁶ Míg azonban annak a folyamatnak, melynek során az excentrikus ember másvalakin és másvalamin keresztül önmagához viszonyul, jobbára homályban maradnak a technikai aspektusai, addig bőven találhatunk példákat test és technika viszonylatának fenomenológiai elemzésére. Maurice Merleau-Ponty a habitus fogalmával írja le test és dolog egymásba fonódásának jelenségét: „A habitus azt a képességünket fejezi ki, hogy képesek vagyunk kitágítani a világon-létünket vagy megváltoztatni létezésünket azzal, hogy új eszközöket csatolunk magunkhoz.”³⁷ Példái, úgy mint a bot, amely a „vak számára [...] megszűnt tárgy lenni”, mert „már nem észleli, hanem a bot végpontja érzékelési zónává változott át, mely megnöveli a tapintási művelet terjedelmét és hatósugarát, a tekintethez hasonlóvá vált”,³⁸ de akár az ismeretlen hangszert rövid idő alatt a testéhez igazítani képes zenesz, vagy a gépírás, amely a kezekben rejlő tudásként nem egyenlő azzal, hogy ismerjük az összes betű elhelyezkedését a billentyűzeten, hiszen „aki gépelni tanul, az a billen-

³¹ Uo., 17.

³² Fischer-Lichte teatralitás-elméletének filozófiai-antropológiai alapjai egyértelműen Plessnerhez kötődnek, számos helyen hivatkozik rá; vö. pl. FISCHER-LICHTE Erika, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor, 2001), 9–10; FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 105–106.

³³ Vö. Helmuth PLESSNER, *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*, 3., unveränd. Aufl. (Berlin–New York: de Gruyter, 1975), 309–321.

³⁴ Uo., 309.

³⁵ „Darum ist er [der Mensch, K.B.] von Natur, aus Gründen seiner Existenzform *künstlich*.” Uo., 310.

³⁶ Vö. Bernhard WALDENFELS, *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000), 253–254.

³⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor (Budapest: L’Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012), 167.

³⁸ Uo.

tyűzet terét a saját testi terébe vonja be,³⁹ nyilvánvalóvá teszik, hogy itt a technika eszközhasználaton túlmutató felfogásával van dolgunk.

Mindezek után nem meglepő, hogy Fischer-Lichte e fenomenológiai testkoncepció alapuló teatralitáselméletében úgyszintén „rejtve” marad a technikára irányuló kérdés. A játékosok és nézők „együttes testi jelenléte” mint az előadás létrejöttének lehetőségfeltétele olyan központi jelentőségű eleme a német színháztudós koncepciójának, amely kimunkálatlansága révén leginkább a korai performanszelméletekre jellemző metafizikai jelenlét-fogalom közelébe sodródott.⁴⁰ Fischer-Lichte maga sem ismeri fel, hogy az autopoetikus feedback-szalag⁴¹ mint az előadás létesülésének lényegi technikai operációja – amint arra nemrégiben Georg Döcker is rámutatott⁴² – valójában

³⁹ Uo., 168.

⁴⁰ Noha valószínű, hogy Fischer-Lichte a jelenlét fogalmával egész egyszerűen a gyülekezés helyzetének leírását adja – ami valamiképp mégis előfeltétele a színházi szituáció létrejöttének. „Ehhez emberek két olyan, azonos helyen és időben jelen lévő csoportja szükséges,” írja Fischer-Lichte, „akik hajlandók életük egy bizonyos szakaszát együtt tölteni, és „cselekvőként”, illetve „nézőként” játszani. Az előadás e két csoport találkozásából: konfrontációjából, interakciójából jön létre.” FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 49.

⁴¹ Vö. Uo., 50–51. (Az autopoézis fogalmát Maturana-Varela szerzőpárhoz köti.) A német „feedback-Schleife” találóbb magyar fordítása a „visszacsatolási hurok” lehetne, az angol kiadásban használt „feedback loop” analógiájára; vö. Erika FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, ford. Saskya Iris JAIN (London–New York: Routledge, 2008).

⁴² Georg DÖCKER, „»Control Performance«: Theater und Kybernetik anhand von Pask

nem más, mint a visszacsatolási hurok kibernetikai koncepciója.

A technogenezis szempontjából hasonló „karriert” futott be a megtestesülés fogalma is, amely annak Erika Fischer-Lichte-i értelmében már nem valami előzetesen létezőnek a reprezentációja, hanem „azt jelenti, hogy valami olyan jelenik meg a testen, illetve a test által, ami csak a test révén bír létel.”⁴³ A megtestesülés azonban nemcsak a szubjektivitást a test performatív módon létesülő anyagszerűségében és politikai cselekvőképességében megalapozó elméleteknek vált központi gondolatalkazatává, hanem – ugyan fordított előjellel – a poszthumán kibernetika által inspirált teóriáinak is. Katherine N. Hayles elbeszélésében a kibernetika története ott kezdődik, amikor az információ leválasztása eredeti kontextusáról lehetővé teszi annak testetlenné válását, azaz a szerves és mechanikus rendszereken keresztüli szabad áramlását és tetszőleges megtestesülését. Így egy „alapvetően kibernetikai mozzanat”⁴⁴ eredményeként a test az

Proposals for a Cybernetic Theatre”, in *Technologien des Performativen: Das Theater und seine Techniken*, szerk. Kathrin DRECKMANN, Maren BUTTE és Elfi VOMBERG, 61–69 (Bielefeld: transcript Verlag, 2020), 62, <https://doi.org/10.1515/9783839453797-005>.

Döcker arra is utal, hogy ezért Ulrike Haß Fischer-Lichtét egyenesen a „kibernetika ontologizálásával” vádolta meg; vö. Ulrike HAß, „Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist”, in *Theater als Dispositiv: Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, szerk. Lorenz AGGERMANN, Georg DÖCKER és Gerald SIEGMUND, 89–102 (Frankfurt: Peter Lang, 2017), 91.

⁴³ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 116.

⁴⁴ N. Katherine HAYLES, „Cybernetics”, in *Critical Terms for Media Studies*, szerk. W. J. T. MITCHELL és Mark B. N. HANSEN, 145–156

információ feldolgozására, tárolására és továbbítására való alkalmassága révén maga is médiumnak tekinthető.⁴⁵

Nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a megtestesülés ebben az összefüggésben megszűnik az ember megkülönböztető jegyé lenni, hiszen a kibernetikai gondolkodás azon törekvése, hogy egy gépekre és testekre egyaránt alkalmazható keretrendszert hozzon létre, nem más, mint az antropológiai különbség felszámolása. A megtestesülésnek ez a bevésődési (inszkripció) folyamatokkal együtt járó, materializációra szűkített elképzelése ugyan dominánsnak számít a mediális kultúratudományokban, de korántsem egyeduralkodónak. Mark Hansen például annak a meggyőződésének adott hangot, hogy a „technika a megtestesült tapasztalatra gyakorolt hatásának igen gazdag korporális vonatkozásait”⁴⁶ leginkább ettől az általa episztemológiai nevezett megtestesülésfogalomtól a fenomenológiai felé történő elmozdulás segítségével lehet megragadni.⁴⁷ Hansennél mindez a médium olyan koncepciójába ágyazódik, amely nem nélkülözheti sem a technika, sem az élet elgondolását, vagyis annak a felismerését, hogy a „médium és a mediatizáció mint olyan szükségképpen magában foglalja az élő műveletét, az emberi megtestesülés műveletét”.⁴⁸

(Chicago–London: The University of Chicago Press, 2010), 153.

⁴⁵ Uo., 148.

⁴⁶ Mark B. N. HANSEN, *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000), 29.

⁴⁷ Ehhez lásd Mark B. N. HANSEN, *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media* (New York – London: Routledge, 2006).

⁴⁸ Mark B.N. HANSEN, „Media Theory”, *Theory, Culture & Society* 23, 2–3. sz. (2006): 297–306, 300, <https://doi.org/10.1177/026327640602300256>

A technika e nem eszközszerű, a megtestesüléstől elválaszthatatlan koncepciójának színházi és történeti (s következésképp színháztörténeti) távlatainak megjelenésére a magyar színháztudományban is találhatunk példát. Katona Ferenc 1967-ben megjelent *Szabálytalan színháztörténetében* „[a] színház konvenciórendszerének, kifejezőeszközeinek, »nyelvének« és »grammatikájának« vizsgálatát tűzte célul maga elé, általánosságban és egyes színháztörténeti koronként külön-külön.”⁴⁹ Vállalkozásának „szabálytalanságát” – saját értelmezésében – az adja, hogy a színházhistoriográfia drámaközpontú (filológiai és filozófiai megalapozott) hagyományával szemben a színjátszás adott korban meglévő és történetileg változó „anyagi-technikai” körülményeire kérdez rá. Módszerét a „régészek kutatómunkájához”⁵⁰ hasonlítja, vagyis érdeklődése egyértelműen archeológiai természetű. Érdeemes röviden felidézni azt az eseményt, amely Katona Ferencet az 1960-as évek elején vizsgálódásaiban elindította. Ekkoriban (1955 és 1962 között) a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója volt, ahol a várost érintő áramellátási zavarok miatt gyakorta szakította meg áramszünet az előadásokat. A leállásokat kiküszöbölendő a „színház ezeremester szcenikusa”⁵¹ megalkotott egy olyan szerkezetet, „amely az áramszolgáltatás megszűnésének pillanatában, egyetlen másodpercnyi szünet nélkül, két, akkumulátorral táplált, közönséges autoreflektort kapcsolt be, amelyek, ha igen csekély fénnel is, de biztosították az előadás folyamatosságát.”⁵²

⁴⁹ KATONA Ferenc, *Szabálytalan színháztörténet I.* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1967), 10. A szöveget a magánhangzók hosszúsága tekintetében a mai helyesírás alakítva idézem.

⁵⁰ Uo., 11.

⁵¹ Uo., 26.

⁵² Uo.

A szóban forgó este Schiller *Stuart Mária*-ja ment a színpadon.⁵³ Lendvay Ferenc rendezése Katona elmondása szerint a darab romantikus stílusjegyeit a lélektani realista színjátszás módszerével ötvözte: az érzelmes-patetikus dialógusok deklamáló beszédmodorát „gondolati töltésű” szövegmondással helyettesítette⁵⁴, továbbá a nagy gesztusokat is felváltotta a beszédet kísérő természetes taglejtés. E játékmódhoz igazodott a díszlet és a szokásosnál egyszerűbb és visszafogottabb jelmezek, ahogy „[a] világítás is a lélektanilag elmélyített játékfelfogást támasztotta alá: a félhomályban tartott színpadon mindössze egy-egy éleskontúrú fejtámpa hozta a szereplők arcát premier plánba. Egy-egy szemvillanás, egy-egy fintor külön jelentőséget kapott, szinte ellenpontozta, kiegészítette a szöveget.”⁵⁵

Az áramkimaradásra az előadás egyik leginkább „depatetizált” pillanatában került sor: „Meghitt feszültség alakult ki nemcsak az ifjú hős és a királynő között, hanem a nézőtér és a színpad között is. A jelenet egészen halk volt s a nézőtéren meg lehetett volna hallani a légy zümmögését is. Épp egy ilyen pillanatban következett be az áramszünet. A fejtámpák kialudtak, helyettük a színpad két portáljára szerelt kis reflektorok kapcsolak be, amelyek halvány, szétszórt fénnel terítették be a színpadot. Abszolút fény mennyiség szempontjából e két kis reflektor fénye talán nem is volt kevesebb, mint a két kialudt fejtámpé, de amíg azok mindössze két pontra koncentrálták fényüket s a színpad többi részét sötétben hagyták, e két pont viszonylagos világossága jóval nagyobbak látszott, mint a szükségvilágítás szükségképpen az egész színpadra szórt fénye. Így az előbbi

éleskontúrú premier plánt halvány totálkép váltotta fel.”⁵⁶

A színészek a fényviszonyok megváltozása ellenére látszólag „zavartalanul”⁵⁷ játszották tovább a jelenetet, ámde az addig feszült csendben figyelő közönség mozgolódni kezdett – a színpad és a közönség között addig meglévő kapcsolatban a leállás elkerülése ellenére zavar keletkezett: „A tompább világításban viszonylag halkabbnak tűnt a szöveg, hiszen a vizuális koncentráció addig segítette az akusztikai hatást, most viszont az átalakult világítás következtében fellépő vizuális dekoncentráció természetesen gyengítette.”⁵⁸ A közönség nyugtalanságát észelve a színészek ösztönösen hangosabban és gyorsabban kezdtek beszélni, valamint a gesztikulációt is fokozták a közönség figyelmének visszaszerzése érdekében: „A halk, depatetizált, lélektanilag részletezett, nagy szünetekkel operáló játékmódot egy hangos, patetikus, hamis hangvétel váltotta fel, a lassú, részletező tempó felgyorsult – és csodák csodája –, néhány pillanat múlva a nézőtéren már ugyanolyan csend és feszültség uralkodott, mint az előbb.”⁵⁹ Ráadásul a színészek a világítás visszatérével sem tudtak visszazökkenni az eredeti játékstílusba, s ez minden bizonnyal közrejátszott abban, hogy a későbbi jelenetekben színpadra lépők is igazodtak az ott uralkodó patetikus hangvételhez. S míg a közönség a rossz látási viszonyok közepette díjazta figyelmével a markánsabb, deklamáló játékmódot, az észlelési akadályok elhárulása után már üresnek és modorosnak találta azt.

A dráma stílusigényével szembe menő rendezői koncepció tehát csak addig működött, amíg biztosítottak voltak a lélektani realista játékstílus világítástechnikai előfeltételei (Katona megfogalmazásában: amíg „já-

⁵³ Friedrich Schiller: *Stuart Mária*. Pécsi Nemzeti Színház, 1960. Rendezte: Lendvay Ferenc.

⁵⁴ KATONA, *Szabálytalan színháztörténet I.*, 24.

⁵⁵ Uo., 25.

⁵⁶ Uo., 27.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo., 28.

téktípus, a díszletek, a jelmezek, [és] a világítás [...] tervszerűen kialakított egységet képeztek”⁶⁰). Amint a nézők nem láthattak mindazt, amit e terv szerint látni voltak hivatottak, és ami előre kalkuláltan a szövegmondás és szövegértés támasztékául szolgált, megszűnt a nézőtérben uralkodó fegyelmesség, koncentrált csönd, és csak akkor állt újra helyre, amikor a színészek hangsúlyosabban, gyorsabban, kevesebb szünettel mondták a szöveget. Ezáltal ugyan kiléptek „a rendező által kialakított és beállított játékmódor[ból]”⁶¹, viszont visszanyerték a nézők figyelmét. Katona elemző leírásából az is tudható, hogy az adott este az igazgatói páholyba csak az áramellátási zavar elhárítását követően megérkező rendező megdöbbenve tapasztalta, hogy a színészek a próbán megbeszéléstől eltérő módorban játszanak. Mivel ő – Katonával ellentétben – nem volt szemtanúja a megváltozott optikai körülményeknek és az arra adott nézői reakcióknak, a rendezői koncepció (tudatos) figyelmen kívül hagyásaként értékelte a történeteket. A megdörgált színészek nem hozták fel mentségükre a fényviszonyokban bekövetkezett változást, amiből Katona arra következtet, hogy „*tudatosan* nem is észlelték, hogy mi történt, még kevésbé azt, hogy erre ők hogyan reagáltak. Az előadás eltorzulását saját hibájukként ismerték el és nem is sejtették, hogy annak tőlük független oka volt.”⁶²

A *Szabálytalan színháztörténet* elején elemző érzékletességgel bemutatott pécsi színházi este számos tanulsággal szolgál azokon a következtetéseken túl is, melyeket Katona Ferenc vont le belőle önmaga számára. Elmondása szerint a *Stuart Mária* aznap este játszott előadásának tapasztalata által jutott arra a felismerésre, hogy „a világítás és a játéktípus valamiféle összefüggésben van

egymással: [...] a félhomályos, szórt fényű színpad és az egyszóval »romantikusnak« nevezett játéktípus egymással szervesen összefügg.”⁶³ Egyszersmind ez volt a kiindulópontja annak a – végül félbemaradt⁶⁴ – historiográfiai vállalkozásnak is, amely az uralkodó filológiai hagyomány ellenében a színháztörténet mindenkor anyagi-technikai körülményeinek feltárásából kiindulva vélte megírhatónak, mi több, megírandónak az európai színház történetét. E személet szerint a drámaszöveg nem kizárólagos, s talán még csak nem is kitüntetett forrása a színháztörténet-írásnak, ellenben olyan dokumentum, amely archiválja korának színházi konvenciórendszerét. Ilyen archeológiai olvasatnak veti alá Katona a romantikus és az antik drámaszövegeket. Megmutatja, hogy azok dramaturgiai sajátosságai nem autonóm esztétikai törvényszerűségeknek engedelmessé válnak, hanem alakulástörténetük a színházi bemutatójának és befogadásának mediális-materiális adottságaihoz igazodnak.⁶⁵ Esettanulmányai szerint a 18–19. század fordulóján a színházi kifejezőeszközök használatának korlátait a legmeghatározóbb mértékben a rendelkezésre álló világítástechnikai megoldások jelölték ki: a romantikus drámában azért domináns az érzelmi állapotok részletező leírása (ideértve az olyan mimikai megnyilvánulások

⁶³ Uo., 31.

⁶⁴ Katona 1967-ben megjelent munkája csak az első része nagyszabású vállalkozásának, mely aztán – előttem mindezidáig ismeretlen okból – félbemaradt. Vö. „Ez a könyv – mint azt az előszóban is hangsúlyoztuk – egy nagyobb terjedelmű munka első kötete. Külön kötetben való megjelenését kiadási okok tették szükségessé.” Uo., 148.

⁶⁵ Friedrich Kittler hasonlóan érvel, amikor Corneille és Racine drámáinak hosszát világítástechnikai korlátokból vezeti le; vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok: berlini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál (Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005), 88.

⁶⁰ Uo., 29.

⁶¹ Uo., 30.

⁶² Uo., 29.

nulásokra vonatkozó „kényszerközléseket” is, mint például az elsápadás),⁶⁶ mert a gyer-tyák és szurokfákyák nyújtotta félhomályban az érzelmek kifejezése színészi eszközökkel csak korlátozottan volt lehetséges. Az antik görög színház esetében pedig a versenyjelleg volna az a jellemző, amelyből a diszpozitívum esztétikai sajátosságai leginkább levezethetők.

Katona Ferenc vállalkozásának tudománytörténeti jelentőségéről azon túlmenően is érdemes néhány szót szólnunk, hogy érvényre juttatja a színházi alkotás és befogadás anyagi-technikai előfeltételezettségének vizsgálatát. A szerző „előszó helyett” rögvest „magamentésbe”⁶⁷ kezd, amikor arról igyekszik számot adni, hogy gyakorlati színházi szakemberként hogyan és miért vette a bátorságot arra, hogy színháztörténeti szakmunkát írjon. Önmagát „öntudatosan amatőrnek tartja”,⁶⁸ legalábbis ami a színház teoretizálásának az 1960-as évek Magyarországon is akadémiainak tekintett diszciplínáiban való jártasságát illeti. A filológia és az esztétika – merthogy ne legyen kétségünk, e két tudományos diskurzusról van szó – érdemeinek elismerése mellett nem győzi hangsúlyozni, hogy a színjáték mint efemer műalkotás történeti kutatásának nem a dráma irodalmi szövegjellemzőiből, ahogy nem is a színházművészet társadalmi funkciójából⁶⁹ kellene kiindulnia, hanem minde-

nekelőtt idő- és térbeli megtörténének rekonstrukciójára indokolt törekednie. Gondolatmenete egyértelműen a színháztudomány diszciplináris önállóságát megalapozó Max Herrmann érvkészletével rokonítható, aki annak tárgyaként az előadást, alapvető módszertanaként pedig a történeti rekonstrukciót jelölte meg (és akinek a középkor és a reneszánsz színházával foglalkozó, diskurzus-képző kötetét Katona hivatkozta is).

Tudománytörténeti szempontból az sem elhanyagolható tény, hogy Katona a régi korok színházának anyagi valóságát feltérképező munkájával tudatosan fordul szembe a színjátékelmélet és színháztörténet hagyományos módszertanával és eredményeivel: rekonstrukciós törekvése egyszersmind kritikai-korrektív mozzanatot rejt magában. Állítása, mely szerint a színjátszás téridőbeli, anyagi-technikai valóságának feltárása révén sok esetben homlokegyenest eltérő belátásokra juthatunk, mint pusztán a drámaszövegek filológiai vizsgálatával, egy olyan archeológiai eseményt idéz meg, amely fordulópontot jelentett úgy a színháztörténet-írásban, mint a színháztudomány diszciplináris kikülönülésében. Hans-Christian von Herrmann nem véletlenül nevezte „episztemológiai jelentőségűnek” azokat az athéni ásatásokat, melynek során Wilhelm Dörpfeld és Emil Reisch feltárták Dionüszosz színházát. Ekkor vált ugyanis világossá, hogy az archeológiai leletek számos ponton ellentmondanak mindannak, ami addig római épü-

⁶⁶ Vö. KATONA, *Szabálytalan színháztörténet* I., 53–54.

⁶⁷ Uo., 5.

⁶⁸ Uo., 7.

⁶⁹ Lásd a korszakban szokatlan nyíltsággal megfogalmazott kritikáját: „Manapság ugyanis, amikor a marxista esztétika legfőbb problémaköre a művészet társadalmi vonatkozásainak és funkciójának kutatása, természetes, hogy a művészetekkel foglalkozó elméleti munkák legtöbbször e szempontból vizsgálja az egyes művészeti ágakat, azok történetét, az egyes műalkotásokat, vagy általá-

ban a művészeti tevékenységet. E tendencia teljesen helyénvaló is, hiszen valóban az alapvető és legfontosabb művészetelméleti problémák megoldását segíti elő. Az már viszont kevésbé helyes, hogy az ilyen irányú, fundamentális kutatások mellett háttérbe szorulnak az olyan kutatások, amelyek az egyes művészeti ágak, vagy műalkotások specifikus jellemzőivel, konkrét, tárgyi jelenségeivel, módszerbeli sajátosságaival és alkotói gyakorlatával foglalkoznak.” Uo., 9.

letmaradványok és szövegemlékek alapján az antik görög színházról tudható volt: „Egy a színházzal foglalkozó tudomány lehetőségfeltételének kérdése szempontjából azért bír különös jelentőséggel a színház görög kezdeteinek feltárása, mert ez a történetének színterét a könyvből a térbe helyezi át, és ezáltal lehetővé teszi a színház mint »térbeli művészet« első irodalomtól független definícióját. Ez a nyomtatékosított archeológiai visszafordulás az európai színház eredetéhez egyszersmind a színház mint elsősorban és mindenekelőtt irodalmi-drámai művészet történetének végét jelenti.”⁷⁰

Katona tudatában volt annak, hogy már pusztán azáltal is megsérti a színházról szóló tudományos diskurzus fennálló szabályait, hogy mint gyakorlati szakember lép be ebbe a kurrens tudományszemlélet szerint alapvetően elméleti meghatározottságú mezőbe.⁷¹

⁷⁰ Hans-Christian von HERRMANN, *Das Archiv der Bühne: Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft* (München: Fink, 2005), 11.

⁷¹ Molnár Gál Péter Katona 1989-ben bekövetkezett halálakor írott „szabálytalan” megemlékezésében kitér a színházi szakember historiográfiai munkájára is. Azt állítja, hogy a *Szabálytalan színháztörténet* „[k]iadását jó ideig megakadályozták a színháztudományt kisajátító salabakterek. Könyve fű alatti értelmiségi siker lett. Annyira jó, hogy a Színművészeti Főiskolán ma sem tanítják. Megírta eredeti kutatásainak folytatását: majd a temetés után megjelenik. Beszörták molyirtóval: a Színházi Intézet igazgatóhelyettese lett, de a mumifikáltnál az élő színház szerette inkább: elvállalta a Szabadtéri Színpadok igazgatását. Amikor elérte a nyugdíjkorhatárt, penzionálta őt a hivatal, hogy ne zavarja kutatásaiban: kit nevezzenek ki igazgatónak abban az égető káderhiányban, ami még ma is szakértelem nélküli átmenetiek állásának tekinti a színházigazgatást.” MOLNÁR GÁL Péter, „Két színidirektor”, *Népszabadság*, 1989. júl. 6., 9. Tény, hogy Ka-

Az amatőrségről és önmentegetésről szóló retorikai manővereken túlmenően erre engednek következtetni azok a szöveghelyek, ahol saját eljárásának jogosultságát és megfelelőségét igazolandó módszertani kapaszkodókat keres. Amellett érvel, hogy a régmúlt színházának utólagos, megfelelő módszertudatossággal elvégzett rekonstrukciója eredendő hipotetikussága mellett is rendelkezhet a tudományosság egyik legfőbb kritériumának tekintett objektivitással. A hiteles színháztörténeti rekonstrukció adekvát módszereinek felkutatásakor Katona elrugaszkodik a filológiai-irodalomtörténeti megalapozottságú színházhistoriográfia bevett eljárásaitól, és a tárgyi-anyagi valóság feltárásában kompetens archeológia mellett in-

tona kötetének tudományos recepciója igencsak gyérnek nevezhető: recenzió is csak a *Színházban* jelent meg róla, igaz, ott az akkor végzős magyar-esztétika-filozófia szakos egyetemista, Kolosi Tamás méltatta: „Az információelmélet egyedül üdvözítő voltának tagadása ellenére is sok tekintetben helyesnek tartom Katona módszerét. Szakít ugyanis a színháztörténeti gyakorlat filologizáló metódusával, azzal, mely a kutatás tárgyaként szentimentális emlékeket gyűjtögetett nagy színészekről és színháztörténeti korokból. Nem »Jászai Mari köszöntőjét bogarászsa«, hanem szigorúan racionális következetességgel színháztörténeti korok lényeges jegyeit vázolja fel.” KOLOSI Tamás, „Nyomozás színházügyben: Katona Ferenc: Szabálytalan színháztörténet I.”, *Színház* 2, 2. sz. (1969): 53–54, 54. Ugyanő a Hont Ferenchez írt szakdolgozatának egy a *Filozófia Szemlében* publikált sűrítményében is hivatkozva; vö. KOLOSI Tamás, „A dráma alapvető sajátosságáról”, *Magyar Filozófiai Szemle* 13, 1. sz. (1969): 51–58.

venciózusán a modern információelmélet be-látásait hasznosítja.⁷²

Elmélet és gyakorlat hagyományos, a színházról való gondolkodást Magyarországon máig túlzott mértékben meghatározó szembeállítását azonban Katona sem képes kellő bölcsességgel és nagyvonalúsággal megkerülni.⁷³ Pedig a színházi anyagi-mediális meghatározottságú, érzéki tapasztalatából nyerhető tudás jelentőségére és pótolhatatlanságára aligha szállítható ékeesebb bizonyíték, mint az általa részletesen elemzett este a Pécsi Nemzeti Színházban. A *Stuart Mária* – a színpadmester technikai innovációjának köszönhetően – látszólag „zavartalanul” lejátszódó előadásának esztétikai tapasztalata amellet, hogy a *Szabálytalan színháztörténet* megírásának kiindulópontjává lett, a színháztudomány leglényegibb alapvetései tekintetében is megvilágító erővel bír. Olyan széles szakmai konszenzusnak örvendő elképzelések szemléletes példájául szolgál, mint az előadás megismételhetetlen és kiszámíthatatlan eseményszerűsége, vagy a színrevitel mint előzetesen eltervezett esztétikai koncepció és a belőle estéről-estére emergens módon megképződő egyedi előadás különbsége.

⁷² Az információelmélet részletes tárgyalását lásd KATONA, *Szabálytalan színháztörténet I.*, 93–105.

⁷³ Vö. „Színháztörténettel ugyanis, az esetek túlnyomó többségében – az átfogó munkákat tekintve legalábbis – nem színházi szakemberek foglalkoztak, hanem irodalomtörténészek és filológusok, aki közül a legjobbak természetesen igyekeztek megismerni a színházi specifikus törvényszerűségeit is, de szakértelmük odáig általában még ezeknek sem terjedt, hogy a színházi kifejezőeszközök – koronként változó – komplex rendszerre képezte volna szemléletük alapját és ne a legkézzelfoghatóbb és legkonkrétabban vizsgálható forrásanyag, a mindenkor dráma.” Uo., 92.

De Katona a színházi alkotás és befogadás gyakorlatában gyökeredző esettanulmánya azt is szemléletesen példázza, hogy a színházi diszpozitívum mint „kimondott és kimondatlan,”⁷⁴ heterogén elemek komplex hálózata mindig konkrét előadások formájában materializálódik, csak ezeken keresztül hozzáférhető.⁷⁵ S mivel üzemszerű működése közben – a médiumokhoz hasonlóan – láthatatlanná teszi önmagát, többnyire konvenciók és habitualizáció formájában mutatkozik meg, stratégiai formációként csak diszfunkciójának pillanatában válik megtapasztalhatóvá.⁷⁶ Ilyen pillanat volt az áramkimaradás és az utána rögtön bekapcsolódó

⁷⁴ Michel FOUCAULT, „Ein Spiel um die Psychoanalyse”, in Michel FOUCAULT, *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, ford. Monika METZGER (Berlin: Merve Verlag, 2000), 118–175, 119–120.

⁷⁵ „Theater ist immer eine raum-zeitliche Anordnung von materiellen – Körpern, Stimmen, Objekten, Apparaturen, – und immateriellen Elementen und Verfahren, von Techniken wie Schauspiel-, Gesangs-, und Tanztechniken oder Arbeitsweisen, von immateriellen Diskursen und Medien, und institutionellen und organisatorischen Verfasstheiten, die das ins Spiel bringen, was sich zeigt, und gleichzeitig nicht zeigen kann.” Gerald SIEGMUND és Lorenz AGGERMANN, „Von der Aufführung zum Dispositiv”, in *Methoden der Theaterwissenschaft*, szerk. Christopher BALME és Berenika SZYMANSKI-DÜLL (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2020), 131–152, 134.

⁷⁶ Vö. Lorenz AGGERMAN, „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv”, in *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, szerk. Lorenz AGGERMAN, Georg DÖCKER és Gerald SIEGMUND (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017), 7–32, 23.

vészvilágítás, amely – mintegy inverz optikai médiumként – úgy világította meg a színeszi játékmód technikai előfeltételezettségét, hogy közben valójában félhomályba borította azt.

Bibliográfia

- AGGERMAN, Lorenz. „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv”. In *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, szerkesztette Lorenz AGGERMAN, Georg DÖCKER és Gerald SIEGMUND, 7–32. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017.
- BENJAMIN, Walter. „Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”. In Walter BENJAMIN, *Medienästhetische Schriften*, 396–399. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- BENTLEY, Eric. *A dráma élete*. Fordította FÖLDÉNYI F. László. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998.
- BRECHT, Bertolt. „A »Koldusopera«-per”. In Bertolt BRECHT, *Irodalomról és művészetről*, 91–148. Fordította SÓS Endre. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970.
- . „A sárgarézvásárból”. In Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 261–399. Fordította VAJDA György Mihály. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973.
- . *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.
- DÖCKER, Georg. „»Control Performance«: Theater und Kybernetik anhand von Pask's Proposals for a Cybernetic Theatre”. In *Technologien des Performativen: Das Theater und seine Techniken*, szerkesztette Kathrin DRECKMANN, Maren BUTTE és Elfi VOMBERG, 61–69. Bielefeld: transcript Verlag, 2020.
- . <https://doi.org/10.1515/9783839453797-005>. FAULSTICH, Werner. *Grundwissen Medien*. 5. vollständig überarb. und erheblich erw. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- . *Medienwissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- FIEBACH, Joachim. „Ausstellen des tätigen Darstellerkörpers als Keimzelle von Theater oder Warum Theater kein Medium ist”. In *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, szerkesztette Martina LEEKER, 493–499. Berlin: Alexander Verlag, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Fordította KISS Gabriella. Pécs: Jelenkor, 2001.
- . *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- . *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Fordította Saskya Iris JAIN. London – New York: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. „Ein Spiel um die Psychoanalyse”. In Michel FOUCAULT, *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, 118–175. Fordította Monika METZGER. Berlin: Merve Verlag, 2000.
- FUCHS, Georg. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin–Leipzig: Schuster und Loeffler, 1905.
- HANSEN, Mark B. N. *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York–London: Routledge, 2006.
- . *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- . „Media Theory”. *Theory, Culture & Society* 23, 2–3. sz. (2006): 297–306. <https://doi.org/10.1177/026327640602300256>.
- HAB, Ulrike. „Vom Körper zum Bild. Ein Streifzug durch die Theatergeschichte als Mediengeschichte in sieben kurzen Kapiteln”. In *Theater und Medien/Theatre and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven: Eine Bestandsaufnahme*, szer-

- kesztette Henri SCHOENMAKERS, Stefan BLÄSKE, Kay KIRCHMANN és Jens RUCHATZ, 43–56. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- . „Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist“. In *Theater als Dispositiv: Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, szerkesztette Lorenz AGGERMANN, Georg DÖCKER és Gerald SIEGMUND, 89–102. Frankfurt: Peter Lang, 2017.
- HAYLES, N. Katherine. „Cybernetics“. In *Critical Terms for Media Studies*, szerkesztette W. J. T. MITCHELL és Mark B. N. HANSEN, 145–156. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. „Kérdés a technika nyomán“. In *A későújkor józansága*, szerkesztette TILLMANN József Attila, fordította GERÉBY György, 2:111–133. 2 köt. Budapest: Göncöl Kiadó, 2004.
- HERRMANN, Hans-Christian von. *Das Archiv der Bühne: Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München: Fink, 2005.
- HERRMANN, Max. „Das theatrale Raumerlebnis“. In *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, szerkesztette Jörg DÜNNE és Stephan GÜNZEL, 9. Aufl., 501–514. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- KATONA Ferenc. *Szabálytalan színháztörténet I.* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1967.
- KITTLER, Friedrich. *Optikai médiumok: berlini előadás, 1999*. Fordította KELEMEN Pál. Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005.
- KOLOSÍ Tamás. „A dráma alapvető sajátosságáról“. *Magyar Filozófiai Szemle* 13, 1. sz. (1969): 51–58.
- . „Nyomozás színházügyben: Katona Ferenc: Szabálytalan színháztörténet I.“ *Színház* 2, 2. sz. (1969): 53–54.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében“. In *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerkesztette UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 42–66. Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó – UArtPress, 2021.
- MAUSS, Marcel. „A test technikái“. In Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, 425–448. Fordította SALY Noémi és VARGYAS Gábor. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Az észlelés fenomenológiája*. Fordította SAJÓ Sándor. Budapest: L’Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Két színidirektor“. *Népszabadság*, 1989. július 6., 6.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Raum-zeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart“. In *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, szerkesztette Norbert Otto EKE, Ulrike HAß és Irina KALDRACK, 227–249. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.
- OTTO, Ulf. „Techniken des Technikvergessens: Zur Genealogie der Blackbox“. In *Technologien des Performativen: Das Theater und seine Techniken*, szerkesztette Kathrin DRECKMANN, Maren BUTTE és Elfi VOMBERG, 49–59. Bielefeld: transcript Verlag, 2020.
- PLESSNER, Helmuth. *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*. 3., Unveränd. Aufl. Berlin–New York: de Gruyter, 1975.
- PROSS, Harry. *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen*. Darmstadt: Habel Verlag, 1972.
- SIEGMUND, Gerald, és Lorenz AGGERMANN. „Von der Aufführung zum Dispositiv“. In *Methoden der Theaterwissenschaft*, szerkesztette Christopher BALME és Berenika SZYMANSKI-DÜLL, 131–152. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2020.
- WALDENFELS, Bernhard. *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

WARSTAT, Matthias. „Kategorienwechsel: Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten“. In *Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, szerkesztette Ellen KOBAN, Friedemann

KREUDER és Hanna VOSS, 15–29. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

E számunk szerzői

ANGYALOSI GERGELY (1953) irodalomtörténész, a Debreceni Tudományegyetem Etika és esztétika tanszékvezető egyetemi tanára, az Eötvös Lóránt Kutatóhálózat irodalomtudományi Intézetének nyugalmazott munkatársa. Megteremtette Roland Barthes életművének magyar nyelvű diskurzusát, s mind a 20. századi magyar kritika- és irodalomtörténet, mind a kortárs francia filozófiai irányzatok ismerőjeként a közös elemzési utakat tárta fel könyveiben, tanulmányaiban.

ALAIN BADIOU (1937), francia filozófus, író, politikai aktivista. Az École Normale Supérieure-ön diplomázott 1960-ban, ekkortól jelentek meg regényei, színdarabjai, politikai esszéi, matematikai és filozófiai közleményei. Fiatalon az Egyesült Szocialista Párt (Parti socialiste unifié) egyik alapítója volt, baloldali politikai aktivizmusa egész életében jellemezte, 1985-től a L'Organisation Politique nevű párton kívüli mozgalmat vezette. Louis Althusser tanítványa volt. 1968 után Gilles Deleuze, Michel Foucault és Jean-François Lyotard mellett alapítója és tanára lett az Université de Vincennes filozófiai tanszékének. Filozófiai munkáira Mallarmé költészete és Lacan pszichoanalitikus elmélete is nagy hatással volt. 1988-ban publikálta a fő művének tartott matematikai ontológiát, a *L'Être et l'Événement* című könyvet (magyarul: *Lét és esemény*, ford. Csordás Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2022), majd a 90-es évektől számos más – többek között metafizikai, matematikai, etikai tárgyú – munkát, melyeknek köszönhetően jelenleg az egyik legismertebb és legmeghatározóbb kortárs francia filozófus.

ROMEO CASTELLUCCI (1960), olasz rendező, látvány-, fény- és kosztümtervező, színházi gondolkodó. A bolognai Képzőművészeti Akadémián diplomázott festészet és szcenográfia szakon. 1981-ben Claudia Castelluccival és

Chiara Guidivel közösen alapították meg szülővárosában, Cesenában a Societas Raffaello Sanzio nevű társulatot. Előadásait egyszerre jellemzi a képi gazdagság és a mélységes humanum. Az összművészetiségre épülő, gyakran radikális színpadi alkotásait a legnevesebb színházak, operaházak és nemzetközi fesztiválok mutatják be.

KRICSFALUSI BEATRIX (PhD), irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének oktatója. Kutatási területei: a dráma és a színház elmélete és esztétikája, a színház medialitása, a színrevitel politikája, reprezentáció- és performativitáselméletek.

JACQUES RANCIÈRE (1940), francia filozófus, a legendás *Olvasni a Tőkét* legfiatalabb szerzője, Althusser-től eltávolodva egy új-szerű emancipáció-fogalom kidolgozásának szentelte életművét, melynek origója az „érzéki megosztása” mint kollektív esztétikai tapasztalat, horizontja pedig a „disszenzuális” demokrácia: eszerint az ideális politika(i kultúra) nem a különbségek elsímítására, nem is az integrációra, hanem éppenséggel a vita, eltérés, ellentmondás fenntartására, akár elősegítésére törekszik. Ezért aztán a felszabadítás, ha méltó a névre, sosem „kívülről” vagy „felülről” zajlik (valamilyen Párt vagy értelmiség által), és nem is tanító vagy felvilágosító jellegű (egyik leghíresebb könyve „a tudatlan iskolamester” a tanulókat pusztán megerősítő pedagógiájáról szól), hanem a domináltak kultúrájának elismerésén alapul. Mert mint nagyhatású gyűjteménye, „A proletárok éjszakája” (*La nuit des prolétaires*) bemutatja – és további irodalmi, színházi és filmes elemzései alátámasztják –, a munkásosztály, a bevándorlók, a kisemmizettek világa éppoly gazdag tárházat nyújtják a szépség, a költészet, az alkotás tapasztalatának, mint az eli-

tekéi, csak épp más jellegű esztétikai gyakorlatokban valósulnak meg, más kódok szerint szerveződnek; ezek leírása és értelmezése Rancière talán legmaradandóbb teljesítménye. Magyarul *A felszabadult néző* és az *Esztétika és politika* című, bevezető jellegű művei olvashatók, valamint Tarr Béláról írott monográfiája, az *Utóidő*.

SIPOS BALÁZS (1991, Budapest), a Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerzett színházrendező diplomát 2015-ben, Székely Gábor és Bodó Viktor osztályában. Jelenleg az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola PhD-hallgatója. Kutatása fókuszában Derrida, Foucault és Lacan életműve áll. Szépirodalmat és filozófiát fordít.