

A TAJI ÉS A MARIONETT

ÜTÉSEK ÉS HÁRÍTÁSOK A SZÖVEGMŰKÖDÉSBEN

KÉRCHY VERA

„De az Éden le van lakatolva és mögöttünk ott a kerub; körbe kell hát kerülnünk a világot, hátha találunk egy hátsó kiskaput.”

Heinrich von Kleist, *A marionettszínházról*¹

A nyugati drámaközpontú, reprezentáció-alapú színházi hagyománnyal szemben a színészek itt-és-mostját jobban hangsúlyozó, a színház performansz-dimenzióját kidomborító ázsiai színházi tradícióban a harcművészetnek – mind mint a színészek fizikai tréningezésében szerepet játszó technikának, mind mint az előadásban ábrázolt témának és formának – nagy szerepe van. Gondoljunk csak a pekingi opera gyerekkoruktól (valamilyen kung-fu stílusban) trenírozott színészeire vagy a szamurájkultúrával összefonódó japán nó-színházra. Ugyanilyen szerves része a távolkeleti színházi tradíciónak a báb színpadi szerepeltetése, melyben legalább akkora hangsúlyt kap a bábos mozgásművészete és performanszértéke, mint a bábé (különösen az olyan formákban, mint a bunraku – ahol a bábok mellett a bábos is színen van – vagy az emberbábokat szerepeltető wajang wong).²

Ha ennek a színházat, bábót és harcművészetet összefonó ázsiai tradíciónak a szemszögéből nézzük, nincs semmi különös a mindhárom témához kapcsolódó *A marionettszínházról* című Kleist-esszében, melynek a fő tézise az önreflexió és a grácia

¹ Heinrich von Kleist, „A marionettszínházról”, in uő, *Esszék, anekdoták, költemények*, ford. Forgách András, Hámori Ágnes et al. (Pécs: Jelenkor, 2001), 189.

² „Volt idő, amikor a kabuki színészei is e bábjáték-mesterektől [ti. a Gidaju-vonal bábmestereitől] tanultak játszani.” „A japán színház: a No és a Kabuki”, <http://www.literatura.hu/szinhasz/japan/no-kabuki.htm>.

ellentmondásosságáról ráadásul még azokkal a taoista-buddhista nézetekkel is egybevágni látszik, melyek a gondolkodás akadályozó szerepét hangsúlyozzák a megvilágosodás felé való törekvésben. Kleist azonban említést sem tesz az ázsiai kultúráról, szövege ellenben ezer szálon az európai filozófiai és színházi tradícióhoz van kötve, a terjedelmes recepció is következetesen a német idealizmushoz, a neoklasszicista esztétika-elméletekhez és a romantika gondolkodásmodelljeihez való viszonyát feszegeti. Eleve nem is hatna provokatívan a gondolati felütés – miszerint a bábszínház magasabb művészi élvezetet jelent, mint a hagyományos élőemberi –, s így indokoltnak a magyarázatot tartalmazó szöveg megírása, ha ez a kijelentés nem a logocentrikus, emberközpontú, humanista nyugati kultúra kontextusában hangozna el. Ahhoz, hogy eljusson oda, ami a keleti ember számára egyszerű evidenciaként talán már mindig is adott volt, a nyugati gondolkodó elmének „hátsó kiskapukat” keresve kell körbekerülnie az egész világot.

Aki valaha hallott már a taijiquan művészetéről, bizonyosan ismeri az alapelvekhez kötődő leírást a marionettszerű testtartásról: a fej úgy emelkedjen a magasba, mintha egy cérna húzná odafentről, a végtagok pedig legyenek lazák a csípő könnyű fordulatvételei végett. Színház és harcművészet összefonódásnak, illetve a bábszínházi formák művészeti tekintélyének ázsiai hagyományát tekintve a harcművész „bábszerűségében” nincs semmi meglepő. Kleistnél viszont furcsának hathat, ha esszéjének szócsöve „a porosz katonai képzés kötelező részét”³ képező kardvívást vagy a „jól táncolt angol táncot”⁴ – melyek épp a „kontroll elsajátításának” (uo.) technikáiként voltak számon tartva – a tudat nélküli báb „tömegszórakoztatásra termelt fattyúművészetéhez” (Kleist, 187) hasonlítja.

Ezért úgy gondolom, érdemes lehet a taijiquant illető marionett-hasonlatot a nyugati bábfelfogás felől is megvizsgálni, mely diskurzusban a (bábművészet alulértékelését és az élőbaba kísérteties képét⁵ megidéző) *A marionettszínházról* kanonikus szövegnek számít. A Kleist-esszé pedig elvezet bennünket Paul de Man

³ Török Ervin, *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben* (Budapest: Ráció, 2015), 122.

⁴ Paul de Man, „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. Beck András, *Enigma* 11-12 (1997): 80.

⁵ A német romantika kísérteties bábmotívumának másik atyja természetesen E. T. A. Hoffmann, akinek Olimpia babája (*A homokember* című kisregényből) lesz a legfőbb példája Freud kísérteties-teóriájának. Lásd Sigmund Freud, „A kísértetiesről”, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in Bókay Antal és Erős Ferenc, szerk., *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (Budapest: Filum, 1998), 65-81.

értelmezéséhez, aki a marionettek táncát egy bizonyos olvasásmodell allegóriájának tekinti, mely megközelítés fényében a taiji-forma is mint olvasható szöveg fog előttünk állni (mozogni) felvetve a kérdést, hogy milyen gondolkodási modellt allegorizál e keménység és lágyság harmonizálását célzó harcművészeti performansz.

A MARIONETTSZÍNHÁZRÓL KETTŐS „ÜZENETE”

A *marionettszínházról* dialogikus szituációjában az esszé elején C... úr (az opera első táncosa) megpróbálja meggyőzni K... urat (a szöveg narrátorát), hogy a marionett-tánc „gráciásabb” az emberi mozgásnál, ami az európai színházi konvenciók kontextusában olyannyira „meghökkenítő állításnak” (Kleist, 186) számít, hogy K... úr „igencsak elcsudálkozva” (uo.) odatelepszik C... úr mellé, hogy meghallgassa okfejtését. C... úr további két példával igyekszik alátámasztani állítását, melynek központjában az a művészeti alaptézis áll, miszerint „a tudatosság hiánya esztétikai nyereség” (de Man, „Esztétikai formalizálás”, 84). Mindhárom példa, a lélektelen baba tánca, a naiv fiú spontán mozdulata és a tudattalan medvével való harc azt hivatott igazolni, hogy „mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne” (Kleist, 191). Ez a kijelentés taoista kultúrkörben kézenfekvőnek tűnhet, a Kleist beszédhelyzetét övező, észközpontú európai filozófiai gondolkodás tükrében viszont (romantikus) paradoxonnak számít.

A teátrális performanszoknak is tekinthető szituációk olyan gondolkodási rendszereket jelölnek, melyek a schilleri művészetelmélethez, a klasszicista ideákhoz vagy a dialektikus történelemfelfogáshoz köthetők. Paul de Man mindezt retorika-elméleti szemüvegen keresztül szemléli olvasásmodelleknek tekintve a példákat, melyekről kimutatja, hogy, jóllehet, közös „végső üzenettel” bírnak, különböznek abban, „ahogyan”, amilyen olvasásmodellen keresztül ezt a tézist (a grácia és a reflexió ellentmondásának tézisént) megfogalmazzák. De Man Kleist-olvasatának alapja, hogy a testi mozgást, a fizikai performanszot szöveggént kezeli, ami – színházelméleti perspektívából nézve – egyenértékű lehetne a „reprezentáció berekesztődésének” bejelentésével (ahogy ezt párszáz évvel később az avantgárd művészet jelenlét-eszményének posztmodern kritikái

megfogalmazzák⁶). De Man megközelítésmódjának azonban nem ez a tétje, értelmezése éppen arra világít rá, hogy milyen sokféle szövegfelfogásról beszélhetünk, amikor a „nyelvi fordulatot” követően mindent szövegnek tekintünk.

Kleist egymás mellé állított példái látványosan illusztrálják, hogy a különböző szövegek (itt: szöveggént olvasott performanszok) egymástól mennyire eltérő nyelvi modellt, episztemológiát képviselhetnek. De Man retorikaelmélete alapján a száritkozó fiú, aki az ismert görög szobrot, a *Tövishúzó fiút* próbálja meg (az első spontán összecsengés után) mozdulatával leutánozni, a mimetikus; az ellenfél szándékát a szemeből kiolvasó kardvívó medve a hermeneutikai; a marionett pedig, mint lélek nélküli anyag, a performatív olvasás-modell manifesztuma. A dekonstrukció szövegfelfogása felől nézve természetesen mindhárom olvasásmodell hibás, ideologikus, mind figyelmen kívül hagy valamit a nyelv működéséből, azokból a belső retorikai feszültségekből, melyek a szövegek állandó félreérthetőségéhez vezetnek. Az esszé ironikus hangvételére rámutatva de Man amellet érvel, hogy az írás teljes egészében a látszólag tételezett esztétika-elmélet és episztemológia kritikája, s végső soron Kleist (az értelmezések szerint tézisei alapján Schillerrel vagy Winckelmannal azonosítható⁷) C... úrból bolondot csinál, pontosabban – saját beszédének önellentmondásai, a tézis és a példák feszültségei mentén – hagyja, hogy bolondot csináljon magából. Ennek fényében a központi gondolat a marionett-tánc szépségéről kikarikírozott esztétika-elmélet, a Kleist által problematikusnak tartott ideologikus gondolkodás (ön)leleplező bemutatása.

⁶ A prezentáció reprezentációkénti „leleplezésének”, a reprezentáció reprezentációkénti „felmutatásának” esztétikaelméletét kidolgozó színházelméleti vonal szerint a „jelenlét áthatoltsága” (Derrida Artaud-tanulmányából) egyet jelent azzal, hogy a nyelv reprezentáció és semmi más. Ez a de Man által „tropológiai modellnek” nevezett nyelvfelfogás leszűkíti a nyelv funkcióit a retorika kognitív dimenziójára, melyet reflektálhatónak, kiismerhetőnek tart. „Az irodalmi retorika demisztifikációja” lehetségesnek tartja, „hogy a nyelv retoricitásának tudatosításával megmeneküljünk a retorika csapdáiból” (De Man, „A trópusok retorikája [Nietzsche]”, in uő, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György [Budapest: Magvető, 2006], 136, 132.) Derrida Artaud-olvasatához lásd Jacques Derrida, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése”, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, *Theatron* 6 [2007]: 23-37. (A posztmodern színházelmélet retorikaelméleti implikációinak kritikai olvashatóságáról bővebben itt írtam: Kérchy Vera, *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai* [Szeged: JatePress, 2014].)

⁷ A Winckelmann-áthalláshoz lásd: Constantin Behler, „»Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő«? Kleist, Schiller, de Man és az esztétika ideológiája”(részlet), ford. Nádori Lída, *Enigma* 11-12 (1997): 99-110.

Az esszé tehát komoly és ironikus olvashatósága folytán kétféle értelmezést tesz lehetővé, leegyszerűsítve: egy schillerit és egy anti-schillerit. A nyelvelméleti implikációk felől nézve (az esztétikai rendszereket retorika-elméletre fordítva) a komoly olvasat szerint a szöveg a közvetlen kommunikáció, a „tisztá jelenlét”, a jelentés akadálymentes átadásának lehetőségét és szükségességét deklamálja, az ironikus viszont épp ennek problematikusságát hirdeti (megelőlegezve a derridai dekonstrukció gondolkodásmódját). Vagyis, amikor azt nézzük, hogyan illeszthető a taijiqun „performansa” a kleisti példák sorába, meg kell vizsgálnunk mindkét megközelítési módot megkísérelve mind egy komoly, mind egy ironikus-komolytalan⁸ taiji-olvasatot.

A TAIJI-SZÖVEG „KOMOLY” OLVASATA

Marionett

A bábok emberi táncnál kecsesebb performansát C... úr matematikai és fizikai metaforák segítségével írja le:

Ne úgy képzelje a dolgot [...], mintha a gépész percről percre s mozdulatról mozdulatra egyenként húzná-vonná a bábu tagjait. Megvan ugyanis [...] minden mozdulatnak a maga súlypontja; csak ezt a súlypontot kell a bábu testének belsejében vezérelni; a végtagok minden beavatkozás nélkül, közönséges ingák módján automatikusan engedelmeskednek. [*A marionettszínházról*, 186]

A bábosnak ebbe a súlypontba kell belépnie, hogy a zsinórok „a táncos lelkének útjává” (uo. 187) válhassanak (ami – félreérthetősége ellenére – nem antropomorfizációt, animálást jelent: a bábos és a báb közti kapcsolat tisztán mechanikus, nem emberi, nem érzelmi viszony – de erre még később visszatérek). A mozdulatnak megfelelő

⁸ A komoly – komolytalan fogalompárossal Austinra utalok, akinek „komolytalan”, „sikertelen” performatívumai annak a dekonstrukciós performativitás-elméletnek az inspirációs forrásaivá váltak, melyet de Man többek között az irónia kapcsán fejt ki. Lásd John L. Austin, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba (Budapest: Akadémiai, 1990); Paul de Man, „Az irónia fogalma”, in uő, *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor (Budapest: Janus/Osiris, 2000), 175-203. vagy uő, „A meggyőzés retorikája”, in uő, *Az olvasás allegóriái*, 142-156.

súlypont megtalálásának következtében a marionett „antigravitánssá” válik: „nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza” (Kleist, 189). A hatás „arányosság, mozgékonyág, könnyedség” (uo. 188).

Ez a (természeti törvényekkel összhangzó) harmónia a célja „a légység és érzékenység titkát”⁹ hordozó, isteni sugallatra létrejött¹⁰ taijiquannak is, melynek alapmozdulatait, formagyakorlatait szintén „a fizikai mechanikán”, az „energiák” megfelelő áramoltatásán keresztül szemléljük.¹¹ Az ember háromféle energiáját, „három kincsét” a *jin*get, a *qi*t és a *shen*t az alsó, a középső és a felső *dantien*nek, központok irányítják. Egy helyesen kivitelezett gyakorlat esetében

összpontosítunk, szilárdak és mozdíthatatlanok vagyunk, akár a hegy./ A *Qin*k a *DanTien*be süllyed, minket pedig mintha felfüggesztettek volna./ Szellemünk befelé összpontosít, mozdulataink tökéletesen nyugodtak./ Energiát fogadni és indítani egyaránt a pillanat műve. [A *Taijiquan elmélete és filozófiája*, 61]

Ha viszont a *qi* helytelenül „a test felső részében megreked, az szinte felszívja az energiát a test alsó feléből, és így a súlypontunk felemelkedik, és *San Kung*ot, azaz energiaszóródást okoz” (uo. 110). Egészen hasonló dolog történik a C... úr által kíméletlenül kikapcsolított tehetségtelen színészek esetében:

Figyelje meg csak egyszer P... kisasszonyt *Daphné* szerepében, folytatta, mikor *Apollón* elől menekülve hátrapillant üldözőjére; lelkét a keresztcsigolyák közé rekeszti; jó mélyen előrehajlik, mint a *Bernini* iskolájában kitanult najád, hogy azt hinné az ember, hányini készül. Nézze meg az ifjú F... urat mint *Parist* a három istennő körében, mikor odanyújtja *Venus*nak az almát: az ő lelke (förtelem rá gondolni is) a könyökében van. [A *marionettszínházról*, 188-189]

⁹ Havasi András, *A Taijiquan elmélete és filozófiája* (Budapest: Lunarimpex, 2004), 19.

¹⁰ „Minél régebben élt mesterek képességeit vizsgáljuk, annál inkább úgy tűnik, mintha nem is emberek alapították volna a harci irányzatokat. [...] valamilyen égi birodalomtól kapott sugallat szülte azokat. [...] »A *TAIJIQUAN* sosem alapították, mindig is létezett«,” Havasi András, *A Taijiquan elmélete és filozófiája*, 14.

¹¹ Havasi András idézi *Luo Han Hua* doktort: „A *TaiJin*ak van gondolata, elképzelése, rendszere és felépítése, ami maga a módszer: az alapmozdulatok, a formák és a *TuiShou*. Ezt mind a fizika szemszögéből szemléljük, például a fizika mechanikáján keresztül. Észrevettem, hogy a *TaiJi* leginkább a természet fizikai elveivel alkalmazkodik. Például a test stabilitása, az erő átvitele, a látás képességének alkalmazása stb.” Havasi András, *A Taijiquan elmélete és filozófiája*, 28.

A „rossz”, mert feszültséget keltő mozdulat elkerülésében a taiji esetében is egy olyan pozíció felvétele segíthet, ami meglehetősen hasonlít a kleisti marionettek tartásához:

Ha a kezünket felemeljük a fej fölé, vagy a könyök oldalirányba hamarabb mozdul, mint a hozzátartozó kézfej, akkor a váll automatikusan megfeszül. Segítségül el lehet képzelni azt, hogy a könyökökre van akasztva egy szatén szalag, rajta egy kis súllyal engedve a gravitációnak. [...]„Sehol sem szabad szilárdságot érezni, kivéve egy apró pontot a fejtetőn, ahol úgy érzed, hogy a fejed egy láthatatlan szállal van felfüggesztve...” [A *Taijjuan elmélete és filozófiája*, 113-114]

A formagyakorlatokat segítő 10 alapelv¹² mind, mintha a madzagokkal átszőtt marionett könnyed mozgásának kleisti leírását visszhangozná, ahol az egyik testrész megmozdulása más testrészre is kihat: „Ha az egyik kéz előre és felfele emelkedik, a másik hátra és lefelé” (uo. 38). „Ha a kézfejek mozognak, akkor a keresztcsont is mozog, ezzel együtt mozognak a lábfejek, és a szem követi a mozgást” (uo. 117). A bábok esetében hasonlóképp „a végtagokat már a súlypont legkisebb mértékű egyenes vonalú eltolása is körző mozgásokra készíti” (Kleist, 186). Ha a gépész csak a megfelelő súlypontot érinti, „csak a megmozdított súlypont hatáskörébe eső rész mozdul, míg a többi rész nem egyéb a nehézkedésnek alávetett élettelen ingánál” (Kleist, 188). Ilyen lazán kell a könyöknek lógnia a negyedik alapelv szerint. Az egyenes vonalú mozgás mindkét esetben körkörösséghez vezet: ha a taiji-gyakorló betartva az alapelveket engedi a *bai huit* felemelkedni és kiegyenesíti a hátat és a hátsó fejrészt (mintha őt is antigravitáns erők húznák felfelé), továbbá „ha nincs erő kifejtés, akkor a mozgásváltozások könnyedek, élénkek és természetesen körkörösek” (Havasi, 115). Ehhez a körkörös mozgáshoz vezet „a súlypont legkisebb mértékű egyenes vonalú eltolása” a báb esetében is. A lényeg tehát mindkét esetben a megfelelő irányú összpontosítás, az „egyhegyű figyelem”, hogy a „szálak miriádjai” (Kleist, 186) közti szétszóródás helyett az energia-behatás a megfelelő helyre irányuljon. („Szétszórt gondolkodás szétszórt mozgáshoz és energiához vezet” [Havasi, 116].)

¹² „1. A fej terheletlen és élénk, 2. A mellkas egy kicsit besüpped, a hát pedig egyenes, 3. Laza keresztcsont, 4. Leengedett vállak és lógó könyök, 5. A terhelés és lazítás megoszlása, 6. Figyelmet alkalmazzunk fizikai erő helyett, 7. A felső és az alsó részek összhangja, 8. A folyamatosság jelentősége, 9. A belső és a külső harmonikus kapcsolata, 10. Légy nyugodt a mozgásban,” Havasi András, *A Taijjuan elmélete és filozófiája*, 107.

A harmonikus mozgás fizikai feltételei mellett Kleist a marionett-tánc gráciáját a „szenvelgésmentesség” koncepcióján keresztül világítja meg összekapcsolva a fizikai egyensúlyt a metaforikus értelmű „tudati” harmónia ideájával. (Bár a szenvelgésmentesség elérését továbbra is a megfelelő súlypont megtalálásához köti, azt egyúttal a színpadi jelenlét, a közvetlen ábrázolás és kommunikáció, a prezentáció jelentésével tölti fel.) A báb „nem tud szenvelegni. A szenvelgés oka ugyanis mindig az, hogy mozdulat közben a lélek (vis motrix) a testnek valamely más pontjában tartózkodik, nem az érintett súlypontban” (Kleist, 188). Ezt a leírást követi a rossz színészek elrettentő példája, amiből arra következtethetünk, hogy a nem súlypontban tartózkodó, elkóricált „lélek” alatt olyan feleslegesen, betervezetlenül kitermelt jelentéseket kell értenünk, melyek a szerzői/rendezői szándékhoz képest többletet, felesleges cikornyát jelentenek. (Mindig túl sokat, vagy túl keveset mondunk ahhoz képest, ami szándékunkban áll.)

A színész mozdulatai, gesztusai a szerep jelentésének (érzéseinek, jellemének) külső jelei, jelölői, melyek az illúzió-realista ábrázolás transzparencia-elve szerint el kellene, hogy tűnjenek, átlátszóvá kellene, hogy váljanak az „üzenet”, a szerep tökéletes jelenvalóvá tételének missziójában. (Színháztörténeti anakronizmussal) azt mondhatnánk, hogy a színész és a szerep „súlypontjának” egybeesése a Sztanyiszlavszkij-féle „belső azonosulás” megfogalmazása a mozgás nyelvén. Ha a színész fizikai jelenvalósága (prezenciája) érezhetővé válik a szerep (a reprezentáció) jelenvalósága mögött/mellett (a színész „kinéz” a szerep mögül¹³), az azt jelenti, hogy kettejük súlypontja nem esik egybe, jelölő és jelentés elhajlanak egymástól, a színpadi figura által közvetített szöveg többértelművé válik.

A bábuk viszont, mivel „nincsen önálló mozgásuk, hanem a bábjátékos mozgásához kapcsolódnak a zsinetek és drótok segítségével” (de Man, „Eszztétikai formalizálás”, 95), akarva sem tudnák megkettőzni a színpadi jelentést. A marionettek „játéka” mindig egyjelentésű, a mozdulat soha nem jelent mást, mint önmagát, jelölő és jelölt egybeesik; a bábu mozdulata önreferenciális jel, „tisza jelenlét”. Ez a bábtest, ami nem „ír bele” az üzenetbe, olyan edény, mint az ideális nyelv a romantikus toposz szerint¹⁴

¹³ Ez a szerep mögül való „kinézés”, illetve szerepből való „kibeszélés” a színházi parabázis legfőbb példája, melyet de Man Tieck komédiái kapcsán elemez itt: de Man, „Az irónia fogalma”.

¹⁴ Az arany edényként elképzelt ideális nyelv utópiáját Friedrich Schlegel így idézi fel: „ezentúl nem kell majd közönséges, nemtelen, alávaló fémek – ólom, réz, vas stb. – undorító savait nyelnesnünk. [...] az arany érthető dolog”. Friedrich Schlegel, „Az érthetlenségről”, in Salyámosi Miklós, szerk., *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai* (Budapest: Európa, 1981), 82.

és mint a színház az „irodalom szolgálólánya” szerepéből kiszabadító avantgárd performerek tiszta, fizikai jelenléte.¹⁵

A felesleges többletjelentés (emberszínész által elkerülhetetlen) kitermelését a báb azáltal kerüli el, hogy eleve tudat nélküli, így képes a nyelvet (a jeltermelést) tisztán mechanikusan, olvasás, önértelmezés nélkül használni; nem interpretálja (az értelmzés mindig retrospektív mozzanatával), pusztán előadja a szerepét, így képes a jelenben maradni. A „mozgó meditációként” is emlegetett taiji szintén az elme kiüresítését, a „zavaró érzelmektől” való megszabadulást célozza. „Azok, akik rendszeresen gyakorolnak valamilyen meditációt [...], megtapasztalták a koncentráció hasztalanságát és azt, hogy a gondolkodás csak aggodalmat szül” (Havasi, 115-116). A meditáció a „mélyebb tudatosság” állapotához vezet, ami más, mint a feszültségterhes koncentráció: „Jól megfigyelhető a gyakorló szemén, hogy mikor használ koncentrációt, és mikor teljes testtudatosságot. Ha szemöldökét összehúzza, és szeme közelre fókuszál, csupán koncentrál, ha viszont távolba tekint, és homloka kisimul, mélyebb tudatosságban van jelen” (uo. 115). A tudat kiüresítése a meditáció esetében is a jelenlét élményéhez vezet: „a gyakorlás legpraktikusabb tanácsa [...]: »Csak egy hely és idő létezik, az ITT és MOST«” (uo. 48).

A taiji-gyakorló önmaga mozgatója,¹⁶ zsinórjai a meridiánok, energiapályák és csatornák formájában saját testén belül húzódnak.¹⁷ A tudat és a test, vagy még pontosabban, a *shen* és a test közti kapcsolat („a szellem a parancsnok, a test a közlegény” [Havasi, 121]) olyan, mint a bábos és a báb közti kapcsolat. A kettő közti közvetítés mindkét esetben mentes az intellektuális reflexiótól. A gépész ujjainak

¹⁵ „A performanszok [...] elutasítják a realista »szószínházat«, azaz a dramatikus szöveget, a mögégondolt Szerző-Isten szándékaival együtt. Ehelyett a Most (a Valóság) totalitásának megragadására törekednek, a belső mélységekből feltörő hiteles beszédet propagálják, és a személyiség magvához akarnak eljutni.” Kékesi Kun Árpád, *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – dráma/színház – elmélet* [Veszprém: Veszprémi Egyetemi, 2000], 18.

¹⁶ A párhuzamot erősíti Török Ervin értelmezése, aki a bábos és a báb radikális elválasztottságát hangsúlyozva írja, hogy „a bábót mozgató *vis motrix* [...] a bábban van, a báb mintegy önmagát mozgatja: mozgása autotelikus, mivel a rázkódás őt csak elindítja, de a mozgásának *formája* (az elliptikus pálya) nem abból, hanem önmagából mint súlyeloszlási rendszerből következik”. Török, *Elmozdult képek*, 82.

¹⁷ „Annak ellenére, hogy a meridiánoknak nincs anyagi, anatómiai hátterük, sokszor válnak »materiálisakká«. Egyes pontok megszúrásakor gyakran olyan érzése támad a betegnek, mintha a meridiánoknak pontosan megfelelően cérnaszálat húztak volna át a bőre alatt...” Karátson Gábor, *Kommentárok 1. (a Ji King. A változások könyvéhez)* (Budapest: Q.E.D., 2003), 23.

mozgása úgy viszonyul a bábu mozgásához, „mint logaritmusához a szám vagy a hiperbolához az aszimptota” (Kleist, 187), de nem, mint az elvárásokkal felvértezett rendező a színészhez vagy mint szándék a beszédhez. A kettejük közti áthelyezés „független a mintáktól és szemantikai intencióktól” (de Man, „Eszztétikai formalizálás”, 95).¹⁸ Ahogy a taiji esetében sem az elmei szándék irányítja a mozdulatot, ha ez történik, a mozdulat görcsös lesz. („A gondolatok jó szolgák, de rossz tanítómesterek. Bármiféle gondolatok által keltett érzelm felborítja az energia keringését a testünkben” [Havasi, 123].) A valódi, belső harmóniához ki kell iktatni az (ön)értelmező gondolkodást, a blokkoló koncentrációt, és a tudat kiüresítésével (meditációval) elérni, hogy „a Shen finom energiája teremtsen] kapcsolatot a tudat és a test között” (Havasi, 121).

A kiürített elméjű taiji-gyakorló és a fabáb (ami soha nem is rendelkezett tudattal) olyanok, mint az érem két oldala, melyekre Kleist az istenek és a marionettek arcképét rajzolja: „visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalakban jelenik meg a legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincsen jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben” (Kleist, 192). Ha eszünkbe idézzük a titkos, legyőzhetetlen harcművészeti technikák mítoszait (gondoljunk csak a *wuxia* filmek bambuszerdők felett „repkedő” kung-fu hőseire), a taiji-harcost jellemző istenmetafora nem is olyan meglepő.

Fiú

„Nagyon is jól tudom, micsoda dülást vihet véghez az ember természetes gráciájában a tudat” (Kleist, 189-190) – mondja K... úr C... marionett-előadását követően, majd elmesél egy történetet egy fiúról, aki miközben úszás után a lábát szárítgatta, a tükörbe nézve boldogan észrevételezte, hogy éppen úgy néz ki, mint a híres görög szobor, a *Tövishúzó fiú*. De amikor tudatosan meg akarta ismételni a mozdulatot, kísérlete kudarcba fulladt.

¹⁸ „Úgy is fogalmazhatnánk, hogy bábos és báb között azért nem lehet *közvetlen* kapcsolat, mert két zárt rendszerről van szó...” „A *Marionettszínházról* régebbi olvasatainak egyik meghatározó értelmezői lépése, hogy a bábos által végrehajtott fordítási műveletet a báb átszellemítéseként értelmezték (ennek nyújtja klasszikus ironikus olvasatát de Man)...” Török, *Elmozdult képek*, 82, 93. „Semmi sem annyira mechanikus, mint a belsővé tétel és tudat(osság) nagyerejű romantikus alakzata.” Paul de Man, „Eszztétikai formalizálás”, 96-97. A marionettszínházról színházelméleti olvasataihoz lásd még: Kérchy Vera, „A marionettszínházról mint színházelmélet”, in Török Dalma (szerk.), *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016), 76-83.

A fiú saját testének (énjének¹⁹) olvasása előtt a marionetthez és a taiji-gyakorlóhoz hasonlóan „üres fejjel”, spontán, (ön)tudatlanul produkált egy gráciás performanszt, az önreflexió megjelenésével azonban elvágta magát saját természetes bájának (újra)előállítási lehetőségétől; a megértés, az értelmezés (ami mindig távolságban van az értelmezés tárgyától) kizáró viszonyban áll a pusztán önmagára utaló performansz tiszta jelenlétével.

Vannak dimenziók, ahol az értelem feleslegessé, sőt gátlóvá válhat. Ez az a korlát, amit a nyugati mentalitás nagyon nehezen vág át. [...] Ázsiában az emberek a »faragatlan rönk« egyszerűségével rendelkeznek. Gyakran olyanok, mint a gyerekek. Bizonyos lépéseket emiatt gyorsabban képesek megtenni. [*A Taijjuan elmélete és filozófiája*, 48]

Ez a gyerekmetafora ölt testet K... történetében is, mely az intellektuális önreflexiótól mentes, „naiv” gyerekkor elvesztésének pillanatát rögzíti.

A strandi jelenet és a taiji párhuzamba állításában adódik azonban egy újabb szempont is, mégpedig a mimézis útján való tanulás gondolata. A fiú úgy próbálja megismételni a kezdetben spontán gesztust, hogy másolja a mozdulatot, mely már maga is eleve ismétlés volt, a szoborbeli gesztus öntudatlan re-produkálása. Így kell a taiji-gyakorlónak is utánoznia a mestert, amikor még csak tanulja a formagyakorlatot, hogy végül előhívja magából azt az ősz-természetet (mikrokozmoszt), ami az univerzum (a makrokozmosz) rímpárja, egyéni belüli megismétlődése. A fiú naiv szépségének helyreállítására való törekvés („még inkább sejteni lehetett csak rajta, mintsem látni első jeleit az asszonyi kedvezés keltette hiúságnak” [Kleist, 190]) nemcsak a romantikus történelemfelfogást visszhangozza a tudatosság miatt elvesztett paradicsomi állapot művészet (önreflexió) általi visszanyeréséről,²⁰ de azokkal a harcművészeti mítoszokkal is egybevág, melyek szerint az, amit a harcművészetek által tanítanak nekünk,

¹⁹ A jelenet erőteljesen felidézi a lacani tükörfázist teret engedve a pszichoanalitikus értelmezéseknek (főleg, hogyha hozzávesszük a fiatal fiú – idősebb férfi szituációjának ödipális színezetét is).

²⁰ „A történelemfilozófia hármassémája – »az ember természetes gráciája«, annak elvesztése a »tudatosság« miatt, majd visszanyerése (»ahol az ismeret megjárta a végtelent«)...” Behler, *„Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő”?*, 104.

természetes, csak a mindennapi élet elfeledtette velünk, hogyan mozogjunk, cselekedjünk, reagáljunk »természetesen«. Paradox módon a »természetes mozgást« az olyan legtermészetellenesebbnek tűnő mozdulatsorok tökéletesítésén keresztül lehet (újra)tanulni, mint amilyen a taiji-forma is. [*Martial Arts Studies*, 127]²¹

Medve

A legképtelenebb történetet K... meséli el, aki egyszer egy barátjánál tett látogatás során találkozott egy medvével, akit a pincében tartottak mint a kardvívás gyakorlásához szükséges kelléket. K...-nak alkalmá nyílt próbára tenni a medve képességeit:

A medve minden döfésemet kivédte, a cselezéseket meg (s ez az, amire a világon egyetlen vívó sem volna képes) eleve figyelmen kívül hagyta. Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult. [*A marionettszínházról*, 191]²²

A medve azért a hermeneutikai olvasás allegóriája, mert megtestesíti azt a tökéletes superolvasót (s egyben szövegszerzeményét tökéletes kontroll alatt tartó szerzőt), aki képes a retorikai díszítéseken és „cselezéseken” keresztül látva pusztán a jelentést (a megnyilatkozás „szúrását”) érzékelni.

A taiji-gyakorlónak is így kell érzékelnie az ellenfél jelenlétét és szándékait, a medvéhez hasonlóan hamarabb „tudni” (ráérezni) arra, amit az ellenfél (kommunikáció-

²¹ Paul Bowman, *Martial Arts Studies. Disrupting Disciplinary Boundaries* (London, New York: Rowman & Littlefield, 2015), 127.

²² Nyilvánvalóan beláthatatlan azoknak a szövegeknek a száma, melyekre Kleist esszéje hatással volt, érdekességképp mégis kiemelném Philip Pullman *Az úr sötét anyagai*-trológiáját, melynek első részében a főhős Lyrának és a páncélos medvének a találkozása szinte szó szerint Kleist sorait idézi: „Megpróbálta istenigazában eltalálni, forgatta a botot, akár a vívó a tört, de egyetlenegyszer sem tudott a medve testéhez érni. Amaz előre kitalálta minden mozdulatát, s amikor ő a fejét célozta meg, a nagy mancs félresöpörte a botot, amikor pedig cselezett, lorek meg se mozdult” (Philip Pullman, *Északi fény*, ford. Borbás Mária [Pécs: Alexandra, 2007], 144). A tisztelgő parafrazálás nem tűnik hirtelen ötletnek a regényben, mivel az embert és annak állat formájú daimónját összekötő láthatatlan szál (és az ennek elvágásával való fenyegetés) központi motívuma erősen emlékeztet azokra a szálakra, amelyekről itt a marionett és a taijis kapcsán beszélünk.

elméleti olvasatban: a szerző) tenni (mondani) fog, mint ahogy az a konkrét mozdulatban (vagyis a szövegben) egyáltalán megjelenne. Olyan kommunikációs partnerről van itt szó, aki sosem olvas félre, a jelentést mediális fertőzés nélkül, közvetlenül nyeli be. Ezt a nem hibázó olvasást viszi színre a harcművész kultuszfilm, a *Hős* (*Ying xiong*, 2002) híres jelenete is, melyben a kalligráfia és a kardvívás performansa szó szerint egymásra íródik: a főszereplő megkéri ellenfelét, hogy írja le előtte a „kard” kalligráfiáját, hogy a tollforgatáson keresztül kileshesse a másik titkos kardforgató technikáját, és ezáltal legyőzhesse őt a majdani ütközetben. A szuper- (nem félreértő) olvasás eredménye a sorakerülő küzdelemben aratott siker.

Ennek a szuperolvasó ellenfélnek nincs szüksége támadásra a győzelemhez. A medvéhez hasonlóan a taiji-harcművész is a védekezésre helyezi a hangsúlyt, az ellenfél támadó energiáját vezeti le/el, anélkül, hogy ő maga bármiféle erőfeszítést kezdeményezne. „Amikor tenyeredben tartod ellenfeled mozgásközpontját, s az üres: vigyázz; de ha tele, támadj” (Havasi, 113) – a valóban veszélyes ellenfél a taijiban is az, aki, mint a medve, „üres” (tudattal bír).

Úgy tűnik tehát, hogy a taiji-forma mindhárom performanszal, s mint szöveg, mindhárom jelenetbe rejtett olvasásméleti modellel rokonítható. A mimetikus, a hermeneutikai, a performatív olvasásmodelleket összekapcsolja az az idealisztikus ismeretelméleti „üzenet”, ami az ős-természettel tökéletesen harmóniában mozgó (mimetikus), szenvelgésmentes (performatív), tisztán kifejezhető (hermeneutikai) taiji-formát is jellemezni látszik.

A TAIJI-PERFORMANSZ MINT DEKONSTRUKCIÓS OLVASÁSMODELL

Az egyetlen probléma ezzel a komoly olvasattal – így de Man –, hogy az illusztrációul szolgáló példák nem igazolják a tézist. Mindegyik anekdota kudarccal végződik vagy lehetetlenségnek bizonyul. A szuperolvasó medvéről de Man egyszerűen csak azt írja, hogy nem létezik: „A Heinrich von Kleist írta történetek az egyedüliek, ahol efféle csalhatatlan medvék létezhetnek” (de Man, „Eszztétikai formalizálás”, 94).²³ A fiú

²³ Még az (ember – medve-harcot érzékletesen színre vivő) *A visszatérő* (*The Revenant*, 2015, r. Alejandro Iñárritu) medvéje is elpusztul a (mindvégig az ő megkérdőjelezhetetlen többleteségeit hangsúlyozó) jelenet végére. Nem lenne történet („játék és öröm”), ha a legyőzhetetlen medve valóban

történetének vége, hogy már soha többé nem fogja tudni megismételni a gráciás mozdulatot. („Megpróbálta harmadszor, aztán negyedszer és még vagy tízszer: nem és nem! Azt a mozdulatot nem bírta megismételni” [Kleist, 190].) Az utánzás útján történő tanulás kudarcba fullad, a fiú (pontosan az utánzás erőltetése miatt) örökre elveszíti ifjú báját. („Naphosszat a tükör előtt állt, míg legutolsó varázsa is el nem hagyta. Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő láthatatlan vashálóba kerítette taglejtései szabad játékát” [Kleist, 190].) A múltbal táncoló „szerencsétlenek” mellé állítva (azok tükrében)²⁴ pedig feltárul a bábuk kísértetiessége, ahogy szegre akasztva, „a lélek maradék jelenlététől is megszabadítva” (Kleist, 187), „élettelen testekként lógnak és függeszkednek” (Kleist, 96).

Túl azon, hogy nem szépek,²⁵ a marionettek táncának folytonossága is lehetetlennek bizonyul (a medve mellett a marionettek létezését is kétségbe vonva), mivel az allegorikus olvasatban a megtorpanások (melyeknek a bábu „híján van”²⁶) „az ironikus tudat parabázisainak”, „a trópus szemantikai funkciójának” és „a fogalmi megértés nehézkességében megalapozott jelentés teológiájának” (de Man, „Eszétikai formalizálás”, 96) feleltethetők meg, melyek ugyanúgy elkerülhetetlen kitermelődései

győzedelmeskedne (vö. „[aki] nem hagy ellenfelének semmi esélyt”, „minden öröm és játék elrontójává vál[ik]...” [de Man, „Eszétikai formalizálás”, 93]).

²⁴ Van ugyanis egy a többenél sokkal rövidebben említett, negyedik példa is az esszében, ami a gráciás mozgást hivatott illusztrálni. C... úr közvetlenül a marionettek jellemzése után hozza fel további meggyőzősi érvként azokat a „szerencsétleneket”, „kiknek többől hiányzik a lába” (Kleist, „A marionettszínházról”, 188). Lehet, hogy a többi példa meghökkentő és abszurd, de még mindig inkább elfogadható a grácia példázójaként, mint a múltbal táncoló, „szerencsétlen” nyomorékok képe, ami (a kor ízlését tekintve legalábbis) meglehetősen távol áll a művészi szépség klasszikus normáitól, s a kontemplatív gyönyörködés helyett sokkal inkább a széppé olvasás gesztusában rejlő esztétikai erőszakra irányítja a figyelmet (ahogyan végül is a tuskészúrától vérző lábú tövishúzó fiú is, ha jobban belegondolunk: „A tövishúzó ifjú [...] miniatűr *Laokoón*ná válik, s mint ilyen az utánzás neoklasszikus diadalát példázza a szenvedés, a vér és a csúfság felett” [de Man, „Eszétikai formalizálás”, 91]).

²⁵ Ezt a marionett-felfogást tükrözik Kleist egyéb szöveghelyei is, pl.: „...egy bábu a sors fonálának végén, ez a hitvány állapot számomra oly megvetésre méltó.” Kleistet idézi Dózsai Mónika, „Mechanisches Ding. Heinrich von Kleist A marionettszínházról című írásának interpretációjáról”, *Enigma* 11-12 [1997]: 54-78, 64. (A forrás megjelölése: Heinrich von Kleist, „An Ulrike von Kleist”, in *Heinrich von Kleist Gesammelte Werke*. Band IV. Briefe [Berlin: Aufbau, 1955], 37.)

²⁶ „...a bábuk, [...] akár a tündérek, pusztán *elrugaskodási felületnek* használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik *rajta támaszkodunk* talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb.” Kleist, „A marionettszínházról”, 189.

a nyelvhasználatnak, mint e jelentés egyértelműségét kisiklasztó performativitás. Amikor a kortárs tánc a csetléseket és botlásokat, sőt, a mozdulatlanságot is a tánc nyelvébe forgatja, pontosan ezt a (marionett-tánc lehetetlenségével illusztrált) olvasásmodellt viszi színre (különös tekintettel arra, hogy a koreográfiát alapvetően a „diskurzus táncának”, vagyis szöveggént olvasható performansznak tekinti). A botlások „üzenete”, hogy az eltestetlenítő, esztétizáló forma, amit a tánc hosszú története során célba vett, olyan hamis, erőszakolt, mint a bábu, medve, stb. tiszta gráciája.²⁷ („Mert ki áll, még el is eshet”²⁸ – tehetnénk hozzá az önmaga ellen forduló ironia schlegeli/goethe-i példáját.) Ugyanezen okokból támadható a „szenvelgésmentesség” gondolata, ami a prózai színház területén hivatott megvalósítani a tiszta jelenlét koncepcióját. (Az avantgárd performer meztelen teste is „szenveleg”, akarva-akaratlanul értelmezéssel takarózik.²⁹) Mivel – legyen szó táncról vagy prózai színházról – a jelölő tiszta jelenlétéhez nem tartozó (jelentés)többletektől (a pillanatnyi „támaszkodásoktól” és a folyamatos „szenvelgéstől”) lehetetlenség megszabadulni, a marionett képe fikció marad, s mint ilyen, groteszk, kísérteties, képtelen figuraként tud csak megjelenni (mint a lábujjhegyen forgó légies balerina éjszakai verziója³⁰).

Adott tehát egy vérvő lábú görög ifjú, egy kamaszkorba lépő, suta taglejtésű fiú, egy izzadt, szuszogó kardvívó (aki csak vágakozhat arra a könnyed eleganciára, amit a medve vívóstílus a képvisel), egy mülábas „szerencsétlen” és egy zombi forma bábú (akinek a rezdülésétől – lévén „lélektelen” anyag – borsózik az ember háta). Mai színházelméleti perspektívából nézve azt mondhatnánk, hogy mindez az anyag itt-és-mostjának (a jelölő materialitásának) a „morajlása”,³¹ annak a performatív dimenzióknak a megnyilvánulása,

²⁷ A kortárs tánc elméletéhez lásd pl. Czirák Ádám, szerk., *Kortárs táncelméletek* (Budapest: Kijarat, 2013).

²⁸ Goethét idézi Schlegel, „Az érthetetlenségről”, 90-91.

²⁹ „A reprezentációból nem lehet kilépni...” „Az autentikus jelenlét elérhetőségének illúziója [...] csak ellentétpárja az önmagát folyamatos reprodukcióra készítő verbális színház zártságának. Posztstrukturalista perspektívából nézve ezért tekinthetők a performanszok a logocentrizmus végpontjának.” Kékesi Kun Árpád, *Thália árnyék(á)ban*, 19; Kékesi Kun Árpád, *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen* (Budapest: Kijarat, 1998), 94.

³⁰ Hasonlóan ahhoz, ahogy korábban a mülábas funkcionált a gráciás marionett-ideál éjszakai verziójaként. Úgy tűnik, hogy a „sikertelen performatívum” valóban olyan, mint a fertőzés, a „kór” (ahogy Austin állította a normatív nyelvhasználaton élőködő, „hibás” megnyilatkozásokról), egyre csak terjed. („[A] balfogás [...] olyan kór, melynek minden rituális vagy ceremoniális, vagyis minden konvencionális cselekvés ki van téve...” Austin, *Tetten ért szavak*, 43.)

³¹ A képversek intermedialis működése kapcsán írja Sándor Katalin a médiumok egymáson nyomot hagyó, különbségképző munkájáról: „Vajon ahelyett, hogy az írás képként való nézésekor a szöveg

ami a tudatosan (a grácia direkt megnyilvánulásának elvárásával) megrendezett színházi performanszokat kisiklasztja, ami gáncsolja az egyértelmű jelentésgyártást. Mindeközben magát ezt a performatív dimenziót nem lehet direkt (szándék szerint) színrevinni, önmagában megjeleníteni, kinyerni a szövegből, mert pusztán nyom formájában, a jelentés eltérítéséből fakadó zavarban, érthetlenségben (a szenvelgés tikkjeiben³²) képes megnyilvánulni. A szép fiú/ medve/ baba egy fénytöréssel rút, szájalmasan testies vagy épp testetlenségében ijesztő alakként tűnik fel, mely aspektus ugyanakkor nem tudott volna megmutatkozni, ha nincs a szépségre való törekvés megelőző gesztusa: a performativitás itt-és-mostja a reprezentáció szubverzióján keresztül képes csak szóhoz jutni.³³ A jelölőnek erről a materialitásáról, önkényes játékáról, a szövegekben működő performativitásról C... úr nem beszél művészetelméletében (Kleist visszatérő harcmetaforáiban viszont annál inkább³⁴). Ilyen tekintetben mondhatjuk azt, hogy a

teljesen törlődne, nem inkább egyfajta aszemantikus, de nagyon is hallható morajlásként (instabil alapként, háttérként) töri-e át a kép ikonikus folytonosságát?” Sándor Katalin, „Közelítések a médiumköziség kérdéseire 1”, *Iskolakultúra* 1 (2006): 25.

³² Fikció és dokumentum vizsgálatán keresztül szintén a jelentésgyártás és a performativitás egymásra utalt kapcsolatát fogalmazza meg Slavoj Žižek a lengyel rendező, Kieslowski filmes pályája kapcsán. Žižek szerint Kieslowski azért tér át a dokumentum-filmezésről a fikciós formák használatára, mert mindig is a Valóst igyekezett megragadni, és ráébredt, hogy az közvetlenül nem ábrázolható, ám ha a (fiktív) szerepalakítással eltereli a színészek figyelmét, a véletlen gesztusokban, tikkokban, vagyis a színjátszás „hibáiban”, a jelentés kisiklasztásán keresztül, közvetett módon fel tud tárulni: „The only way to depict people *beneath* their protective mask of playing is, paradoxically, to make them *directly play a role*, i.e. to move into fiction” (Slavoj Žižek, „Now I’ve got glycerine!”, in uő, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski. Between Theory and Post-Theory* [London: British Film Institute, 2001], 75).

³³ „Lehetséges lenne-e egy performatív megnyilatkozás akkor, ha az idézésbeli megkettőzöttség nem törné meg az esemény tiszta egyediségét és nem okozná önmagával való meghasonlását.” „A vágy, a szemiotikus motilitás pszichikus elfojtása, a szubjektumot konstituáló törés, elkülönböződés megtapasztalása [...] a Szimbolikus Rendben, az ideológiában talál teret az áthelyeződésre. A jelölő leválaszthatja a szubjektumot a kívül lévő valóságról, mivel a szubjektum felruházta a re-prezentálás metafizikus képességével, de ez a törés, traumatikus mag mindig megmarad, mint alapvető ellenállás mindenféle jelölőgyakorlattal szemben. Ez az elmozdulás, ez a »többlet« az a nyelvben, ami mindig a szimbolizáción túl és felül marad, ami miatt a nyelv feletti uralom lehetetlen.” Jacques Derrida: „Aláírás esemény kontextus”, ford. Kicsák Lóránt, in Antal Éva, Kicsák Lóránt és Széplaky Gerda szerk., *Performatív fordulatok* (Eger: Líceum, 2015), 43-69, 64; Kiss Attila Atilla, „A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. A trauma színrevitele a *Hamletgépben*”, in Hódosy Annamária – Kiss Attila Atilla, *Remix* (Szeged: ICTUS-JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996), 56.

³⁴ „Az összekülönbözés a nyelvi kép performatív és kognitív aspektusai között Kleistnál maga is mozgás, noha nem dialektikus természetű. A kleisti nyelvi képek nem észeszméinkről és fogalmainkról tanúskodnak (mint Kantnál), hanem önnön lerombolt, feneketlen elevenségükről, ahol a megjelenés, a jelenbe emelés paradox módon éppen a szimbolizáció felfüggesztésének, »katasztrófáinak« a révén

példák a tézissel ellentétes üzenetet közvetítenek: a tiszta grácia, a jelentés közvetlen kommunikációja nem teljesíthető be maradéktalanul; a rúttá válás, a gravitációnak való megadás, a megbotlás állandó veszélye minden szöveget, műalkotást, performanszot permanensen átjár.³⁵

A taiji, ami „nem létezik” (?)

Mit kezdhetünk tehát a fenti eszmefuttatásból következő feltevessel, miszerint – a marionett, a fiú és a medve sorába illesztett – taijiquan „nem létezik”? Nézzük meg közelebbről, mit jelöl a „végső ökölként” vagy „végső alapként” fordított taijiquan kifejezés:

Mi is az a Taiji? A Taiji Daoja az ég véglete, a YIN és a YANG, ez a természet törvénye. A Yin és Yang, ez a két égi erő – ami a földön a Keménység és a Lágyság – részben összeillők és részben össze nem illők, ezért egyfolytában küzdenek egymással, és egyfolytában segítik egymást. [A *Taijiquan elmélete és filozófiája*, 27]

A taiji a jin és a jang egyesítésére törekszik, ezt nevezi meg „végső alapként”, ahonnan a földi életben nem lehet tovább lépni.³⁶ Az egyesítés a jin és a jang egyensúlyba állítását jelenti (nem a felszámolásukat, a megszüntetésüket), ennek a jelképe a közismert fekete-fehér (eredetileg piros-kék) szimbólum. Az egyesítés előtti állapotban (a „zavaró érzelmek”, a kibillent egyensúly állapotában) a két „halacska” nincs tökéletes kört képezve egymásba simulva, hanem egymással háttal, kifelé néz. A szembe fordított összekapcsolódás az egymásba alakulás folyamatosságát jelzi. „Minden Yin tartalmaz egy

valósul meg.” Török, *Elmozdult képek*, 127.

³⁵ Paul de Man így határozza meg az iróniát: „az irónia a trópusok allegóriájának permanens parabázisa.” de Man, „Az irónia fogalma”, 196.

³⁶ A taoista világmagyarázat szerint a jin és a jang az (üres körként ábrázolt) *wujiból* keletkezett „A Wuji egyszer önmagától megmozdult, és így megszületett a mozgás, vagyis a Yang. [...] A Wuji végtelen tér, a dolgok eredeti természete. Ennek megértésére való törekvés végtelen volta miatt teljesen felesleges.” Ameddig a gyakorló (az élet mozgásába, testbe vetetten) fejlődése során eljuthat, az az, amikor „már csak két dolog létezik számára, a Yin, illetve a Yang. A technikákat is már csak a Yin, illetve a Yang szempontjából fogja értelmezni, mindaddig, míg az egész formagyakorlat egyetlen, önmagában teljes mozdulattá válik. Ezáltal tartalmazni fogja mindazt, amit az előbbiek is tartalmaztak” vagyis tartalmazni fogja az előbbiek belső megosztottságát is (Havasi, *A Taijiquan elmélete és filozófiája*, 34, 36).

magot a Yangból, illetve minden Yang tartalmaz egy magot a Yinből. [...] Ez a mag teszi lehetővé, hogy szélsőséges esetekben egymásba alakulhassanak” (uo. 37). Az ellentétes erők közötti harc magának a (szamszáríkus, anyagi formákhoz kötött) életnek a forrása és feltétele. Olyan dialektikus viszonyról van szó, ahol a tézisre és az antitézisre nem következnek az ezeket megszüntető, ezeken túlhaladó szintézis.³⁷

A végső eredetként elképzelt, egymást romboló, ugyanakkor elválaszthatatlan jin és jang képe arra a belső retorikai feszültségre emlékeztet, amelyet de Man szerint végső soron, a feszültség feloldhatóságát állító teóriák ironizálásán keresztül A *marionettszínházról* mindegyik olvasásmodellje allegorizál. A fiú (egyszerisége és spontaneitása miatt avantgárd akciókra emlékeztető) tiszta performanszt elérhetetlenné teszi az értelmező (ön)olvasás gesztusa (a jelölés kognitív-reprezentációs dimenziója). A kardvívó C... medvére irányuló, mindig célt tévesztő döfései a tropológiai rendszerbe be nem illeszthető performatívum kontrollálhatatlanságát allegorizálják.³⁸ Az önmagát jelölő tökéletes táncot – mint folytonos narratívát – pedig minduntalan megszakítják az ironikus tudat parabázisai, azok az önkéntelen retorikai regiszterváltások, melyek eltérítik a szöveget a beszélő szándékaitól.³⁹ A performativitás és a kognitivitás kölcsönösen kizáró, ugyanakkor elválaszthatatlan kapcsolata, illetve Derrida „áthatolt jelenlét”-konceptiója a gondolkodás⁴⁰ emberi rendszerében, az „egységben” lévő jin-janghoz hasonlóan, valami „végsőt” jelöl, amit nem lehet meghaladni. Derrida (már emlegetett) Artaud-

³⁷ „For Marxist anthropologists, this implies some form of dialectical materialism. For others, it is a more abstract notion, Hegel’s thesis-antithesis-synthesis without the political economy, and for still others, the dialectic is the irreconcilability of antinomies, a symbol of the limits of reason, thesis and antithesis without synthesis, which, in folklorist Gregory Schrempp’s reading, is essentially the argument that Kant develops in his *Critique of Pure Reason*.” Adam D. Frank, *Taijiquan and the Search for the Little Old Chinese Man: Understanding Identity through Martial Arts* (New York, Basingstote, UK: Palgrave Macmillan, 2006), 21. (És hogy látszódjon a gondolatmenet körkörösége, utalnunk kell arra, hogy de Man Kleist-et Kant-„visszaszerzőnek” tartotta szemben például Schillerrel, akit a kanti gondolatok kisajátításával vádolt. Lásd pl. Paul de Man, „Kant és Schiller”, in uő, *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor [Budapest: Janus/Osiris, 2000], 131-74.)

³⁸ „Döfései célt tévesztenek, elcsúsznak, elhalnak, kifordulnak és félretartanak. A nyelv is ilyen: mindig nekilendül és sosem ér célt” (de Man, „Esztétikai formalizálás”, 95).

³⁹ „Egy nem-formalizált, még önreflexív tudat – a bábuval szembeállított hús-vér táncos – mozgását minduntalan meg kell szakítani olyan nyugalmi helyzetekkel, melyek nem részei magának a táncnak. Ezek az ironikus tudat parabázisaihoz hasonlatosak...” (de Man, „Esztétikai formalizálás”, 96).

⁴⁰ „A retorikai alakzatok a gondolkodás alapvető eszközei.” Nemes Péter, *Dekonstrukció és romantika* (Budapest: Kijárat, 2004), 64.

szövegében így ír erről:

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 bensőjében 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 művészi.⁴¹ [A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése, 37]

Ezt a bezáródást, a „reprezentáció berekesztődését” néhány színházelméleti irányvonal hajlamos a jelenlét totális (biztos) tagadásaként értelmezni.⁴² Fontos kiemelni azonban – és akkor a derridai gondolkodásnak talán jobban megfelelő olvasatot kapunk –, hogy ami (a körbe) berekesztődik, az a különbség maga (vö. jin és jang Egységen belüli elválasztottságával) és a játék. Ebben az önmagába záródó végső magban ott a jelenlét is a reprezentációtól való örök elkülönülőzésében, performatív betörésének permanens fenyegetésében. A játék pedig egyáltalán nem veszélytelen, ti. nem garantálja valóságosba fordulásának meg-nem-történését. Mivel a jelölő önkényes „játéka” miatt a performativitás bármikor „önálló életre” kelhet⁴³ (a szöveg a szerzői kontroll alól elszabadulhat), soha nem lehet tudni biztosan,

hogy a haldoklás komédiája mikor csap át valódi erőszakba, ahogy a táncnál sem

⁴¹ Jacques Derrida, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése”, 37. A bekezdéshez fűzött lábjegyzetben – ahogy a szöveg során számtalanszor – Derrida Nietzsche-re utal: „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 játssza az Aión önmagával... A gyermek egyszer csak félredobja játékát, ám hamarosan ártatlan szeszélyel nekilát 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 szükségszerűnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának.« (*A filozófia a görögök tragikus korszakában*, ford. Molnár Anna, *Werke*, Hanser, III, p. 367-7).”

⁴² Lásd a 6. lábjegyzetet.

⁴³ A beszédet is átjáró írás kapcsán írja Derrida: „Írni annyit tesz, mint olyan jegyeket termelni, amelyek aztán maguk is termelőgépekké válnak...” Derrida, „Aláírás esemény kontextus”, 52.

lehet tudni, mikor fordul át a játékos erotika valódi közösülésbe. Ez a lehetőség sohasincs teljesen kizárva a játékos viaskodás vagy a játékos csábítás világából; ez teremt feszültséget az esztétikai kontempláció és a voyeurizmus között, ami nélkül sem színház, sem balett nem létezhetne. [*Esztétikai formalizálás*, 93]

Ez az állandó, mindent átható bizonytalanság sokkal veszélyesebb a megértésre való törekvés szempontjából, mint a nyelv (mint reprezentáció) általi megelőzöttség biztos tudata.⁴⁴ Lehet, hogy a reprezentáció elkerülhetetlen, de ugyanígy az ezt felforgató performativitás is az:

belekezdeni bármely adott iterációba azzal a céllal, hogy még mélyebben írjam újra az előfeltételezett értékrendet, és ezzel megszilárdítsam saját, az értékrend uralását biztosító autoritásomat, rögtön azt is jelenti, hogy kockáztatom ennek az értékrendnek, valamint a saját autoritásomnak a konszenzuális természetét. [*Performativitás és performansz*, 8]⁴⁵

Az, aki a kijelentést teszi vagy írja, nem uralhatja jelölőképességének teljes mezőjét – nem birtokolja azt, amit kimond. A performatív aktus folytatja jelölő munkáját a szerzőtől függetlenül, s néha a szerző szándéka ellenére is. [*Kritikus queerség*]⁴⁶

A jin-jang viszony az én és a Másik pszichoanalízis által elemzett kapcsolatával is hasonlóságokat mutat: „[A taiji tu] lehetővé teszi, hogy úgy lássuk az identitást, mint múlt dolgot, mint a másikhöz képest és másik által meghatározott önmagam hol szándékosan, hol ösztönösen történő újraértelmezésének folyton változó folyamatát” (Frank, 24). Az illuzórikus éntudat kialakulásának eredeteként beazonosított tükörfázis-jelenet⁴⁷ – a jin-jang „végső alapjához” hasonlóan – egy hasadt, paradox pillanathoz

⁴⁴ „Nem mondhatjuk, hogy ismerjük a létezőt (»das Seiende«), de azt sem, hogy nem ismerjük. Annyi mondható, hogy nem tudjuk, ismerjük-e vagy sem...” De Man, „A meggyőzés retorikája”, 147.

⁴⁵ Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick, „Bevezetés. Performativitás és performansz”, ford. Müllner András, *Apertúra. Film – Vizualitás - Elmélet* 1 (2010): 8.

⁴⁶ Judith Butler, „Kritikus queerség”, ford. Sándor Bea, *Theatron* 2 (2003): 97.

⁴⁷ Erről lásd pl. Jacques Lacan, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra”, ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva, *Thalassa* 4 (1993): 5-11.

kötődik, amikor az én egy illegitim performatívum⁴⁸ által egyszer csak létrehozza önmagát. Ennek a tételező erőnek még nincs szándékkal bíró kijelentője, hiszen az, mint ilyen, éppen általa jön létre. Hasonlítsuk ezt össze az „egyszer önmagától megmozdult” *wuji* mozzanatáva: „A Wuji egyszer önmagától megmozdult, és így megszületett a mozgás, vagyis a Yang” (Havasi, 34).

Ez az arcadó olvasás egyben arcrombolás is, mivel a valamivé olvasás mindig félreolvasás, „többet és kevesebbet” mondás annál, mint amit meg akarunk nevezni. Ezt jelképezi a tükörkép illuzórikus természete: amit önmagammal azonosítok, az egy hideg, kemény, csillogó felület csupán, az a Másik, ami mindig is elcsúszásban lesz „valódi énemhez” (vagyis „én” előtti mivoltomhoz) képest. A tükörfázis-variációiban ezzel a nem-énnel szemben egy „valódi” másik (ember vagy entitás, pl. a természet) áll, akinek a funkciója ugyanaz, mint az „énként” észlelt tükörképnek: hogy (sosem pusztán optikai) reflexiójában létrejöhessen „saját emberi mivoltunk (kölcsonösséget feltételező) beszélő pozíciója”.⁴⁹ Wordsworth de Man elemezte versében például az anyja karjaiban szendergő, az anyja szeméit tükörnek használó csecsemő úgy hozza létre saját identitását, hogy „nyílt rokonságot követel egy földi lélekkel, / szenvedélyt gyűjt Anyja szeméből”.⁵⁰ A gyerek az anya tekintetén mint színpadon „játssa el” énjét (Warminski, 132): mivel szeretve van, létezik. A jelenet – a testemtől különálló tükörtárgyhoz hasonlóan – azonnal le is leplezi ennek illuzórikusságát, hiszen nyilvánvaló, hogy az én egy olvasási folyamat (az anya-arccá olvasás) során jön létre, nem eleve, esszenciálisan adott. Az arcadás arcrongálás is egyben, mivel az anya, elnyerve az „anyaság” jelentését, ezentúl csak ezen az álarcon keresztül lesz csak képes megszólalni örökre elszakadva nem valamiként-látott formájától.⁵¹ (Ellentétes szerkezete folytán – ahol az anya „olvassa” a gyereket – izgalmas példapárja a wordsworthi jelenetnek a bocsait nyelvével alakra formáló medveanya képe A

⁴⁸ „[...] olyan performatívum[...], amely nem legitim, mivel a sikeres performatívum két szükséges feltétele – az egyezményes eljárások és a megfelelő személyek [...] – ez esetben nem áll fenn a performatívum »kimondása« előtt.” Andrzej Warminski, „Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei”, ford. Fogarasi György, *Helikon* 1-2 [2000]: 133.

⁴⁹ Cynthia Chase, „Arcot adni a névnek: De Man figurái”, ford. Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán, *Pompeji* 2-3 (1997): 109.

⁵⁰ William Wordsworth, *Prelude*, in Paul de Man, „Wordsworth és a viktoriánusok”, ford. Fogarasi György, *Helikon* 1-2 (2000): 121.

⁵¹ Természetesen a dolog lényege, hogy soha nem létezett ezt megelőző állapot, mindig volt egy Másik, aki valamilyenné látott bennünket, ezt szemlélteti a tükörfázis időparadoxona.

marionettszínházról elemzéstörténetében,⁵² ami a preödipális szakasz végső pontján megjelenő maternális lökés kristevai leírásával is áthallást teremt.⁵³)

Nehéz elkerülni, hogy a harcművészetek kontextusában ne játszunk el de Man „arcrongálás” metaforájával.⁵⁴ Míg az anya-gyerek arcolvasó jelenetének idilljéből („érintések útján társalogva...”) az arcrongálás aspektusának kiemelése billent ki (rávilágítva én és másik egymástól elválaszthatatlan, ugyanakkor pusztító kapcsolatának természetére), addig Janet O’Shea baráti mérközésekről adott hangulatjelentése azt szemléleti, milyen konstruktív aspektusai lehetnek az arcba boxolásnak, a szó szerinti arcrongálásnak. Az amerikai kutatónő egy interjú során így fogalmazott az ütés sajátos, harcművészeti szerepe, a pofozkodás építő jellege kapcsán:

Amikor ökölvívó edzés közben megütnek, az nem arról szól, hogy valaki bántani akar, hanem arról, hogy valaki segít emelni a játékodat. [...] Ha valaki a kinti világban üt meg, az azt jelenti, hogy bántani akar, [...] fájdalmat okozni... Számomra az a csodálatos az ökölvívásban, hogy, ha megüt valaki, az nem azt jelenti, hogy alulértékel, ellenkezőleg, azt hogy méltó ellenfél vagy. Ha olyannal harcolok, aki jobb nálam, és megüt, azt mondom, „ja, jó, tehát azt gondolod, elég jó vagyok neked, hogy érdemes erőt fektetni belém! Köszönöm, hogy megtisztelsz! Vagyis az ütésnek teljesen ellentétes a jelentése a való világbeli erőszakhoz képest. [*Martial Arts Studies – Interview Janet O’Shea*]⁵⁵

Lehet, hogy felületi síkon nézve csak szándékbeli különbségről van szó⁵⁶,

⁵² „Blumberger rámutat arra a lehetséges kapcsolatra, amelyet a *Marionettszínház* Ovidius *Átváltozások* című munkájának egyik részével tart fenn. Ovidius medvéje, mikor megszületik, akkor alakatlan, és az anyja a nyelvvel formálja ki a testét. (»Medveanyától ellett bocs, csak hús, noha él, nincs/ semmi alakja: az anyja nyalással képezi tagját,/ testét téve olyanná, mint amilyen neki is van.«). A *Marionettszínházra* vonatkoztatva, a medve alaktalanságából a vívó tekintetének »nyalása« képezi ki azt a formát, amelyen – mint saját tekintetének vakfoltján – nem tud felülkerekedni.” Török, *Elmozdult képek*, 112. A forrás megjelölése: Publius Ovidius Naso, *Átváltozások*, 15. könyv, *Pythagoras*, <http://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm>.

⁵³ Kristeva *A szeretet eretnetikájában* arról ír, hogy az anya – saját szemiotikus mivoltát megtagadva – a Szimbolikusba „löki” a gyereket, mert az másképp nem érhetné el a létezés státuszát a Szimbolikus Rendben. Lásd Julia Kristeva, „A szeretet eretnetikája”, ford. Gyimesi Timea, *Helikon* 4 (1994): 491-509.

⁵⁴ Az „arcrongálás” metaforát de Man legexplicitebben itt használja: Paul de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji* 8 (1997): 93-107.

⁵⁵ *Martial Arts Studies – Interview Janet O’Shea*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZhySwfX0ryg>

⁵⁶ A szándékos cselekvés, a sikeres performatívum koncepciója pedig az önazonos szubjektum, a tudatos én logocentrikus képzetét kelti a jelenlét metafizikájának jegyében.

vizsgálódásunk kontextusában fontos viszont, hogy a fenti, barátságos mérkőzésekkel kapcsolatos hozzáállás a szembenálló felek ellentétessége mellett elválaszthatatlanságukat is hangsúlyozza. Az edzőtermi pofozkodás pozitív felhangja (az abszolút kiiktatástól eltérő „szándék”) az ellentétek összefonódásának végtelenségét garantálja azt implikálva, hogy a másikat soha „nem lehet” (itt ezt a „nem kell” allegorizálja) maradéktalanul kiiktatni (hiszen az, lehet, hogy csak kísértet formájában, de mindenképp a hátunk mögé kerül).⁵⁷

Elmondható tehát, hogy a Másikhoz (s rajta keresztül önmagunkhoz) való viszonynak ez az építő és romboló, gerjesztő és parazita, nemző és etiloláló, konstruktív és destruktív munkája tükröződik az egymásba fonódó, mégis elkülönült fekete és fehér (kék és piros) jin-jang halacska, valamint a közös áramkörre kapcsolódó harcosok képében is: „egyfolytában küzdenek egymással, és egyfolytában segítik egymást”. Vagyis a harcművész-performansz már csak azért sem zárulhat le (elérve a tökéletes egység állapotát), mert az állandó feszültségben, mozgásban lévő jin és jang/öt változó állapot/nyolc kua/64 hexagram⁵⁸ harc mögötti harcként, performatívum mögötti performatívumként előzi meg mindig-már a taiji-formát. De ha társadalmi szinten nézzük a „taiji-embert” (Havasi, 27), akkor is azt kell látnunk, hogy az életét a gyakorlásnak szentelő harcművész pontosan annak a „folyamatban lévő szubjektumnak” (Kristeva) az emblémája, aki az elértnél mindig tökéletesebb performansz (technikai kivitelezés) megvalósítására törekszik, aki a valóságos összeütközést az edzőterem szimulált közegében egyre csak tolja maga előtt, akinek a szemében – különösen, ha nyugati gyakorlóról van szó – a „kicsi öreg kínai mester”

⁵⁷ Nem véletlenül kedvenc harcművészet-kutatói körben (is) a *Harcosok klubja* s benne Tyler Durden életre ébresztő, megvilágosító bunyókonceptiója, ami extrém példáját adja annak, miként lehet a vérző fogíny, a lyukasra vert arc, a dagadt monokli, a fizikális arcvesztés egy „igazibb” énré való ébredés (egy profán újjászületés) záloga. (Chuch Palahniuk 1996-os regényéből David Fincher 1999-ben készített filmet.) Lásd pl. Paul Bowman filmről szóló elemzéseit itt: Paul Bowman, *Theorizing Bruce Lee. Film, Fantasy, Fighting, Philosophy* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2010), 103-13, 158-60.

⁵⁸ A *wuji* jin-jangra osztódása után tovább tagolódik 5 (tévesen „elemként” emlegetett) „változó állapotra” (fa, tűz, föld, fém, víz), majd 8 kuára (három jin és jang vonalból álló képletek), amelyek 64 hexagramra (hat vonalú képletbe) rendezhetők, mely „rendszer már nem érdemes tovább bontogatni, mivel ebből »már valamennyi dolog származtatható«” (Havasi, *A Taijjuan elmélete és filozófiája*, 35). Ez utóbbi 64 hexagramos rendszerre, a baguára épül a „varázskönyvként”, „kánoni könyvként”, „a kínai kultúra legrégebbi alkotásainak egyikeként” (Karátson, *Kommentárok 1, 7, 21*) számon tartott *Ji King*, melynek címe – s természetesen egész szellemisége – is az Egy belső megosztottságából következő végtelen processzus elképzelését tükrözi: *A változások könyve*.

örökre idegen, Másik marad. A tiszta jelenlét tökéletes, idealizált, gráciás taiji-performansza csak mint „kikerülhetetlen szükségszerűség” (Derrida, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése”, 23) létezik, a tökéletességre törekvő formagyakorlatot „minduntalan meg kell szakítani olyan nyugalmi helyzetekkel, melyek nem részei magának a táncnak” (de Man, „Esztetikai formalizálás”, 96). A „biztos megismerés talaja” (uo.) a földre húz bennünket, míg el nem hagyjuk a zavaró érzelmek (vö. „szenvelgés”) anyagi világát.

Bruce Lee performatív rúgása

A harcművész-performansz áthatolt jelenlétét példázza a hozzá tartozó műfaji filmben az összecsapási jelenetek sajátos attrakciós jellege. A küzdelem olyan látványosság, ami – minden fikciós „bevarrása” ellenére – megszakítja a narratívát, hiszen elsődlegesen nem a kimenetele, hanem a technikákban való gyönyörködés a cél. (Némileg hasonló módon, ahogy a korai attrakciós film látványosságát magának a filmvetítői *technikának*, az apparátusnak a megmutatása jelentette.⁵⁹) Bár a történet elmeséli nekünk, hogy a szereplők közti konfliktus sodorta a filmet erre a pontra, mégis mintha az egész fikciós kontextus ürügy⁶⁰ lenne csak a mozi „exhibicionista”⁶¹ készleteseinek kiélésére. Szép példája ennek Bruce Lee kamerába rúgása *A sárkány útja* (*Meng long guo jiang*, 1972) nagyjelenetében a film végén. Bár a jelenet tartalmaz ellenbeállítást (látjuk, vagy inkább értjük, hogy a rúgás az ellenfél arcába irányult), az nem képes feloldani a szokatlan perspektíva meghökkentő hatását: a kamerába rúgás a kamerába nézés erőszakos verziójaként szakítja át a fikció burkát, de nem a posztmodern elidegenítő önleplezés céljából, hanem a „harcművész-élmény” fokozása végett, hogy (a Tang Lung-figura mögött álló, „valóságos”) Bruce Lee testét zsigeri közelségben érezhessük.⁶²

⁵⁹ Lásd erről: Tom Gunning, „Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd”, ford. Kaposi Ildikó, in Vajdovich Györgyi, szerk., *A kortárs filmelmélet útjai* (Budapest: Palatinus, 2004), 292-303.

⁶⁰ „Ami a forgatókönyvet, a »fabulát« vagy a »mesét« illeti, azon csak a végén szoktam elgondolkodni. Kijelenthetem, hogy az ily módon megalkotott forgatókönyvnek nincs jelentősége, mivel pusztán ürügyként használom a »színpadi effektekhez«, a »trükkökhöz« vagy egy szépen elrendezett táblához...” – idézi Gunning Méliès-t in Gunning, „Az attrakció mozija”, 294.

⁶¹ „A narratív film Christian Metz által elemzett voyeurisztikus vonásával ellentétben ez [ti. az attrakció mozija] exhibicionista filmkészítés.” Gunning, „Az attrakció mozija”, 295.

⁶² Hasonló „realista kódolással” működik a szintén „testi műfaj”, „a médium »végső«

Fontos hangsúlyozni, hogy a Gunning-elemezte attrakciós mozi esetében az apparátus megmutatkozásának nem az a tétje, hogy a direkt önreflexió, az elidegenítés által a film konstrukciós jellege lelepleződjön (igazolva a „minden reprezentáció” demisztifikációs elméletét – ez a már emlegetett tropológiai modellnek lenne a célja⁶³), hanem a közönséggel való játékos kapcsolatteremtés örömeinek előidézése, ami az előadók és a nézők hangját összemósó karneváli forgatag világára vezethető vissza. „A film kitergetti saját láthatóságát, készen arra, hogy felborítsa az önmagába zárt fikciós világ rendjét a nézői figyelem megragadásának reményében” (Gunning, 295). Mondhatnánk, tudatosan „kockáztatja autoritásának konszenzuális természetét” (Parker-Sedgwick). A kamerába rúgás k/gépromboló gesztusának destruktív jelentéstöltete – a nézőre lövéshez hasonlóan⁶⁴ – a kamerába nézésnél is pontosabban viszi színre e filmretorikai belső feszültséget, (az egymás kioltására képtelen retorikai erők közti) nyelvi harcot: a színész fizikai itt-és-mostja kel versenyre a kamera rögzítő, mindig csak re-prezentálni képes szerepével, a jelenlétet jelző (testi) technika diadalmasan rúgja le magáról az eltávolítás mediális technológiáját.

Ugyanakkor, mivel a narratíva – talán épp a bevarrási művelet elemeként – a szereplők harcművészeti képzéséről is szól, az összezapási jelenetek nem mentesek a végtelen ismétlésre épülő, szimulákrum-jellegű edzőtermi gyakorlatok retorikájától sem. A film egy korábbi pontján Tang Lung úgy harcolja le az ellenséges negatív szereplőt, hogy mozdulatai közben megnevezi az egyes technikákat („Négyes számú mozdulat: a sárkány csapása... A sárkány csak legyintett”), mintegy narrálja a látványt, olvassa önmagát (visszaemelve ezzel a voyeurizmust a filmnézői szituációba), mintha csak az őket körülvevő szereplőknek magyarázná a harcművészet fortélyait. A (kamerába rúgást is tartalmazó) Colosseumbeli végső küzdelem pedig úgy kezdődik,

obszcenitásának” üzenetét közvetítő pornófilm esztétikája, melyben „a szimuláció a jelszerűség eltagadását valósítja meg és »problémátlan« referencialitást épít annak üres helyén”. Linda Williams, „Hatalom, élvezet és perverzió”, *Kalligram* 7-8-9 (1998); Tóth Zoltán János, „Fétis és kép”, *Apertúra* 3 (2007).

⁶³ Lásd a 6. lábjegyzetet.

⁶⁴ Gunning *A nagy vonatrablás* (*The Great Train Robbery*, r. Edwin S. Porter, 1903) záró jelenetével szintén a korai film heterogenitását, „kétarcúságát” példázza, amikor narrativitás és attrakció még nem egymás ellenében működtek: „A nagy vonatrabláshoz [*The Great Train Robbery*] (1903) hasonló filmek mindkét irányba mutatnak, a néző közvetlen megrohmozása (a látványosan felnagyított bűnöző arcunkba üríti pisztolyának tárát) és a lineáris narratív folytonosság felé is.” Lásd Gunning, „Az attrakció mozija”, 302.

hogy mind Tang Lung, mind az ő megölésére küldött amerikai (Chuck Norris) bemelegítő gyakorlatokat végeznek. Mivel a dramaturgia e csúcspontján az izgalom forrása, hogy e végső harc mindenképpen vérre megy (vagy a „jó”, vagy a „rossz” maradhat csak életben – a jelenet zenei aláfestésében és beállításában is megidézi a western műfaját), furcsán, sután hat a testnek ez a való életben (az edzés közben keletkező húzódások megelőzése miatt) szükséges előkészítése. Mintha csak a kulisszák mögött járnánk, ahol az attrakció-jelenet íródásával, a performatívum megrendezésével⁶⁵ szembesülhetünk.

A performatívum itt-és-mostjának e visszavétele (mintha az csak elmesélhető lenne, de megmutatható nem) nem jelenti azt, hogy a performatív szúrás (/rúgás) veszélye ne állna szüntelenül fenn, ellenkezőleg, a veszélyérzet permanenciájának titka, hogy soha nem következik be, viszont bekövetkezésének lehetősége minden pillanatban érvényes. Ahogy nem lehet tudni, hogy „a haldoklás komédiája mikor csap át valódi erőszakba”, a tánc „játékos erotiká[ja] valódi közösülésbe” (de Man) vagy az ölelés ölésbe,⁶⁶ úgy az sem biztos, hogy a harcművészeti gyakorlat „ártatlan játszadozás marad” (de Man, „Esztétikai formalizálás”, 85), amiről leginkább az edzőtermekben „véletlenül” (a megelőző bemelegítés ellenére) szerzett kék-zöld foltok tanúskodhatnak.

DEKONSTRUKCIÓS ALLEGÓRIÁK A SZÍNPADON

E retorikai feszültséget, referencialitás és performativitás elválaszthatatlan, ugyanakkor kölcsönösen kizáró viszonyát az egyes médiumok, művészeti formák különbözőképp vihetik színre. Mindenekelőtt azokkal a konvenciókkal kell megküzdeniük, azokat fel- és kihasználniuk, melyek a Kleist által is felsorakoztatott olvasásmodelleket igazolják. Az illúzió-realisztikus, teologikus-logocentrikus (Derrida) „dobozszínpad” legfőbb

⁶⁵ Amellett, hogy a performatívumot előállító szándék, így a performativitás direkt színre állítása paradoxon, Butler azzal érvel, hogy „nincs a diskurzus mögött álló, akaratát vagy szándékát a diskurzuson át végrehajtó »én«. Ellenkezőleg, az »én« csak azáltal jön létre, hogy valami hívja, megnevezi, megszólítja, interpellálja...” Judith Butler, „Kritikus queerség”, 86.

⁶⁶ „Ölelni, ölni: / Összerímel. S aki szívből szeret, / Akár össze is vétheti a kettőt.” Heinrich von Kleist, „Pentheszileia”, in uő, *Drámák I.* Ford. Tandori Dezső (Budapest: Jelenkor, 1998), 295-403. (Az eredetiben csók [*küsse*] és harapás [*bisse*] szerepelnek.)

eszköze a mimézis, ami „természetesnek tünteti fel magát” (vagyis ideologikus); állandói „egy rajtuk kívül eső valóságelv függvényei maradnak” (de Man, „Esz­tétikai formalizálás”, 87). Amikor a színházi szemiotika ennek a „valóságúségre törekvő” (s a valóságban működő metafizikus beállítódást ismétlő) *mise en scène*-nek a jelrendszerét a kódok beazonosításával és a jelentések egyértelmű dekódolásával maradéktalanul felfejthetőnek tartja, a hermeneutika idealisztikus szuperolvasói pozíciójába helyezi magát. A szövegszínház ellen lázadó avantgárd performansz pedig a jelenlétet a nyelv helyett a testben megtalálva a marionettekkel illusztrált performatív olvasásmoddal képviseli „komolyan”.

Az ázsiai tradíció mellett (tőle függetlenül) saját kanyargós útjait bejárva már a nyugati kortárs művészet is eljutott addig a pontig, hogy a bábost és a bábot együtt szerepeltesse a színpadon elszakadva a transzparencia sokáig uralkodó törvényétől (miszerint a bábos szívódjon föl a báb megjelenése mögött). Ezekben az előadásokban már nem a „szenvelgő” emberit felváltó báb tökéletes animálása, vagyis a marionettszerű „tisztá jelenlét” megteremtése a cél, hanem annak a kontrasztnak a fókuszba állítása, ami a gravitáló (akaratlanul is jelentésgyártó, félreolvasó és félreolvasódó) emberszínész és az ő „ideálénje”, önazonosságot megvalósító (megvalósítani látszó) Másikja között húzódik. A színpad így nem tisztul meg a szenvelgéstől, az erre irányuló vágyat ellenben színre viszi, ezáltal nyom formájában mégiscsak képes felmutatni a gráciát, a jelműködésben munkáló performativitást.⁶⁷

A fenti (marionett- és taiji-mozgást párhuzamba állító) elemzés fényében talán elfogadható, ha Goda Gábor *Cseppkánon – Hogy vagy Hérakleitosz?* (2015) című előadására e kortárs színházi formanyelv variációjaként tekintünk. Jóllehet, itt a mozgáskultúrák közti kontraszt a táncosok és taiji-gyakorlók között húzódik, a *qít* a megfelelő súlypontba szállító, ezáltal a jelenlét érzését keltő harcművész a marionetthez hasonlóan a színházi itt-és-most ideáját képviseli (elviekben). Egy pusztán taiji-mozgásra rendezett előadás könnyen visszacsúszhatna a harcművészet idealisztikus ábrázolásába cirkuszi látványosságot kreálva a gyakorlás során elsajátított képességekből. Itt viszont a táncos és a taijis mozgása közötti különbség folyamatos érzékeltetésével a bábos és a báb együttes szerepeltetésének előbbi példájához

⁶⁷ Különleges hazai példa Jeles Andrásnak az a visszatérő színházi formanyelvi gesztusa, mely a gráciás bábot és a szenvelgő embert egymásra kopírozva jeleníti meg: emberszínészek mozognak, viselkednek bábszerűen kontrollálhatatlan rezdülésükkel, elhagyhatatlan szuszogásukkal „hibássá” téve, kisiklasztva a marionett-megjelenést.

hasonló idézőjelesítés történik. A taiji nyelve lefordíthatatlannak tűnik a táncoséra, találkozásaik groteszk pillanatokba, elcsúszott érintésekbe torkollanak.⁶⁸ Azokban a jelenetekben pedig, ahol a táncosok „leutánozzák” a taijisok mozgását, megjelenik a Tang Lung-féle magyarázkodás, narrativizálás a harcművészek által „megvalósított” taiji-formára vonatkozóan. Vagy a Kleist-esszé másik példájával illusztrálva: a táncosok K... úr fiatal barátjának törekvését idézik meg a „tökéletes” műalkotás (a *Tövishúzó fiú*) lemásolását illetően, miközben maga ez a műalkotás (ti. a taiji-mozgás kirajzolta performansz-szöveg) sem más, mint az ember végtelen törekvése a grácia elérésére: akárcsak a valószerűtlenül tökéletes, babaszerű balerina vagy a szerepe mögött eltűnni vágyó színész, a taijis is mindig rezzen, szusszan, kísérteties Olimpia babaként pislog, él: arcadottan – arcfosztottan, alakra formált medvebocsként „nyalva” van.

HIVATKOZOTT MŰVEK

„A japán színház: a No és a Kabuki.” <http://www.literatura.hu/szinhaz/japan/no-kabuki.htm>.

Austin, John L. *Tetten ért szavak*. Fordította Pléh Csaba. Budapest: Akadémiai, 1990.

Behler, Constantin. „»Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő«? Kleist, Schiller, de Man és az esztétika ideológiája” (részlet). Fordította Nádori Lídia. *Enigma* 11-12 (1997): 99-110.

Bowman, Paul. *Theorizing Bruce Lee. Film, Fantasy, Fighting, Philosophy*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010.

———. *Martial Arts Studies. Disrupting Disciplinary Boundaries*. London, New York: Rowman & Littlefield, 2015.

⁶⁸ Szemléletesen írja le Szalay Henrietta azt a mozgássort, mely során a táncosok a taiji-forma „felhő kezek”-technikáját kísérik meg „lefordítani” saját nyelvükre ölelésként olvasva a két előretartott kar pozícióját: „Bakó Tamás és Virág Melinda a »Felhő kezek«⁶⁸ elnevezésű, átharmonizált taiji-technikát használják arra, hogy az ölelés gesztusát furcsán elcsúsztatottá, üressé varázsolják, amiből mégis simogatás lesz, de, mintha csak véletlenül történne meg. Mintha nem tudnák egymást elérni, igazán megölelni, amit az is megerősít, hogy egymás mellett állnak, és nem egymással szemben, így az ölelő vagy simogató kezek oldalra csúsznak, és a partner hátát épp hogy csak érintik. Többször van az az érzésem az előadás során, hogy nem sikerül az ölelés...” Szalay Henrietta, „Táncából a taijist kitudhatod? Goda Gábor Cseppkánon – Hogy vagy Hérakleitosz? című előadása egy taijiqvan gyakorló színész-esztéta perspektívájából”, in *Et al. – Kritikai Elmélet Online* (2018).

- Butler, Judith. „Kritikus queerség.” Fordította Sándor Bea. *Theatron* 2 (2003): 84–97.
- Chase, Cynthia. „Arcot adni a névnek: De Man figurái.” Fordította Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán. *Pompeji* (1997/2-3): 108-47.
- Czirák Ádám, szerk. *Kortárs táncelméletek*. Budapest: Kijárat, 2013.
- De Man, Paul. „Esztétkai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje.” Fordította Beck András. *Enigma* 11-12 (1997): 80-98.
- . *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. *Pompeji* 8 (1997): 93-107.
- . „Az irónia fogalma.” In *uő, Esztétkai ideológia*. Fordította Katona Gábor. Budapest: Janus/Osiris, 2000. 175-203.
- . „Wordsworth és a viktoriánusok.” Fordította Fogarasi György. *Helikon* 1-2 (2000): 115-123.
- . „Kant és Schiller.” In *uő, Esztétkai ideológia*. Fordította Katona Gábor. Budapest: Janus/Osiris, 2000. 131-174.
- . „A trópusok retorikája (Nietzsche).” In *uő, Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Fordította Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2006. 124-41.
- . „A meggyőzés retorikája.” In *uő, Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Fordította Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2006. 142-56.
- Derrida, Jacques. „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése.” Fordította Farkas Anikó, Ivacs Ágnes. *Theatron* 6 (2007): 23-37.
- . „Aláírás esemény kontextus.” Fordította Kicsák Lóránt. In Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda, szerkesztette. *Performatív fordulatok*. Eger: Líceum, 2015. 43-69.
- Dózsai Mónika. „Mechanisches Ding. Heinrich von Kleist A marionettszínházról című írásának interpretációjáról.” *Enigma* 11-12 (1997): 54-78.
- Frank, Adam D. *Taijiquan and the Search for the Little Old Chinese Man: Understanding Identity through Martial Arts*. New York, Basingstote, UK: Palgrave Macmillan, 2006.
- Freud, Sigmund. „A kísértetiesről.” Fordította, Bókay Antal és Erős Ferenc. In Bókay Antal és Erős Ferenc, szerkesztette. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest: Filum, 1998. 65-81.
- Gunning, Tom. „Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd.” Fordította Kaposi Ildikó. In Vajdovich Györgyi, szerkesztette. *A kortárs filmelméletútjai*, Palatinus, 2004. 292-303.

- Havasi András. *A Taijiuan elmélete és filozófiája*. Budapest: Lunarimpex, 2004.
- Karátson Gábor. *Kommentárok 1. (Ji King. A változások könyve)*. Budapest: Q.E.D., 2003.
- Kékesi Kun Árpád. *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. Budapest: Kijárat, 1998.
- . *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – dráma/színház – elmélet*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi, 2000.
- Kérchy Vera. *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*. Szeged: JatePress, 2014.
- . „A marionettszínházról mint színházelmélet.” In Török Dalma, szerkesztette. *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?* Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016. 76-83.
- Kiss Attila Atilla. „A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. A trauma színrevitele a *Hamletgépben*.” In Hódosy Annamária – Kiss Attila Atilla. *Remix*. Szeged: ICTUS-JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. 53-62.
- Kleist, Heinrich von. „Pentheszileia.” Fordította Tandori Dezső. In uő, *Drámák I*. Budapest: Jelenkor, 1998. 295-403.
- . „A marionettszínházról.” In uő, *Esszék, anekdoták, költemények*. Fordította Forgách András, Hámori Ágnes, et al. Pécs: Jelenkor, 2001. 186-92.
- Kristeva, Julia. „A szeretet eretnetikája.” Ford. Gyimesi Timea. *Helikon* 4 (1994): 491-509.
- Lacan, Jacques. „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra.” Fordította Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. *Thalassa* 4 (1993): 5-11.
- Martial Arts Studies – Interview Janet O’Shea*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZhySwfX0ryg>
- Nemes Péter. *Dekonstrukció és romantika*. Budapest: Kijárat, 2004.
- Parker, Andrew és Eve Kosofsky Sedgwick. „Bevezetés. Performativitás és performansz.” Fordította Müllner András. *Apertúra. Film – Vizualitás - Elmélet* 1 (2010)
- Pullman, Philip. *Északi fény*. Ford. Borbás Mária. Pécs: Alexandra, 2007.
- Sándor Katalin. „Közelítések a médiumköziség kérdéseihez I.” *Iskolakultúra* 1 (2006): 17-36.
- Schlegel, Friedrich. „Az érthetlenségről.” In *Kultusz és áldozat: a német esszé klasszikusai*, szerkesztette Salyámosi Miklós. Budapest: Európa, 1981. 79-92.
- Szalay Henrietta. „Táncból a taijist kitudhatod? Goda Gábor Cseppkánon – Hogy vagy Hérakleitosz?” című előadása egy taijiuan gyakorló színész-esztéta

perspektívájából.” In *Harcművészet-kutatás*, szerkesztette Kérchy Vera és Kani-zsai Ágnes. *Et al. Kritikai elmélet online* (2018).

Tóth Zoltán János. „Fétis és kép.” *Apertúra. Film – Vizualitás - Elmélet* 3 (2007).

Török Ervin. *Elmzdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben*. Budapest: Ráció, 2015.

Warminski, Andrzej. „Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei.” Fordította Fogarasi György. *Helikon* (2000/1-2): 125-45.

Williams, Linda. „Hatalom, élvezet és perverzió.” *Kalligram* 7-8-9 (1998): 133-77.

Žižek, Slavoj. „Now I’ve got glycerine!” In uő, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski. Between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001. 71-77.

[A tanulmány az FK124877 számú projekt keretei között, a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással az NKFIA (OTKA) pályázati program finanszírozásában valósult meg.]