

A KEGYETLENSÉG SZÍNHÁZA ÉS A REPRESENTÁCIÓ BEZÁRÓDÁSA

JACQUES DERRIDA

*Unique fois au monde, parce qu'en raison
d'un événement toujours que j'expliquerai,
il n'est pas de Présent, non - un présent n'existe pas...*
(MALLARMÉ, *Quant au livre*).

*Paule Thévenin-nek
...ami az erőmet illeti,
csak kiegészítők,
kiegészítői egy adott állapotnak,
ami azt jelenti, hogy soha nem volt kezdet...*
(ARTAUD, 1947. jún. 6.)

Atánc /következésképpen a színház/ léte még el sem kezdődött. Ezt olvashatjuk Antonin Artaud egyik utolsó írásában (*A kegyetlenség színháza*, in 84, 1948). Márpedig ugyanebben a szövegben, egy kicsivel feljebb úgy határozza meg a kegyetlenség színházát, mint „egy borzalmas, és mégis kikerülhetetlen szükségszerűség állítását”. Artaud tehát nem kiált rombolásért, a tagadás új megnyilvánulásáért. Mindanak ellenére, amit kialakulása során szét kell rombolnia „a kegyetlenség színháza/ nem egy hiányzó üresség szimbóluma”. Állít, létrehozza magát az állítást annak teljes és szükségszerű szigorúságában. Ám a legrejtettebb, a leggyakrabban eltemetett, önmagától eltérített jelentésében is: bármennyire „kikerülhetetlen” is, ez az állítás „még nem kezdődött el”.

Meg kell születnie. Márpedig egy szükséges állítás csak önmaga számára újjászületve születhet meg. Artaud számára a színház jövője – tehát a jövő általában – nem nyílik meg, csak az által az anafora által, amely visszanyúl a születés előestéjére. A teatralitásnak keresetnie kell és részről részre helyre kell állítania a „létezés” és a „húst”. Így, amit a testről mondhatunk, az igaz a színházra is. Márpedig tudjuk, Artaud egy megfosztottság másnapján élt: saját testét, és ennek tulajdonjogát és tisztaságát születésekor elrabolta ez a tolvaj isten, aki csak azért született, „hogy csellel/ az én képmében adja el magát”.¹ Az újjászületés kétség kívül – Artaud gyakran emlékeztet rá – a szervek egyfajta újratanításával megy végbe. Ez viszont lehetővé teszi, hogy elhússunk egy születés előtti és halál utáni élethez („...a halál árán/ végül valóságos halhatatlanságot nyertem” [p. 110]; nem pedig egy születés előtti és élet utáni halálhoz. Ez különbözteti meg a kegyetlenség állítását a romantikus tagadástól; csekély különbség, mégis döntő fontosságú. Lichtenberger: „Nem tudok megszabadulni attól a gondolattól, hogy születésem előtt halott voltam, és, hogy a halálommal visszatérek ebbe az állapotba... Meghalni és újjászületni előző létezésünk emlékével, ezt nevezzük ájulásnak, más szervekkel felébredni, amelyeket először újra kell tanítani, ezt hívjuk születésnek.” Artaud számára először is arról van szó, hogy halálával ne haljon meg, és ne hagyja, hogy a tolvaj isten megfosztja életétől. „És azt hiszem, hogy a halál végső pillanatában mindig ott van valaki más, hogy megfoszson saját életünkötől” (*Van Gogh, a társadalom öngyilkosa*).

Ugyanígy, a nyugati színházat elválasztották lényegi erejétől, eltávolították állító lényegétől, vis *affirmativa*-jától. És ez a megfosztottság a kezdetektől fogva ott van, ez magának a eredetnek, a születésnek mint halálnak a mozgása.

ARTAUD

Ezért van „hely hagyva a halva született színház minden színpadán” („*A színház és az anatómia*” in *la Rue*, 1946. július). A színház saját eltűnésében születik, és e mozgás sarjadékának neve: ember. A kegyetlenség színházának úgy kell megszületnie, hogy elválasztja a halált az élettől, és eltörli az ember nevét. A színháznak mindig mást kellett tennie, mint amire született: „Az utolsó szó az ember-ről még nem hangzott el... A színháztól soha nem várták, hogy leírja az embert és tetteit... És a színház, ez a hányaveti pojáca, szögesdrótok fémszélé által keltett zene, háborús készültségben tart bennünket az ellen az ember ellen, aki megerősített bennünket... Aiszkhülosznál az ember gyenge, de még egy kicsit istennek érzi magát, és nem akar belépni a membránba, Euripidésznál végül belezavarodik a membránba elfelejtve hol és mikor volt isten” (uo.).

Kétség kívül fel kell támasztani, helyre kell állítani a nyugati színház eredetének előestéjét, ezét a hanyatló, dekadens, tagadó színházét, hogy keleti horizontján felélesszük az állítás kikerülhetetlen szükségességét. Egy még nem létező színpad kikerülhetetlen szükségességét, természetesen, de az állítást nem *holnap* kell kitalálni valamiféle „új színházban”. Kikerülhetetlen szükségessége állandó erőként működik. A kegyetlenség szüntelenül működésben van. Az a rés, az az üres hely, amely erre a még „nem létező” színházra vár, pusztán azt a furcsa távolságot méri, amely a kikerülhetetlen szükségességtől, az állítás *jelenidejű* (vagy inkább aktuális, *aktív*) munkájától választ el bennünket. Ennek a távolságnak az egyedülálló megnyílásában állítja fel számunkra rejtélyét a kegyetlenség színpada. És ebbe a megnyílásba kívánunk kívánunk mi is belelépni itt.

Ha ma, az egész világon – és ezt számtalan megnyilvánulás ékesen bizonyítja – mindenfajta színházi merészség kinyilvánítja, jogosan vagy jogtalanul, de egyre nagyobb kitartással, hűségét Artaud-hoz, úgy a kegyetlenség színháza, jelenlegi nemléte és kikerülhetetlen szükségessége *történelmi* kérdés. Nem azért történelmi, mintha hagyná magát beírni az úgynevezett színháztörténetbe, sem nem azért, mert korszakot nyitna a színházi formák jövőjében vagy helyet követelne a színházi reprezentáció modelljeinek sorában. Ez a kérdés abszolút és radikális értelemben történelmi. A reprezentáció határát jelenti be.

A kegyetlenség színháza nem *reprezentáció*. Maga az élet abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan. Az élet a reprezentáció nem reprezentálható eredete. „‘Kegyetlenség’ helyett tehát mondhattam volna ‘életet’ is” (K. sz. 174. o.²). Ez az élet hordozza az embert, jóllehet ez elsősorban nem az ember élete. Az ember nem más, mint az élet reprezentációja, és itt van a klasszikus színház metafizikájának – humanista – határa. „A ma ismert színháznak szemére vethetjük még, hogy iszonyatos képzelőerő-hiányban szenved. A színháznak az étellel kell egyenlővé lennie, persze nem az egyéni étellel, az élet egyéni oldalával, amelyben a JELLEMEK diadalmaskodnak, hanem a felszabadított étellel, amely elsöpri az emberi egységét, és amelyben az ember csupán visszfény” (K. sz. 176. o.).

A reprezentáció legnaívabb formája nemdebar a *mimesis*. Akárcsak Nietzsche – és a rokon vonások nem merülnek ki ennyiben –, Artaud is le akar számolni a művészet imitációs fogalmával, az arisztotelészi esztétikával³, amelyben a művészet nyugati metafizikája önmagára talál. „Nem a Művészet az élet imitációja, az élet imitál egy transzcendens princípiumot, amellyel a művészet kapcsol ismét össze bennünket” (IV, p. 310.).

A színházművészetnek kell az imitáció destrukciójának elsődleges és kivételezett helyévé lennie: minden más művészetnél inkább jellemzi a színházat a totális reprezentáció munkája, amelyben az élet állítását a tagadás megkettőzi és kiüresíti. Ez a reprezentáció, amelynek struktúrája nemcsak a művészetbe vésődik bele, hanem az egész nyugati kultúrába (vallásba, filozófiába, politikába), többet jelent tehát pusztán egy sajtószerű színházi konstrukciónál. A kérdés, amely ma számunkra adódik, ezért haladja meg nagyban a színházi technológiát. Íme Artaud legmakacsabb állítása: a technikai vagy teatrológiai reflexiót nem szabad mellékes kérdésként kezelni. A színház hanyatlása minden biztonnal egy ilyen szétválasztás lehetőségével kezdődik. Ezt bátran hangsúlyozhatjuk anélkül, hogy a színházi technika határain belül adódó teatrológiai problémák vagy forradalmak fontosságát és érdekeit csorbítanánk. Artaud szándéka azonban jelzi ezeket a határokat. Amíg ezek a technikai és színházon belüli forradalmak nem érintik alapjaiban a nyugati színházat, addig ahhoz a történelemhez és ahhoz a színpadhoz tartoznak, amelyet Antonin Artaud fel akart robbantani.

Szakítani ezzel az odatartozással, mit is jelent ez? Lehetséges-e ez? Milyen feltételekkel hivatkozhat ma egy színház jogosan Artaud-ra? Az, hogy annyi rendező szeretné magát örököséiként elismer-

tetni, lásd Artaud „házasságon kívül született gyermekei” (ezt leírták), pusztán egy tény. A jog és a címek kérdését is fel kell tenni. Milyen kritériumok mellett ismernénk el, hogy egy ilyen követelés jogsértő? Milyen feltételek mellett „kezdetne el létezni” egy autentikus „kegyetlenség színháza”? Ezek az egyszerre technikai és „metafizikai” (abban az értelemben, ahogy Artaud használta ezt a szót) kérdések önkéntelenül felmerülnek a Színház és annak Hasonmása szövegeinek olvasásakor, mivel ezek az írások inkább *kérések*, semmint utasítások összessége vagy kritikai írások rendszere, melyek *megingattják* a nyugat történetének *egészét*, nem pedig egy színházi gyakorlatról szóló értekezés.

A kegyetlenség színháza letaszítja Istent a színpadról. Nem állít a színpadra egy új, ateista diskurzust, nem ad szót az ateizmusnak, nem engedi át a színház terét egy filozofikus logikának, amely, legnagyobb unalmunkra újfent bejelenti Isten halálát. A kegyetlenség színházi gyakorlata aktusában és struktúrájában egy nem-teológiai terét foglal el vagy inkább *hoz létre*.

A színpad akkor teologikus, ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez távolról irányítja azt. A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következő elemekből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem levőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt *reprezentálja*, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. Reprezentálni reprezentálók által, rendezők vagy színészek által, akik, elnyomott tolmácsokként szereplőket reprezentálnak, és akik, legfőképpen azon keresztül, amit mondanak, többé-kevésbé közvetlenül az „teremtő” gondolatait reprezentálják. Tolmácsoló rabszolgák, hűségesen végrehajtják a „mester” gondviselészerű akaratát. Aki egyébként – és ez a reprezentatív struktúra ironikus szabálya, amely mindezeket a viszonyokat szervezi – nem teremt semmit, csak a teremtés látszatát kelti, mivel nem tesz mást, mint átír és elolvastat egy olyan szöveget, amely már természetesen is szükségképpen reprezentatív, és ez a reprezentatív szöveg a „valós-nak” hívott dologgal imitatív és reprodukzív kapcsolatot tart fenn (a létező valóssal, ez a „való-



ság”, amiről Artaud azt mondja az *Avertissement au Moine*-ban hogy a „szellem ürüléke”). Végül, a teologikus színpad része egy üldögélő, passzív közönség, a nézők, fogyasztók, „élvezők” publikuma – ahogy Nietzsche és Artaud mondja –, amely részt vesz egy igazi tartalom és mélység nélküli, mozdulatlan előadáson, amit kíváncsi, leskelődő tekintete számára nyújtanak. (A kegyetlenség színházában a látás tiszta lehetősége nincs kitéve a kíváncsiságnak, voyeurizmusnak.) Ez az általános szerkezet, amelyben minden pillanatot összekapcsol a reprezentáció, amelyben az élő jelen reprezentálhatatlansága el van leplezve és fel van oldva, elnyomva vagy száműzve a reprezentációk végtelen láncolatában, ez a szerkezet soha nem változott. Valamennyi forradalom érintetlenül hagyta, sőt még védelmére és helyreállítására is hajlottak. És ez a fonetikus szöveg a

beszéd, az átadott diskurzus – amelyet a sűgő ad át, a sűgőlyuk pedig a reprezentáló struktúra rejtett, de elengedhetetlen középpontja – biztosítja a reprezentáció mozgását. A nyugati színház minden képi, zenei sőt akár gesztusformája – bármi legyen is a jelentősége – az esetek többségében nem tesz mást, mint illusztrálja, kíséri, szolgálja, díszíti a szöveget, a verbális szöveget, a logoszt, mely a kezdetekben *kimondja magát*. „Csupán szóhasználat dolga tehát, hogy azt tekintik szerzőnek, aki a szó nyelvvel rendelkezik, a rendezőt pedig az ő rabszolgájának. Eszerint a rendező egyszerű mesterember, a darabok adaptálója és fordítója, aki mindörökké arra ítéltetett, hogy egyik nyelvről a másikra ültesse át a drámai műveket. Ez a zavar csak addig állhat fenn, a rendező csak addig lesz kénytelen háttérbe szorulni a szerző mellett, amíg a szavak nyelve felsőbbrendűnek számít a többihez képest, s amíg a színház csakis a szavak nyelvén hajlandó megszólalni” (K. sz. 179. o.). Ez nem azt jelenti, természetesen, hogy ahhoz, hogy hűek maradjunk Artaud-hoz elég, ha nagy fontosságot és felelősséget tulajdonítunk a „rendezőnek” anélkül, hogy elvetnénk a klasszikus szerkezetet.

A szó által (vagy inkább a szó és a fogalom egysége által, ahogy majd később mondjuk, és ez a pontosítás fontos lesz), valamint félelmünk és az „Ige” – „amely impotenciánk mértékegysége” (IV: p. 277) – teológiai hatalma alatt valójában a színpad az, amelyet az egész nyugati hagyomány során fenyegetettség övez. A Nyugat – és ez lényegéből fakadó energiája – mindig is csak a színpad eltörlésén munkálkodott. Ez a színpad nem tesz mást, mint illusztrál egy diskurzust, ezért többé már nem teljes egészében színpad. A beszédhez való viszonyában áll betegsége, és „megismételjük, hogy a kor beteg” (IV, p. 280). Helyreállítani a színpadot, színre vinni végre és megdönteni a szöveg egyeduralmát tehát egy és ugyanazon gesztus. „A tiszta rendezés győzelme” (IV, p. 305).

A színpadról való ilyesfajta klasszikus megfeleledkezés aztán összekeveredik a színház történetével és az egész nyugati kultúrával, jóllehet valójában ez biztosította kifejlődésüket. Mégis, a „felejtés” ellenére a színház és a rendezés több, mint huszonöt évszázadon át virágzott: mutációk és zavarok tapasztalata volt ez, amelyeket nem lehet figyelmen kívül hagyni még az alapvető struktúrák nyugodt és érzéketlen mozdulatlansága ellenére sem. Nem csupán felejtésről vagy egyszerű felszíni elleplezésről van tehát szó. Egy bizonyos színpad titkos, bizonyos *áruló* kapcsolatot tartott fenn az „elfelejtett”, de igazság szerint erőszakosan eltörölt színpaddal, amennyiben az árulás hűtlenség által való eltorzítást jelent, de egyben azt is, hogy önmagunk ellenére megnyilvánulunk, és kifejezésre juttatjuk az erő alapját. Ez magyarázza, hogy Artaud szemében a klasszikus színház nem egyszerűen a színház hiánya, tagadása vagy elfelejtése, nem egy nem-színház: inkább egy olyan eltörlésnek a nyoma, amely hagyja elolvasni, amit takar, romlás is és „perverzio”, *csábítás*, a végletes aberráció, amelynek értelme és mértéke csak a születésen túl tűnik fel, a színházi reprezentáció előtt, a tragédia eredeténél. Vagy például az „orphykus misztériumok” birodalmában, „amelyek olyannyira lenyűgözték Platóni”, vagy az „eleusziszi misztériumok”-ban, lehántva róluk azokat az értelmezéseket, melyekkel elfedték őket, vagy annak a „tiszta szépségnek” a birodalmában, amelynek Platón *legalább* egyszer ebben a földi életben bizonyosan megtalálta a tökéletes, hangzatos, áradó, leplezetlen megvalósulását” (p. 63). Erről a perverzioról, nem pedig elfelejtésről beszél például Artaud B. Crémieux-höz írt levelében (1931): „Az én szememben éppen az az alapigazság, hogy a színház, ez az önálló, független művészet, tartozik magának annyival, ha *fel akar támadni, vagy egyszerűen életben akar maradni*, hogy világosan határozza meg, miben különbözik a szövegtől, a pusztá szótól, az irodalomtól és minden más írott, rögzített dologtól. Megtehetjük, hogy továbbra is a szöveget tekintjük uralkodónak a színházban, ráadásul az egyre verbálisabb, terjedősebb, egyre gyilkosabban unalmas szöveget, s alárendeljük neki a színpad esztétikáját. Megtehetjük, hogy sorba állítunk a színpadon néhány széket, rájuk ültetünk néhány szereplőt, hadd meséljenek egymásnak mindenféle történeteket. És ez a felfogás még csak nem is a színház abszolút tagadása lenne... csak éppen így *fajzana el végleg a színház*.” (K. sz. 165-166. o.) (kiemelés tőlem)

A szövegtől és az Isten-szerzőtől megszabadítva a rendezés visszanyerné tehát teremtő és alkotó szabadságát. A rendező és a résztvevők (akik nem lennének többé színészek vagy nézők) megszűnnének a reprezentáció szervei vagy eszközei lenni. Azt jelenti-e ez, hogy Artaud visszautasította, hogy *reprezentációnak* nevezze a kegyetlenség színházát? Nem, feltéve, ha tisztázzuk ennek a fogalomnak a kétértelmű és nehéz jelentését. Tudni kellene itt játszani minden német szóval, amelyeket megkülönböztetés nélkül az egyetlen reprezentáció szóval fordítottunk. Természetesen a színpad *nem reprezentálna* többé, mert nem egy rajta kívül már megélt, elgondolt vagy megírt szöveghez adódna hozzá

ARTAUD

érzékszerveken át közvetített illusztrációként, amelyet csak ismételné, de nem alkotná annak szövetét. Többé nemcsak ismételné egy *jelent* (présent), nemcsak re-prezentálna egy máshol és időben előtte lévő jelent, amelynek teljessége eredetibb lenne a színpadnál, hiányozna belőle, és amely teljes joggal meglenne nélküle: az abszolút Logosz önmagának-való-jelenlétét, Isten élő jelenét. (A színpad) megszűnik reprezentáció lenni akkor is, ha a reprezentáció a nézők számára kínált előadás kiterített felszínét jelenti. Nem reprezentálja többé a jelent, ha a jelen azt jelenti, ami *előttem* fenn van tartva. A kegyetlen reprezentációknak fel kell avatnia. A nem-reprezentáció tehát az ősi reprezentáció, ha a reprezentáció egy többdimenziójú hely, terjedelem kibontakozását is jelenti, egy olyan tapasztalatot, amely létrehozza saját terét. A *térelosztás*, azaz egy olyan tér létrehozása, amelyet semmilyen beszéd nem tud összesűríteni vagy megérteni, – mivel a beszéd először is ezt a térelosztást feltételezi – így egy olyan időre vonatkozik, ami többé már nem az úgynevezett fonikus linearitás ideje, „a tér új fogalmára” (p. 317), és „az idő sajátos felfogására”: „Mindenekelőtt a látványra akarjuk építeni a színházat, s e látványnak szerves része lesz a tér újfajta felfogása, amelynek az a lényege, hogy a teret minden lehetséges szinten, mélységben és magasságban egyaránt hiánytalanul be kell tölteni. Ehhez az új felfogáshoz kapcsolódik az időnek a mozgás fogalmához hozzáadódó új értelemezése”... „Így hát a színpadi teret nemcsak látható, hanem láthatatlan kiterjedésében is hasznosítjuk.” (K. sz. 184. o.).

Ez a klasszikus reprezentáció bezáródása, de egyben az ősi reprezentáció zárt terének helyreállítása is, az élet vagy az erő ősi manifesztációja. Zárt tér, azaz önmaga hensejéből létrehozott tér, amely többé nem egy jelen nem lévő helyből, egy illokaltásból, egy alibiből vagy egy láthatatlan utópiából szervezett tér. A reprezentáció vége, de egyúttal ősi reprezentáció, az interpretáció vége, de egyúttal ősi interpretáció, amelyet semmilyen mesteri-beszéd, semmilyen mesteri terv nem fog előre átjárni és elhallgattatni. Látható reprezentáció, természetesen, szemben a beszéddel, amely elrejtőzik az szem elől – és Artaud tartja magát azokhoz a teremtő képekhez, amelyek nélkül nem lenne színház (*theaomai*) – de amelynek láthatóságát nem a mester beszédéből felépülő előadás biztosítja. Reprezentáció, mint a tiszta látható és érzékelhető ön-prezentációja.

Ez a drámai reprezentáció nehéz és végletes jelentése, amelyet egy másik részlet ugyanebből a levélből megpróbál még szorosabbra fogni: „Amíg a rendezés még a legszabadabb rendezők szemében is csak a művek bemutatásának eszköze, afféle mellékes és látványos közvetítőeszköz, amelynek nincs saját jelentése, addig csupán annyit fog érni, amennyire sikerül észrevétlenné tennie magát, és megbújni a bemutatandó mű mögött. És ez így lesz egészen addig, amíg a színpadon az irodalomé marad az elsőség a látvánnyal szemben. A „látvány” szónak nem véletlenül van lekicsinyítő jelentése, nem véletlenül értenek rajta valami mellékeset, tiszavirág-életűt és külsőlegest” (K. sz. 165. o.). Ilyen lenne a kegyetlenség színpadán „egy olyan előadás, amely nemcsak tükörképként működne, hanem mint erő” (p. 297). Az ősi reprezentációhoz való viszonyulás főként, bár nem kizárólag azt implikálja, hogy az élet és a színház nem egy másik nyelvet „reprezentálnak” többé, nem hagyják magukat egy másik művészet által eltéríteni többé, például az irodalom által, legyen az akár poétikus is. Mivel a költészetben, akár csak az irodalomban, a verbális reprezentáció túlsúlya uralja a színpadi reprezentációt. A költészet csak úgy tud megszabadulni a nyugat „betegségétől”, ha színházzá válik. „Pontosan azt gondoljuk, hogy van a költészetnek egy olyan fogalma, amelyet el kell választani, ki kell vonni az írott költészet formáiból, ahol egy beteg és teljesen eltévedett kor akarja birtokolni az egész költészetet. És amikor azt mondom, hogy akarja, túlzok, mert a valóságban a korszak képtelen bármit is akarni: egy olyan formális szokás rabja, amelyről képtelen megszabadulni. Úgy tűnik, hogy az a diffúz költészet, amelyet a természetes és spontán energiával azonosítunk (de nem minden természetes energia tartozik a költészethez) a színházban kell, hogy megtalálja belső kifejeződését; legtisztább, legpontosabb és legigazibb módon szabad kifejeződését...” (IV, p. 280).

Eképp sejthetjük meg a *kegyetlenség*, mint *szükségesség* és *szigorúság* jelentését. Artaud mindenképpen arra kér bennünket, hogy a kegyetlenség szót csupán úgy értsük, mint „szigorúság, kikerülhetetlen szándék és döntés”, „visszafordíthatatlan determináció”, „determinizmus”, „a szükségességnek való alávetettség”, stb., és nem szükségszerűen úgy, mint „szadizmus”, „félelem”, „kiontott vér”, „meggyötört ellenség” (IV, p. 120), stb. (manapság néhány Artaud névvel jelzett előadás, talán véres, erőszakos, de

mégsem kegyetlen). A kegyetlenség, a kegyetlenségnek nevezett szükségszerűség kezdetén azonban mindig egy gyilkosság áll. Elsősorban és először is apagyilkosság. A színház eredete, ahogyan azt helyre kellene állítani, a logosz erőszakos bitorlójára, az apára, a szöveg és a beszéd hatalmának alávetett színpad Istenére emelt kéz. „Szerintem csak az nevezheti magát szerzőnek, vagyis alkotónak, aki személyesen irányítja a színpadi cselekvést. A mai színháznak – és nemcsak Franciaországban, hanem Európa-szerte, sőt az egész nyugati féltekén – éppen ez a sebezhető pontja: a nyugati színház csak a tagolt nyelvet, a nyelvtanilag tagolt nyelvet ismeri el nyelvnek, ruházza fel a nyelv erényeivel és azzal a szellemi méltósággal, amit a nyelv hordoz; csakis a szó nyelvét ismeri el, az írott szót, holott az írott szónak attól még nem lesz nagyobb értéke, ha kimondják. A mai színházfelfogásban a szöveg minden” (K. sz. 177. o.).

Mivé válik ennél fogva a beszéd a kegyetlenség színházában? Egyszerűen csak elhallgat vagy el is fog tűnni?

Semmiképpen. A beszéd nem fogja többé uralni a színpadot, de jelen lesz. Szigorúan korlátozott helyet foglal majd el, funkciója lesz egy olyan rendszerben, amelynek alárendelődik. Mivel tudjuk, hogy a kegyetlenség színházának reprezentációit előre aprólékosan meg kell határozni. A szerzőnek és szövegének a hiánya nem hagyja magára a színpadot. A színpad nem elhagyatott, nincs kitéve az improvizáló anarchiának, a „könnyelmű jóslatoknak” (I, p. 239), „a coppeau-i improvizációknak” (IV, p. 131), „a szürrealista empirizmusnak” (IV, p. 313), a *commedia dell'arte*-nak vagy „a tudatlan inspiráció széleire” (uo.). Minden *elő lesz tehát írva* egy olyan írásban vagy szövegben, amelynek szövege nem fog hasonlítani többé a klasszikus reprezentáció modelljére. Milyen helyet jelöl majd ki a szövegnek az előírás szükségessége, amit maga a kegyetlenség igényel? A beszéd és annak lejegyzése – a fonetikus írás, a klasszikus színház eleme –, a beszéd és annak írása nem törlődnek majd el a kegyetlenség színpadáról, csak olyan mértékben, amennyiben *diktátumok* [*dictées*] voltak, egyszerre idézetek vagy recitációk és parancsok. A rendező és a színész nem kapnak többé diktátumot, parancsot: „Felhagunk tehát a szöveg színházi babonájával és az író diktatúrájával” (K. sz. 184. o.). Ez a *dikció* [*diction*] vége is, amely a színházból olvasási gyakorlatot csinált. Vége annak, ami miatt „néhány színházkedvelők azt állítják, hogy kézzelfoghatóbb és nagyobb örömeik telik egy-egy darabban, ha elolvassák, mint ha megnézik” (K. sz. 178. o.).

Hogy fog működni akkor a beszéd és az írás? Úgy, hogy ismét *gesztusokká* válnak: a *logikai* és *diszkurzív* szándék szerepe csökken és alárendelődik, az a szándék, amellyel a beszéd általában biztosítja saját racionális áttetszőségét, és eltéríti saját testét a jelentés irányába, furcsa módon hagyja elrejteti a testet az által, ami áttetszőségét alkotja: az áttetszőség dekonstituálásához le kell meztelesenünk a szó húsát, hangzóságát, intonációját, intenzitását, a kiáltást, amit a nyelv és a logika artikulációja még nem fagyasztott meg, azt, ami minden beszédben az elnyomott gesztusból megmarad, azt az egyedülálló és pótolhatatlan mozgást, amit a fogalom és az ismétlés általánossága sosem szűnt meg elutasítani. Tudjuk, Artaud milyen jelentőséget tulajdonított annak, amit – a jelen esetben meglehetősen helytelenül – az *onomatopeiának* azaz *hangutánzásnak* nevezünk. A glossopoeia, ami sem nem imitáló nyelv, sem nem nevek kreációja, visszavezet bennünket annak a pillanatnak a *határához*, amikor a szó még nem született meg, amikor az artikuláció már nem kiáltás, de még nem diskurzus, amikor az ismétlés és vele együtt a nyelv általában csaknem *lehetetlen*: ez a pillanat a hang és a fogalom, a jelölt és jelölő, a pneumatikus és grammatikus elválasztása, a hagyomány és a fordítás szabadsága, az interpretáció mozgása, a test és a lélek, az úr és a szolga, Isten és ember, színész és szerző közötti különbség. Ez a nyelvek eredetének előestéje és a humanizmus és a teológia dialógusáé, amelynek kiapadhatatlan megismétlődését a nyugati színház metafizikája soha nem szűnt meg fenntartani.⁴

Nem annyira arról van tehát szó, hogy létrehozzunk egy néma színpadot, mint inkább egy olyat, amelynek kiáltása még nem csendesült le a szóban. A szó a fizikai beszéd holtteste, és az élet nyelvvel együtt meg kell találnunk „a szavak előtti Beszédet”⁵. A gesztust és a beszédet még nem választotta külön a reprezentáció logikája. „A beszélt nyelvet új nyelvvel egészítem ki, s igyekszem ennek a szóbeli nyelvnek visszaadni elfelejtett rejtelmes lehetőségeit, ősi, mágikus, mindent elnyelő hatását, teljességét. Amikor úgy fogalmazok, hogy nem akarok írott darabokat előadni, azt értem rajta, hogy előadásaimnak nem az írás, a szó lesz az alapja; hanem a testi elemek lesznek benne túlsúlyban, eze-

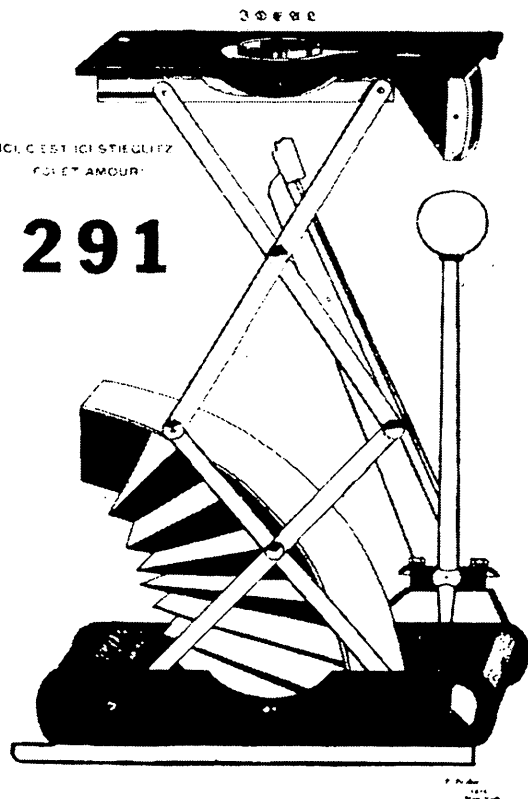
ket pedig a szavak megszokott nyelve nem rögzítheti, és hogy ami írott szó elhangzik a színen, az is új értelmet kap” (K. sz. 171. o.).

Miből fog állni ez az „újfajta értelem”? És elsősorban ez az új színházi írásmód? Többé nem korlátozódik majd a szavak jelölésére, hanem lefedi az új nyelv egész területét: nemcsak fonetikus írásként vagy a beszéd átírásaként, hanem mint hieroglifikus írás, olyan írás, amelyben a fonetikai elemek mellérendelődnek a vizuális, képi és plasztikai elemeknek. A hieroglifa fogalma a *Premier Manifeste* (Első Kiáltvány) középpontjában áll (1932, IV, p. 107). „Ha tudatosítja ezt a térbeli nyelvet, ezt a hangokból, kiáltásokból, fényekből, hangutánzó hatásokból álló beszédet, a színház tartozik magának annyival, hogy meg is szervezze; ennek a módja pedig az, hogy a szereplőkből és a tárgyakkól valóságos hieroglifákat alkosson, és állhatatosan bombázza szimbolikájukkal és összefüggéseikkel az emberi test szerveit.” (K. sz. 148. o.)

Freud írja, az álom színpadán is ugyanilyen szerepe van a beszédnek. El kellene töprengenünk ezen az analógián. Az *Álomejtés*-ben és a *Metapszichológiai kiegészítés az álmok tanához* című munkában az írás helye és működése korlátozott. Az álomban jelenlevőként a beszéd csak egy elem a többi között, gyakran, mint egy „dolog”, amit az elsődleges folyamat saját ökonómiája szerint kezel. „A gondolatok átalakulnak képekké – főleg vizuális képekké – és a szavak reprezentációi visszavezetődnek a nekik megfelelő tárgyak reprezentációihoz, mintha a folyamatot egyetlen törekvés irányítaná: a reprezentálhatóság (*Darstellbarkeit*).” „Figyelemreméltó, hogy az álommunka milyen kevésbé ragaszkodik a szavak reprezentációjához, mindig kész arra, hogy egymással helyettesítse a szavakat, mindaddig, amíg meg nem találja azt a kifejezést, ami a plasztikus reprezentációban a legkönnyebben elérhető” (G. W., X, p. 418-9). Artaud „a beszéd plasztikus és vizuális materializációjáról” is beszél (IV, p. 83)”, és arról, hogy „a beszédet térbeli és konkrét jelentésében kell felhasználni” és „úgy kezelni, mint egy szilárd tárgyat, és mint ami megmozgatja a dolgokat” (IV, p. 87). És amikor Freud, az álomról beszélve a szobrászatot és a festészetet idézi fel, vagy a primitív festőt, aki a képregények szerzőinek mintájára a szereplők szájából kijövő buborékokat rajzolt, amelyekre fel volt írva (*als Schrift*) a beszéd, amelyet a festő oly kétségbeesetten igyekezett a képen megjeleníteni” (G.W., II-III, p. 317), akkor megértjük, hogy

miért válik a beszéd, amikor már nem több, mint egy elem, egy körülhatárolt hely, egy körbejárt írás az általánosan vett íráson és a reprezentáció terén belül. Ez a rébusz vagy hieroglifa szerkezete. „Az álom tartalma, jelképes írásként jelenik meg számunkra” (*Bilderschrift*) (p. 283). Egy 1913-as cikkben pedig: „A nyelv alatt itt nem csak a gondolatok szavakkal történő kifejezését kell értenünk, hanem a gesztusnyelvet is, és a pszichikus aktivitás mindenféle más kifejeződését, például az írást...” „Ha meggondoljuk, hogy az álomban a reprezentáció eszközei főleg a vizuális képek és nem a szavak, akkor még jogosabbnak tűnik, az álmot inkább egy írásrendszerhez, mint egy nyelvhez hasonlítani. Valójában egy álom interpretációja teljesen megfelel egy antik figuratív írás, mint például egy egyiptomi hieroglifa megfejtésének...” (G.W., VIII, p. 404).

Nem tudhatjuk, hogy Artaud, aki gyakran hivatkozott a pszichoanalízisre, milyen mértékben közeledett Freud szövegéhez. Mindenesetre figyelemreméltó, hogy pontosan Freud terminusaival, az akkor még kevésbé elismert Freud terminusaival írja le a kegyetlenség színpadának írás- és beszédjátékait. Már az Első Kiáltványban (*Premier Manifeste*, 1932) így ír: „A SZÍNPADI NYELV: Nem arról van szó, hogy kiirtsuk a tagolt nyelvet, hanem hogy a szavaknak körülbelül



olyan jelentést tulajdonítsunk, amellyel az álmokban rendelkeznek. Egyébként a nyelv lejegyzéséhez is új eszközökre van szükség, olyanokra, amelyek a kottázásra vagy a rejtjeles írásra emlékeztetnek. Ami az egyszerű tárgyakat, sőt még a jel szintjére emelt emberi testeket is illeti, nyilvánvalóan ihletet meríthetünk a hieroglifákból...” (K. sz. 152. o.). „Ezek pedig örök érvényű törvények, és minden költészetre és minden életképes nyelvre érvényesek, köztük a kínai írásjelek és az egyiptomi hieroglifák nyelvére is. Nem azért nem mutatok tehát be írott darabokat, hogy a színház és a nyelv lehetőségeit szűkebbre szabjam, hanem éppen hogy kiterjesszem a színházi nyelv hatókörét, és megsokszorozzam lehetőségeit” (K. sz. 170-171. o.).

Ami a pszichoanalízist és főként a pszichoanalitikusokat illeti, Artaud kifejtette, hogy távol tartja magát azoktól, akik azt hiszik, hogy a pszichoanalízis segítségével megtarthatják, megőrizhetik a diskurzust, és ezáltal uralkodhatnak a diskurzus kezdeményezésein és kezdeményező hatalmán.

Jóllehet a kegyetlenség színháza az álom színháza, de a *kegyetlen*, azaz a teljességgel szükséges és meghatározott álomé, egy kiszámított, irányított álomé azzal szemben, amit Artaud a spontán álom empirikus rendezettségének gondolt. Az álomalakokat és az álmok módját ki lehet ismerni, uralkodni lehet rajtuk. A szürrealisták Hervey de Saint-Denys-t olvastak: „Az álomnak ebben a színházi megközelítésében „a költészetre és a tudománynak ezentúl azonossá kell válnia” (p. 163). Ehhez természetesen a modern mágia, azaz a pszichoanalízis szerint kell eljárni: „Javasolom, hogy hozzuk vissza a színházba ezt az elemi mágikus gondolatot, amelyet a modern pszichoanalízis újra elővett (p. 96). Ám nem szabad megállnunk annál, amit Artaud a tudattalan és az álom bizonytalankodásainak gondol. Az álom *törvényét* kell létrehozni, vagy újraalkotni: „Javasolom, hogy mondjunk le az olyan képek empirizmusáról, melyeket a tudattalan véletlenszerűen hoz fel, és amelyeket szintén véletlenszerűen teszünk közzé poétikus képeknek nevezve őket” (uo.).

Mivel Artaud szeretne „a színpadon győzedelmeskedni és ragyogni látni” – „mindent, ami az álmok magnetikus bűvöletének és olvashatatlanságának része” (II, p. 23) –, visszautasítja a pszichoanalitikust, mint tolmácsot, második kommentátort, hermeneutát vagy teoretikust. Ugyanolyan erővel utasította volna vissza a pszichoanalitikus színházat, mint amellyel elítélte a pszichológikust. És ugyanilyen okokból utasította vissza a titkos belső tartalmat, az olvasót, az irányító interpretációt vagy a pszichodramaturgiát. „A színpadon a *tudattalan* nem kap semmiféle szerepet. Elegünk van abból a zavarból, amely a rendező és a színészek közvetítésével a szerző és a közönség között keletkezett. Ez persze nem túl jó az analitikusok, a lélek amatőrjei és a szürrealisták számára... Eltökélt szándékunk, hogy az általunk színre vitt darabokat megvédjük mindenfajta titkos kommentártól” (II, p. 45)⁷. Helye és helyzete szerint a pszichoanalitikus a klasszikus színpad struktúrájához tartozna, annak társadalmi formájához, metafizikájához, vallásához, stb.

A kegyetlenség színháza tehát nem a tudattalan színháza lenne. Majdhogynem az ellentéte. A kegyetlenség a tudatosság, a kimutatott világosság. „Nincs kegyetlenség tudat és módszeres tudatosság nélkül.” Ez a tudatosság pedig egy gyilkosságból él, ez a gyilkosság tudatossága, ahogy már fentebb is felvetettük. Artaud azt mondja az *Első levél a kegyetlenségről* című műben (Premier lettre sur la cruauté): „Minden életmegnyilvánulás a tudatosságból meríti egészséges, vérzős színét, kegyetlen árnyalatát, mert magától értetődik, hogy az élet mindig valakinek a halálával jelent egyet” (K. sz. 162. o.).

Lehet, hogy Artaud egy bizonyos freudi álomleírás ellen száll síkra, amely az álmat a vágyat helyettesítő beteljesülésnek, pótfunkciónak tartja: a színház által vissza akarja adni az álom méltóságát, és a helyettesítésnél ősbibb, szabadabb, *igenlőbb* dologgá akarja tenni. Lehet, hogy a freudi gondolkodás egy bizonyos képe ellen írja az Első Kiáltványban (*Premier Manifeste*): „Ami ha ezzel szemben a színházat a lélektani vagy erkölcsi zsidvászár függvényének tekintjük, és azt hisszük, hogy maguk az álmok is csak helyettesítésre szolgálnak, akkor lebecsüljük mind a színházat, mind az álmok ellenállhatatlan költői hatóerejét” (K. sz. 150.o.).

Végül egy pszichoanalitikus színház kitenné magát a deszakralizáció veszélyének, és így megerősítené a nyugatot szándékában és irányultságában. A kegyetlenség színháza szent színház. A regreszió a tudattalanba (vö. IV, p. 57) megbukik, ha nem kelti életre a szentet, ha nem jelenti egyszerre a „reveláció” „misztikus” élményét és az élet megnyilvánulását azok legelső megjelenésében. Láttuk, hogy a hieroglifáknak miért kell helyettesíteniük a pusztán fonikus jeleket. Hozzá kell még tenni, hogy a hieroglifák közelebbi kapcsolatban állnak a szent elképzelésével, mint a fonikus jelek. „És a

ARTAUD

lélegzetvétel hieroglifáján keresztül ismét meg akarom [máshol azt írja Artaud: meg tudom] találni a szent színház eszményét” (IV, p. 182, 163). A természetfölöttinek és az isteninek újra meg kell jelennie a kegyetlenségben. Nem isten félreállítás és a színház teologikus gépezetének lerombolása ellenére, hanem annak köszönhetően. Az istenit megrontotta az Isten. Azaz az ember, aki, mivel hagyta magát elválasztani az Isten által való Élettől, és hagyta, hogy születése óta uralkodjanak felette, úgy vált emberré, hogy beszennyezte az isteni istenségét: „Mivel távol állok attól, hogy azt higgyem, az ember találta ki az istenit, a természetfelettit, azt gondolom, hogy az ember évezredes beavatkozása végződött úgy, hogy végleg megrontottuk magunkban az istenit” (IV, p. 13). Az isteni kegyetlenség helyreállításának tehát az Isten, azaz először is az ember-Isten megvilkolásával kell egybe esnie⁹.

Mindezek után talán feltehetjük a kérdést, nem azt, hogy a modern színház milyen feltételek mellett lehet hűséges Artaudhoz, hanem azt, hogy milyen esetben biztosan nem az. Mik lehetnek a hűtlenség témái még azoknál is, akik tudjuk, harciasan és hangosan hivatkoznak Artaudra? Megelégszünk azzal, hogy megnevezzük ezeket a témákat, amelyek, minden kétséget kizárólag, idegenek a kegyetlenség színházától:

1. A nem szent színház.

2. Minden színház, amely előnyben részesíti a beszédet vagy inkább a szót, minden szó-színház, mégha ez a privilégium egy önmagát szétromboló beszéd is, amely visszaváltozik gesztussá vagy reménytelen ismételtetéssé, a beszéd önmagához való negatív viszonyává, színházi nihilizmussá, amit még mindig abszurd színháznak hívnak. Az ilyen színházat nemcsak hogy felemésztené a beszéd, és nemcsak hogy nem rombolná le a klasszikus színpad működését, de még állítás sem lenne, abban az értelemben, ahogy azt Artaud (és kétségtelenül Nietzsche is) értette.

3. Az *absztrakt* színház, amely kizár valamit a művészet teljességéből, tehát az életből és jelölési forrásaiból: ezek például a tánc, a zene, a tér, a plasztikus mélység, a látható, hangzó, fonikus kép, stb. Az elvont színház olyan színház, amelyben a jelentés és a jelentések teljessége nincs teljesen kimerítve. Tévednénk, ha ebből arra következtetnénk, hogy elegendő lenne minden művészetet felhalmozni és egymás mellé helyezni

ahhoz, hogy totális színházat hozzunk létre, amely a „totális emberhez” szól (IV, p. 147¹⁰). Semmi nem áll tőle távolabb, mint ez az összerakott totalitás, ez a mesterséges és külsődleges affektálás. Éppen ellenkezőleg, a színpadi technikák látszólagos teljes kimerítése néha szigorúbban követi Artaud-t. Ha feltételezzük, amit nem hiszünk, hogy lehet valamilyen értelemben Artaud-hoz való hűségről beszélni, valamiről, ami az ő „üzenete” lenne (már ez a kifejezés is hűtlen hozzá) azaz, hogy szigorú, aprólékos, türelmes és engesztelhetetlen józanság szükséges manapság a destrukció munkájában, egy ökonómikus lelkesülés, amely egy még mindig meglehetősen szilárd gépezet alkatrészeit cellozza meg. Sokkal inkább elengedhetetlen és szükséges ez, mint a művészek és művészetek általános mozgósítása, az improvizált zajongás és nyugtalanzkodás a rendőrség gúnyos és magabiztos tekintete láttára.

4. Az elidegenítő színház, mely nem tesz mást, csak didaktikus kitartással és szisztematikus nehézkességgel feláldozza a nézők részvételét (még a rendezők és színészek részvételét is) az alkotó aktusnak, a feltörő erőnek, ami kettévágja a színpad terét. A *Verfremdungseffekt* foglya marad egy klasszikus paradoxonnak, és annak az „európai művészeteszménynek”, amely egy olyan „attitűdött kényszerít a tudatra, amely határozottan más, mint az erő, de szenvedélyesen rabja az elragadtatásnak” (IV, p. 15). Mivel „a kegyetlenség színházában a néző van a középpontban, és az előadás körül fogja” (IV, p. 98), a tekintet kiterjedése többé nem tiszta, nem lehet elvonatkoztatni az érzékelhető környezet teljességéből, a bevont néző nem képes többé *megalkotni* saját előadását és létrehozni annak tárgyát. Nincs többé néző és előadás, *ünnep* van (vö. IV, p. 102). Valamennyi, a klasszikus teatralitást átjelölő határvonal (reprezentáló/reprezentált, jelentő/jelentett, szerző/rendező, színészek/nézők, színpad/nézőtér, szöveg/interpretáció stb.) etikai-metafizikai tiltás volt, a félelem ráncai, grimaszai, vicsorgásai, szimptomái az ünnep veszélyei előtt. Az áthágás által megnyitott ünnep terében a reprezentáció kiterjedését többé nem lehet kiterjeszteni. A kegyetlenség ünnepe felemeli a sorompókat és a korlátokat „az abszolút veszély” előtt, amely „alaptalan” (1945. szept.): „Olyan színészekre van szükségem, akik először is élőlények, azaz nem félnek a színpadon egy valódi kés érintésétől, és egy feltételezett szülés számukra *abszolút* reális szenvedéseitől. Mounet-

Sully hisz abban, amit csinál, és annak illúzióját kelti, de tudja, hogy egy védőkorlát mögött van, én ellenben legyűröm a védőkorlátot...” (*Levél Roger Blin-nek*). Ami az Artaud által felemlített ünnepet és az „alaptalannak” nevezett dolog fenyegetését illeti, ezekhez képest a „happening” csak megmosolyogtathat bennünket: olyan a kegyetlenség megtapasztalásához képest, mint a nizzai karnevál az eleusiszi misztériumokhoz képest. Ez főképp annak köszönhető, hogy a happening helyettesíti az Artaud által előírt totális forradalmat a politikai agitációval. Az ünnepnek politikai *aktusnak* kell lennie. És a politikai forradalom *aktusa színházi*.

5. A nem-politikai színház. Hangsúlyozzuk, hogy az ünnepnek politikai *aktusnak* kell lennie, nem pedig a világ politikai-morális szemléletmódjának vagy felfogásának többé-kevésbé ékesszóló, pedagógiai és civilizált átadásának. Ha elgondolkodnánk ennek az aktusnak és ennek az ünnepnek a politikai értelmén – amit itt most nem tehetünk –, a társadalom képén, ami Artaud-t elbűvöli, fel kellene idéznünk mindazokat az elemeket (hogy észrevehessük a legnagyobb különbséget a legnagyobb rokonságban), amelyek Rousseau-nál lérehozzák a kommunikációt a klasszikus előadás, a nyelvi *artikuláció* gyanús minősége, valamint a reprezentációt helyettesítő társadalmi ünnep eszményének kritikája és egy olyan társadalom modellje között, amely tökéletesen jelen van önmaga számára kis közösségekben, amelyek haszontalan és megátalkodott cselekedetnek kiáltják ki a *reprezentációhoz* való folyamodás minden fajtáját a társadalmi élet döntő pillanataiban. Azaz mindenfajta politikai, és ugyanígy mindenfajta teátrális reprezentációhoz, helyettesítéshez, delegáláshoz való folyamodást. Nagyon pontosan ki lehetne mutatni: a reprezentáló az (általánosságban – bármit is reprezentál), amit Rousseau gyanúsnak tart a *Társadalmi szerződés*-ben és a *Levél M. d’Alembert-hez* című munkájában, melyben javasolja, hogy a színházi reprezentációkat helyettesítsék népünnepélyekkel, melyeken nem lenne semmiféle reprezentáció és előadás, semmi „néznievaló”, és amelyeken maguk a nézők válnának színészekké: „De mi lenne, végül is, ezeknek az előadásoknak a tárgya? Semmi, ha úgy tesszük... Verjünk le egy tér közepére egy virágokkal övezett cölöpöt, hívjuk össze az embereket, és íme az ünnep. Vagy méginkább: vonjuk be a nézőket az előadásba, legyenek ők maguk a színészek.”

6. Az ideologikus színház, a kulturális színház, a kommunikációs, *interpretációs* színház (természetesen a hétköznapi és nem a nietzschei jelentésében), amelyek valamilyen tartalmat szeretnének átadni, vagy üzenetet közvetíteni (bármilyen legyen is annak természete: politikai, vallási, pszichológiai, metafizikai, stb.), amely érthetővé tenné egy diskurzus jelentését a hallgatói számára¹¹, egy olyan üzenetet, amelyet nem merítene ki soha teljesen a színpad *aktusa* és *jelen ideje*, amely nem esne egybe a színpaddal, amely *megismételhető* lenne a színpad nélkül. Itt érintjük azt, ami úgy tűnik, Artaud tervének lényegét alkotja, történelmi-metafizikai döntését. *Artaud általában véve el akarta törölni az ismétlést*. Az ismétlés volt számára a rossz, és kétség kívül létre lehetne hozni szövegeiből egy eköré a középpont köré szerveződő olvasatot. Az ismétlés elválasztja önmagától az erőt, a jelenlétet, az életet. Ez a szeparáció annak a számító és ökonomikus gesztusa, ami, hogy fenntartsa, megkülönbözteti magát, visszafogja a túláradó pazarlást és behódol a félelemnek. Az ismétlés hatalma irányít mindent, amit Artaud le akart rombolni, és ennek több neve van: Isten, Lény, Dialektika. Isten az örökkévalóság, kinek halála végtelen hosszú ideje tart, kinek halála, mint ismétlés és különbség az életben, soha nem szűnik meg fenyegetni az életet. Nem az élő Istentől, a Halál-Istentől kell félnünk. Isten a Halál. „Mert még a végtelen is halott / végtelen egy halott ember neve, / aki nem halott” (in 84). Ahol ismétlés van, Isten ott van, a jelen megtartja, megőrzi magát, azaz elbújik önmaga elől. „Az abszolút nem egy lény, és soha nem is lesz az, mert nem lehet az az ellenem elkövetett bűn nélkül, azaz anélkül, hogy elvenné tőlem azt a lényt, aki egy nap isten akart lenni, amikor pedig ez lehetetlen, mivel Isten csak teljes egészében és egyszerre tud megjelenni, minthogy végtelen sokszor manifesztálódik az örökkévalóság minden idejében, mint az örökkévalóság és az idő végtelensége, ami az állandóságot alkotja” (1945. szept.). A re-prezentáló ismétlés másik neve: a Lét. A Lét az a forma, amelyben az élet és a halál erőinek és formáinak végtelen sokfélesége összekeveredhet és megismétlődhet a szóban. Mert nincsen olyan szó, és általában olyan jel, amely ne önmaga megismétlődésének lehetőségéből épülne fel. Egy olyan jel, amely nem ismétlődik meg, amit már nem osztott fel az ismétlés már „első megjelenésében”, az nem jel. A jelölő utalásnak tehát ideálisnak kell lennie, – és ez az ideális nem más, mint az ismétlés bebiztosított hatalma – mármint hogy minden alkalommal ugyanarra a

dologra utal. Ezért a Lét az örök ismétlés kulcsszava, Isten és a Halál győzelme az Élet felett. Akárcsak Nietzsche (például a *Filozófia születésében*), Artaud is visszautasítja, hogy az Élet a Lét alá rendelődjön, és megfordítja a genealógia sorrendjét: „Az első az, hogy lelkünk szerint éljünk és létezzünk; a létezés problémája csak ezek következménye.” (1945.szept.). „Nincs nagyobb ellensége az emberi testnek, mint a létezés” (1947. szept.). Néhány más kiadatlan szöveg igazolja azt, amit Artaud helyesen „a léten túlnak” nevez (1947.febr.), Nietzsche stílusában használva Platónnak (akit Artaud ismert) ezt a kifejezését. Végül is a Dialektika lesz az a mozgás, amely által a kiáramló pazarlást visszazserezzük a jelenbe, ez az ismétlés ökonómiája. Az igazság ökonómiája. Az ismétlés összefoglalja a negativitást, összegyűjti és megőrzi az elmúlt jelent, mint igazságot, mint eszményt. Az igaz mindig az, ami megismételhető. A nem-ismétlés, az egyetlen alkalomban a jelent felemészítő végleges és vissza nem térő kiáradó pazarlás véget kell, hogy vessen a megfélemlített diszkurzivitásnak, a körvonalazhatatlan ontológiának, a dialektikának, „a dialektika [egyfajta dialektika] tett tönkre engem...” (1945. szept.).

Mindig a dialektika tesz tönkre minket, mert ez számol mindig visszautasításunkkal. Mint ahogy állításunkkal is. Visszautasítani a halált mint ismétlést azt jelenti állítani, igent mondani a halálra mint jelenlevő és vissza nem térő pazarlásra. És fordítva is. Olyan séma ez, amely az igenlés nietzschei ismétlését körülengeli. A tiszta pazarlás, az abszolút nagylelkűség, amely felajánlja a jelen egyszerűségét a halálnak, hogy a jelent, mint olyat jelenítse meg, már hozzá is fogott, hogy a megőrizze a jelen jelenlétét, már ki is nyitotta a könyvet és az emlékezést, a lét elgondolását, mint emlékezést. Nem akarni megőrizni a jelent azt jelenti, megőrizni azt, ami pótol-

hatatlan és véges jelenlétét alkotja, megőrizni azt, ami benne megismételhetetlen. Élvezni a tiszta különbséget. Vértelen vázára redukálva ez az önmagát elgondoló gondolkodás történetének mátrixa Hegel óta.

A színház lehetősége ennek a gondolatnak a kötelező középpontja, mely a tragédiát, mint ismétlést gondolja el. Sehol másutt nincs az ismétlés fenyegetése olyan jól szervezve, mint a színházban. Sehol olyan közel nem vagyunk a színpadhoz, az ismétlés eredetéhez, olyan közel a primitív ismétléshez, amelyet el kellene törölni de csak oly módon, hogy leválasztjuk önmagáról, mintha saját másáról választanánk le. Nem abban az értelemben, ahogy Artaud beszélt a *Színház és Hasonmásáról*¹², hanem így jelölve meg



azt a visszahajlást, azt a belső megkettőződést, amely elrabolja a színháztól, az élettől, stb. jelen aktusának egyszerű jelenlétét az ismétlés elfojthatatlan mozgásában. Az „egyszer” annak a rejtélye, aminek nincs jelentése, jelenléte, olvashatósága. Márpedig Artaudnál a kegyetlenség ünnepeinek csak egyszer kellene megtörténnie:

„Hagyjuk a vaskalapos iskolamesterekre a szövegkritikát, az esztétákra a formák bírálatát, és ismerjük el, hogy amit már egyszer kimondtak, azt nem kell újra kimondani, minden kifejezésnek csak egyszer van értelme; hogy minden kiejtett szó halott, és csak addig tevékeny, amíg kimondják; hogy minden felhasznált forma haszontalan, és nem ösztönöz semmi másra, csak arra, hogy új formát keressünk, és hogy a színház az egyetlen hely a világon, ahol ugyanazt a gesztust nem lehet másodszor is újra elkezdni” (K. sz.: 134. o.). Valójában úgy tűnik, ez a helyzet: a színházi reprezentáció lezárult, nem hagy maga mögött, aktualitása mögött semmiféle nyomot, semmi maradandót. A reprezentáció nem egy könyv, nem egy mű, hanem energia, és ebben az

értelemben az élet egyetlen művészete. „A színház éppen arra okít, hogy a cselekvésnek egyetlenegy szer van értelme, de akkor sincs haszna, annál nagyobb haszna van viszont annak az állapotnak, melyet a cselekvés paragon hagy heverni, de amely, ha *helyre állítjuk*, felmagasztosít” (K. sz. 141. o.). Ebben az értelemben a kegyetlenség színháza lenne az ökonómia, a megőrzés, a visszatérés, a történelem nélküli kiáradó pazarlás és különbség művészete. Tiszta jelenlét, mint tiszta különbség. Aktusát aktívan el kell felejtetni. Itt gyakorolni kell ezt az *aktive Vergesslichkeit*-ot, amiről *A morál genealogiája*-nak második tanulmánya beszél, amely az „ünnepet” és a „kegyetlenséget” (*Grausamkeit*) is kifejti.

Artaud-nak a nem-színházi írás iránt tanúsított megvetésére ugyanez a magyarázat. Nem a test gesztusa, az érzékelhető és mnemotechnikus, hypomnezikus nyom táplálja – mint a Phaidrosz-ban –, amely külsődleges az igazság lélekbe való beírásához képest, ellenkezőleg, az írás, mint az érzékfeletti igazság helye, az élő test másika, az írás mint idealitás, ismétlés. Platón az írást mint testet kritizálja, Artaud pedig mint az egyszerű test, az élő gesztus eltörlését. Az írás általában véve az ismétlés lehetősége és maga a tér. Ezért „elég volt a szövegek, az írott költészet babonájából! Az *írott* költészet egyszer él, aztán már le kell rombolni!” (K. sz. 137. o.).

ICY előszámlálva a hűtlenség tételeit, hamar megértjük, hogy a hűség nem lehetséges. Nincs ma a világon olyan színház, ami megfelelne Artaud elképzelésének. És ebből a szempontból Artaud kísérletei sem lennének kivételek. Jobban tudta másnál: a kegyetlenség színházának „grammatikája”, amelyről azt állította, hogy „meg kell találni”, mindig is egy olyan reprezentáció elérhetetlen határa marad, amely nem ismétlés, egy olyan *re*-prezentációé, amely teljes jelenlét, amely nem hordozza magában mását mint saját halálát, egy olyan jelené, amely nem ismétli meg önmagát, azaz az időn kívül áll, nem-jelen. A jelen nem adja magát mint olyat, nem jelenik meg, nem mutatkozik meg, nem nyitja meg az idő színpadát vagy a színpad idejét csak úgy, ha ezekben egyúttal benne tartja saját belső különbségét, és csak ősi ismétlésének belső visszahajlásában, a reprezentációban. A dialektikában.

Artaud ezt jól tudta: „... egyfajta dialektika...” Mert hogyha megfelelően gondoljuk el a dialektika *horizontját* – a szokásos hegelianizmuson kívül – lehet, hogy megértjük, hogy ez a végességnek, az élet és halál egységének, a különbségnek, az ősi ismétlésnek a végtelen mozgása, azaz a tragédia eredetének, mint egy egyszerű eredet hiányának a mozgása. Ebben az értelemben a dialektika tragédia, az egyetlen lehetséges pozitív állítás a tiszta eredet keresztény vagy filozófiai elképzelésével szemben, a „kezdetek szelleme”-vel szemben: „Ám a kezdetek szelleme szüntelenül butaságok elkövetésére készítetett, és én nem hagytam fel avval, hogy elkülönítsem magam a kezdetek szellemétől, a keresztény szellemtől...” (1945. szeptember). Nem az ismétlés lehetetlensége, hanem szükségessége a tragikus.

Artaud tudta, hogy a kegyetlenség színháza nem az egyszerű jelenlét tisztaságában kezdődik és nem is ott végződik, hanem már a reprezentációban, az „Teremtés második idejében”, az erők konfliktusában, mely nem lehet egy egyszerű eredeté. A kegyetlenség gyakorlása kétség kívül már ebben a konfliktusban elkezdődhetne, de ezáltal egyben hagynia kell, hogy *áthataljak*. A kezdet mindig *át van hatolva*. Ez a színház alkímiája: „Mielőtt továbblépnénk, talán megkérdeznénk tőlünk az olvasó, mit is értünk tipikus és primitív színházon. Ezzel máris a dolog lényegére tapinthatunk. Ha ugyanis valaki az iránt érdeklődik, mi a színház eredete, és miben áll a létjogosultsága (avagy életbe vágó fontossága), metafizikailag olyasfajta lényegi dráma anyagi megvalósulásával, jobban mondva külsővé válásával találná magát szemben, amely egyszerre többszörösen és egyszerien tartalmazná minden dráma lényegbevágó elveit, és ezek az elvek a maguk *irányultságában és megosztottságában* nem vesztenék ugyan el elvi jellegüket, de végtelen konfliktustávlatokat hordoznának, mégpedig úgy, hogy közben szüntelen sugároznák a konfliktus potenciálját. Filozófiailag lehetetlen elemezni az ilyesfajta drámát, csakis költői értelmezése lehetséges... És ez a lényegbevágó dráma létezik, tökéletesen érezhető, az pedig, aminek a képére formálódott, sokkal kifinomultabb valami, mint a Teremtés maga, és úgy kell elképzelnünk, mint egy egységes és minden *konfliktust kizáró* Akarat eredményét. Azt kell hinnünk, hogy a lényegbevágó dráma, az a fajta, amely minden *Nagy Misztérium* alapja, a *Teremtés második* üteméhez kapcsolódik, amelyben megjelenik a dolgok nehézsége és Hasonmása, s hozzá az anyag, a-

ARTAUD

melytől tömör testet ölt a gondolat. Ahol egyszerűség és rend uralkodik, azt hiszem, nem lehetséges sem színház, sem dráma. Mert a színház, ha más utakon is, akárcsak a költészet, a megszerveződő anarchiából születik..." (K. sz. 108-109. o.).

A primitív színház és a kegyetlenség tehát szintén az ismétléssel kezdődik. Ellenben, ha egy reprezentáció nélküli színház elképzelése, a lehetetlen elképzelése nem is segít bennünket a színházi gyakorlat szabályozásában, talán megengedi, hogy elképzeljük eredetét, előestéjét és határát, hogy a ma színházát történetének kezdetétől és halálának horizontján gondoljuk el. A nyugati színház energiája így hagyja magát belefoglalni saját lehetőségébe, ami nem esetleges, hanem teremtő középpont és strukturáló hely a nyugat egész története számára. Az ismétlés azonban elrabolja a középpontot és a helyet, és a lehetőségéről imént mondottak, meg kellene, hogy tiltsák számunkra, hogy a halálról, mint *horizontról* és a születésről, mint *elmúlt* megnyílról beszéljünk.

Artaud a lehető legközelebb tartózkodott a határvonalhoz: a tiszta színház lehetőségéhez és lehetetlenségéhez. A jelenlét, ahhoz, hogy jelenlét és önmagának való jelenlét legyen, már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, mindig is át volt mát hatolva. Az állításnak át kell hatolnia önmagát önmaga ismétlésében. Ami azt jelenti, hogy az apagyilkosság, ami a reprezentáció történetét és a tragédia terét megnyitja, az apagyilkosság, amit Artaud végül is annak eredetéhez a lehető legközelebb, ám csupán *egyetlen egyszer* akart megismételni, ennek a gyilkosságnak nincs vége, és végtelenszer megismétlődik. Azzal kezdődik, hogy áthatolja saját kommentárját, és saját reprezentációja kíséri. Ebben aztán eltörli önmagát, és megszilárdítja a megszegett törvényt. Ehhez elég, ha van egy jel, azaz ismétlés.

A határvonalnak ezen az oldalán állva, és annyiban, amennyiben meg akarta menteni egy ismétlés és belső különbség nélküli jelenlét tisztaságát (vagy, ami paradox módon ugyanazt jelenti, egy tiszta különbség tisztaságát¹³), Artaud a színház lehetetlenségét is kívánta, el akarta törölni a színpadot, nem akarta látni, hogy mi történik ott, ahol még mindig az apa lakik és kísért, és alá van vetve a gyilkosság megismétlődésének. Nem Artaud-e az, aki redukálni akarja a őszínpadot, amikor így ír az *Itt nyugszik*-ban (*Cigil*): „Én, Antonin Artaud, én vagyok a fiam/ az apám, az anyám/ és én magam”?

Hogy eképpen a színház lehetőségének határvonalán tartózkodott, és hogy egyszerre akarta megteremtteni és megsemmisíteni a színpadot, ezt ő tudta a legpontosabban. 1946 december:

„Én most olyan dolgot fogok mondani, ami lehet, hogy sok embert meg fog botránkoztatni. Én a színház ellensége vagyok. Mindig is az voltam. Amennyire szeretem a színházat, annyira vagyok, éppen ezért, ellensége.”

Rögtön utána látjuk: a színháznak mint ismétlésnek nem tudja magát megadni, és a színházról, mint nem-ismétlésről nem tud lemondani:

„A színház az erők szenvedélyes áradata, rettenetes átadása testből testbe. Ez az átadás nem jöhet létre kétszer. Semmi nem istentelenebb, mint a Bali-szigeti rendszer, ami abból áll, hogy miután egyszer megvalósította ezt az átadást, ahelyett, hogy egy másikat keresne, egy különleges varázslásrendszerhez folyamodik, hogy az asztrális fényképet megfossza a kapott gesztusoktól.”

A színház mint a meg nem ismétlődő megismétlése, a színház mint a különbség ősi megismétlése az erők összetűzésében, ahol „a rossz az állandó törvény, a jó pedig erőfeszítés és kegyetlenség hozzáadva egy másik kegyetlenséghez”: ez annak a kegyetlenségnek a végzetes határa, amely saját reprezentációjával kezdődik.

Mivel a reprezentáció már mindig is elkezdődött, nincs tehát vége. Ám el lehet gondolni annak a bezáródását, ami vég nélküli. A bezáródás az a körkörös határ, amelynek bensejében a különbség ismétlése vég nélkül ismétli önmagát. Azaz a bezáródás a különbség *játéktere*. Ez a mozgás a világnak mint játéknak a mozgása. „És az abszolút számára az élet játék” (IV, p. 282). Ez a játék a kegyetlenség mint szükségszerűség és véletlen egysége. „A véletlen a végtelen, és nem isten” (*Fragmentations*). Az életnek ez a játéka művészi¹⁴.



Elgondolni a reprezentáció bezáródását tehát azt jelenti, hogy elgondoljuk a halál és a játék kegyetlen hatalmát, ami megengedi a jelenlétnek, hogy önmaga számára megszülessen, és élvezettel feleméssze önmagát a reprezentáción keresztül, amelyben kitér önmaga elől önmaga megkülönböztetésében (différence). Elgondolni a reprezentáció bezáródását a tragikus elgondolását jelenti: nem mint a sors reprezentációját, hanem mint a reprezentáció sorsát. Alaptalan és ok nélküli szükségességét.

És ez annak az elgondolását is jelenti, hogy miért végzetes az, hogy bezáródásában a reprezentáció folytatódik.

A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes

JEGYZETEK

1. In 84, p. 109. Mint az Artaud-ról szóló előző esszében, a dátumokkal megjelölt szövegek kiadatlanok.

2. Az idézetek *Antonin Artaud: A könyörtelen színház* című kötetből valók, Gondolat, Budapest, 1985, fordította Betlen János. Továbbiakban K.sz. (a fordító).¹

3. „Az orgiák pszichológiája, mint életből és erőből kiáramló érzés, amelynek belsejében a szenvedés mintegy ösztönzőként működik, ez adta a kezembe a kulcsot a *tragikus érzés* fogalmához, amit sem Arisztotelész, sem a mi pesszimistáink nem értettek meg.” A természet imitációjaként a művészet lényegi módon érintkezik a katartikus témával. „*Nem*

arról van szó, hogy megszabaduljunk az iszonyattól és a szájalomtól, sem arról, hogy megtisztuljunk egy veszélyes érzéstől, és hirtelen megkönnyebbülünk – ahogy Arisztotelész gondolta; hanem, hogy átlépve az iszonyatot és a szájalmat, *magunk legyünk* a jövő örök gyönyöre, amely magában foglalja a *rombolás gyönyörét* is (*die Lust am Vernichten*). És itt újra érintem azt a helyet, ahonnan indultam. *A tragédia születésé*-ben értékelttem át első ízben minden értéket. Visszatérek a földre, amelyből nő akaratom, *hatalmam* – én, a filozófus Dionüszosz utolsó tanítványa – én, aki az örök visszatérést tanítom” (*Götzen-Dammerung, Werke*, II, p. 1032).

4. Össze kellene hasonlítani A színház és hasonmása című művet az *Esszé a nyelvek eredetéről*-lel és a *Tragédia születésével*, Rousseau és Nietzsche minden csatolt szövegével, és ebből helyreállítani az ellentétek és analógiák rendszerét.

5. „Ebben a színházban minden alkotás a színpadról jön, gyökereit és fordítását egy titkos pszichikai impulzusban, a szavak előtti Beszédben találja meg” (IV, p. 72). „Ez az új nyelv sokkal inkább a nyelv SZÜKSÉGESSÉGÉBŐL indul ki, mint a már megformált beszédből” (p. 132). Ebben az értelemben a szó a jel, az élő beszéd kimerülésének, az élet betegségének tünete. A szó mint tiszta beszéd, alávetve az átadásnak és az ismétlésnek a nyelvben lévő halál: „Azt mondhatjuk, hogy a szellem megadta magát a beszéd tisztaságának” (IV, p. 289). Annak szükségességéről, hogy „megváltoztassuk a beszéd célját a színházban”, vö. IV, p. 86-7-113.

6. Az *Álmok és irányításuk módjai*-t (*Les Rêves et les moyens de les diriger*) (1867) a *Vases Communicants* elején idézi.

7. „Egy valószínűtlen lélek nyomorúsága, melyet feltételezett pszichológusok csoportja sohasem szűnt meg az emberiség izmaiba tűzni” (Roger Blin-nek írt levél, 1946 márc. 25.). „A középkor Misztériumaiból csak nagyon kevés és nagyon vitatható dokumentum maradt ránk. Az biztos, hogy ezeknek szcenikai szempontból tiszták a forrásai, melyeknek a színházban már évszázadok óta nyoma sincs, de található a lélekről szóló elfojtott vitákban egy olyan tudományt, amit a modern pszichoanalízis még éppen csak, hogy felfedezett, de egy sokkal kevésbé hatékony, és morálisan sokkal kevésbé termékeny jelentésben, mint az előcsarnokokban játszott misztikus drámák” (1945 feb.). Ez a töredék megsokszorozza a pszichoanalízis elleni támadásokat.

8. „Ha ilyen költői és aktív önmegvalósításra vágyunk a színpadon, el kell fordulnunk a színház mai emberi, lélektani felfogásától, s vissza kell találnunk vallási, misztikus felfogásához, amelyhez régóta semmi érke. Ha a *vallási és misztikus* jelző használatát nyomán az embert afféle sekrestyének vagy amolyan analfabétának, csak az imamalom forgatásához értő buddhista templomi boncnak nézik, az csak arra vall, mennyire képtelenek vagyunk a szavak teljes jelentését átfogni...” (K.sz. 105. o.). „Ebben a színházban az, akit nyugati színházi nyelvünkben rendezőnek nevezünk, kiszorítja a szerzőt; afféle mágussá, a szent szertartások nagymesterévé válik. De olyan anyaggal dolgozik, olyan témákat lehel életre, amelyek nem tőle, hanem az istenekről származnak. Pontosabban, állítólag a Természet olyan eredendő csomópontjaiból, amelyeket előszeretettel látogatott egy kettős szellem. A rendező a TÁRGYIASULT SZELLEM remegteti meg. Azt a fajta elsődleges Testiséget, amelytől a Szellem soha nem szakadt el” (K.sz. 118. o.). „Van bennük valami [a bali-szigeteki színház előadásáiban] a vallási rítusok szertartásából, abban az értelemben, hogy kiirtják a nézőből a valóság tettetésének, nevetséges utánzásának gondolatát...Kertelés és kerülő út nélkül érik el, keltik fel, rezgetik meg a gondolatokat, a lelkiállapotokat, amelyekre törekszenek. Szemlátomást olyasfajta ördögűzéssel van dolgunk, amely arra hivatott, hogy RÁNK SZABADÍTSA démonainkat” (K.sz. 118. o., vö. p. 318-19 és V, p. 35).

9. A félelem egyezsége ellenére, amely életet adott az embernek és az Istennek, vissza kell állítani a rossz és az élet, a sátáni és az isteni egységét: „Én, M. Antonin Artaud, születtem 1896 szeptember 4-én Marseille-ben, én Sátán vagyok és isten, és nem kérek a Szent Szűzből” (*Rodezi írás*, 1945. szept.).

10. Az integrális előadásról vö. II, p. 33-34. Ezt a témát gyakran kísérik a részvételre, mint „érdekelte érzélem”-re tett utalások: ez az esztétikai tapasztalat, mint érdek

nélküliség kritikája. Utal a kanti művészetfilozófia Nietzschei kritikájára. Sem Nietzsche-nél, sem Artaud-nál nem kell ennek a témának ellentmondania a játékos érdek nélküliség értékének a művészi alkotásban. Éppen ellenkezőleg.

11. A kegyetlenség színháza nemcsak előadás nélküli előadás, hanem hallgatók nélküli beszéd is. Nietzsche: „Az embernek a dionüszoszi extázis rabjaként, akárcsak az orgiázó tömegnek, nincs hallhatósága, amellyel közölni tudna valamit, míg az epikus mesélő, azaz általában az apollóni művész feltételezi ezt a hallgatót. Ezzel szemben, a dionüszoszi művészet lényegi eleme, hogy nincs tekintettel a hallgatóra. Dionüszosz lelkes szolgáját csak a hozzá hasonlók értik meg, ahogy azt már mondtam. Am ha egy hallgatóval képviseltetnénk magunkat a dionüszoszi extázis egyik járványszerű kitörésén, olyan sorsot kellene jövendölnünk neki, mint Pentheusznak, a tolakodó profánnak, akit lelepleztek és széttéptek a menádok”... „Az opera viszont, a leghatározottabb tanúbizonyságok szerint a *hallgatónak azzal az igényével* kezdődik, *hogy megérte a beszédet*. Micsoda? A hallgatónak *igényei* vannak? A beszédet meg kell érteni?

12. J. Paulhannak írt levél (1936 január 25.): „Azt hiszem, megtaláltam könyvemnek a megfelelő címet. A SZÍNHÁZ ÉS HASONMÁSA (*Le théâtre et son double*) lesz, mert ha a színház lemásolja az életet, akkor az élet lemásolja a valódi színházat... Ez a cím felelni fog a színház minden mására, melyeket, azt hiszem, annyi éve megtaláltam: a metafizika, a pestis, a kegyetlenség... A színpadon áll helyre a gondolat, a gesztus és a tett egysége” (V, p. 272-73).

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

14. Ismét Nietzsche. Ismerjük szövegeit. Így például a *Herakleitosz nyomában*: „És ahogyan a gyermek és a művész játszik, úgy játszik az örökké eleven tűz is, épít és rombol ártatlanul – és ezt a játékot játsza az *Aión* önmagával... A gyermek egyszer csak félredobja játékát, ám hamarosan ártatlan szeszélyesnek kilát újra. De amit építeni kezd, szabályosan, belső törvények szerint kapcsol, illeszt mindent össze és formál mindent át. Így csak az esztétikai embere szemléli a világot, aki a művész és a műalkotás létrejöttének példáján tapasztalta meg, hogyan lehet mégis törvény és igazság a sokféleség harcában, hogy áll a művész szemlélődőn a műalkotás fölött és egyben munkálva benne, hogyan kell párosulni a műalkotás megtermékenyítésére szükségserűnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának.” (*A filozófia a görögök tragikus korszakában*, ford. Molnár Anna, Werke, Hanser, III, p. 367-7).