

zetek egy része formai szempontok alapján tárgyalja a naplókat, ilyenek a dátum, a napló üzenete, a tudományos szándék, a kódolás. A könyv hat fejezete viszont a témájuk alapján veszi szemügyre az írásokat, de a formai vonások ezekben a fejezetben is fontos szerepet kapnak.

Az első fejezet arra a kérdésre keresi a választ, hogy miért nem írt naplót Rousseau, illetve hogy hogyan van jelen vagy miért hiányzik a korszak naplóiból az 1789-es francia forradalom. A második fejezet az írások megszólítottjait veszi sorra. Míg Louis-Antoine Caracioli *A beszélgetés önmagával* (1751) című könyve a kicsapongó és világi emberek hitre való visszatérése céljából íródott és velük folytat dialógust, Praskovia Vassilevna Narychkina orosz nő franciául írt naplója azért született, hogy egy távollévő barátjának továbbra is megvallhassa legbensőbb érzelmeit. Lejeune szerint Caraciollival és Narychkinával szemben azonban sokkal bensőségesebbek azok a naplók, ahol az írója tegezi a megszólítottat, illetve amikor titkosírást használ a nem kívánt olvasók kizárása miatt.

*A harmadik Isten* című fejezet az egyházi naplókat tárgyalja: azt vizsgálja, ezek mennyiben tekinthetők a naplók előfutárainak. A negyedik rész az idő és napló viszonyával foglalkozik. Lejeune szerint fontos lépés a műfaj történetében, amikor a dátum már nem az elmondott dologhoz kötődik, hanem az írás aktusához: azaz az író nem azt írja, hogy ezen a napon ez és ez történt, hanem hogy ma írok, amikor is valami történik. Az ötödik fejezet az egyéni és a közös napló közötti átmeneteket mutatja be François Guiguer, Prangins báró és Bombelles márki 18. századi képviselő írásain keresztül. A következő öt fejezet egy-egy téma körül csoportosul: a nevelés, az orvoslás, a gyász, a szerelem és a testi gyönyör kapcsolatát mutatja meg a napló műfajával. A könyv utolsó fejezete, az *Írás-mód* a napló formai sokszínűségével szembesít: a levélformától az anekdotákon és a versen keresztül a rendezetlen, töredékes írásig.

Összességében elmondhatjuk: Lejeune munkájának érdeme, hogy nagyrészt ismeretlen és nem szépirodalmi szövegek segítségével térképezi fel a műfaj sajátosságait, és bár nem ad általános definíciót a műfajnak, fontos jelenségekre, fontos történelmi tényekre hívja fel a figyelmet, amelyek továbbgondolkodásra ösztönöznek.

BENDA MIHÁLY

DARIDA Veronika. *Filozófusok bábszínháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020. 196.

A kötet címe az első mozgató klasszikus filozófiai tételét idézi, szinte magukat a bölcselőket helyezve az első mozgatói szerepbe, és ezt az illúziót erősíti a Nagy József képi világából kölcsönzött, jellel vált békatest is a kötet hátlapján: szinte michelangelói pózban találkozik – az ember által megtestesített – teremtmőjével.

Csakhogy Darida Veronika kérdésfeltevése(i) poszthumanista nézőpontból közelít(enek) a színházhoz. „Mi marad a színházból az ember eltűnése után?” – kezdi a szerző egy felütéssel a cím- és hátlapfotóhoz kapcsolódó rövid esszéjét Nagy József Békaszínházáról. Kérdésének mélyén újabb kérdés rejtőzik: vajon eltűnhet-e az ember a színházból, megszakítható-e, felülírható az antropomorfizáció folyamata a színházban – hiszen befogadói emberek. Mi a színház egyáltalán?

Performance-ok, happenings, eventek, túlsúfolt és kiürült színpadok váltakoznak egymás után Darida Veronika új kötetének lapjain. És mindemellett, bár kétségkívül nem domináns szerepben, világában megfér a klasszikus színház is.

A tizennyolc írás mindegyikét áthatja a konvenciókkal tudatosan szembeforduló szenvedély felvállalt szubjektivitása. A tudatosság és a szenvedély nem egymást kiegészítve, hanem egyszerre van jelen majd minden mondatában. Stílusa gördülékeny, otthonosan mozog a legkülönbébb dramaturgiai, színházelméleti, filozófiai problémák között, s így releváns, hűsbavágó elemzéseivel sikerül az előadások kellős közepe felé tartania, mindeközben elkerülve a lezárhatóság illúziójának csapdáját is.

Világának egyik hőse Nagy József, a vajdasági művész. A kötetben kiemelt helyet kapnak előadásai, sőt az ő békagrammjai jelennek meg a címlapon és a hátlapon a kötet kizárólagos illusztrációiként. Ez azért is fontos, mert a *Színház* folyóirat képekkel megtámogatott lapjairól származó szövegek képek nélkül más irányt vesznek.

Darida Veronika gondosan szerkesztett kötetében 2017 és 2019 között írt esszék olvashatók. Alkotói sorsok bontakoznak ki, miközben valóban közelítünk mind a filozófiához, mind a bábok emberi mozdulatoknál tökéletesebb világához. De ez nem egyfajta elitizmus, írásai elhivatottak és elkötelezettek a megalázottak, a nyomorban élők felé,

ahogy ez egyértelműen kiderül Jeles András *Boldog hercegének* elemzését olvasva is. A gráciát hol *bújnak*, hol *tudattalan tökéletességnek* magyarázza. Ez a világ a kegyelmet hírből sem ismeri, sőt Jeles András hajléktalanját idézve el is lép előle. Jeles András *Boldog hercege* jelentősen eltér Oscar Wilde történetétől, felmutatja, milyen a világ, ha nincs megváltás.

A kötet legmegrázóbb darabja kétségkívül a tanúkról szóló esszé, amely Auschwitz rettenetes tapasztalatának és a ruandai népirtásnak a közölhetőségét vizsgálja, illetve hogy mindez miként jeleníthető meg tanúságtételként a színpadon. Ricœur és Agamben szövegeire hagyatkozva beszél előbb magáról a tanúságtételről: előbbi a bibliai próféták és az Újszövetség nyomán vizsgálódik, utóbbit Auschwitz „tanú” foglalkoztatják. Darida a diszkurzusba bevonja Elie Wiesel meggrázó gondolatait is: „a koncentrációs táborok nyelve – minden más nyelvet megtagadott és felváltott”, mégis megszakíthatatlan tanúságtételre kötelezik a holtak.

A kötet címadó esszéje – megkockázatom, hogy egy boltív záróköveként – a kötet közepén helyezkedik el. Darida Veronika ebben az írásában Rilke és Kleist felől közelít Benjamin, Deleuze és Agamben felé. A bábproblematika mellé állítja Rodin Rilke által megjelenített szobrait is. A *Negyedik duinói elégiá*ból indul ki, mottót is innen választ, hamarosan azonban a prágai születésű osztrák költő teoretikus írásai felé fordul, melyből egy általános bábontológia olvasható ki, mely a báb csendjében formálódik. S ebben a csendben érlelődik a gyermeki fantázia is. Rusztikus bábok, viasz-bábok, marionettbábok: Darida sorra veszi a megjelenési formákat.

A szerzőt Kleistnél a marionettek érdeklik, amelyek mozgásuk bájának köszönhetően képesek felülmúlni az embert. Tudaton kívüli entitások, így rendelkezhetnek azzal a gráciával, amely az ember sajátja volt bűnbeesése előtt – ezt a szerepet szánja nekik Kleist a példázataiban. „A marionett minden csodálója filozófus”: az esszéíró most a Kleistet felidéző Walter Benjaminhoz fordul, aki a bábokban látja régi idők tanúit. Darida úgy állítja egymás mellé esszéjében Rilke, Kleist, Benjamin és Deleuze bábait, színpadait, ahogy Kleist a példázatait, több szökekvonalat létrehozva.

Mirandola az *Emberi méltóságról* szólva az embert az isten és az állat között helyezte el. Má-

ra, és ezt akár jelentős ontológiai fordulatként is lehet értelmezni, az ember által létrehívott gépi intelligencia is feltűnt a színtéren és a színpadon. Érzékletes írásokban reflektál erre a poszthumanista problematikát előhívó gondolatra a szerző, szinte „bábontológiként” továbbgondolva azt. Érezhető: a test, az anyag és a személyiség kapcsolódási pontjai valahogy mindig jelen vannak az elemzésekben. Akkor is, amikor a színházi megjelenés, megjelenítés útjai, módszerei foglalkoztatják: Barthes, Bergmann, Brecht, Pasolini elméletírói, rendezői pályaképét vázolja fel, miközben tudatosan törekszik arra, hogy saját színházi élményeiről beszámolva felmutassa az interpretálás nehézségeit.

Két esszé erejéig belép a Budapesti Állami Bábszínház kapuján is. Egyrészt Mészöly Miklós-nak a bábok világához fűződő viszonyát elemzi, kiemelve a szavakon túllépő *Emberke, ob!* előadását. Másrészt azért teszi ezt, hogy az Országh Lilit ért szürrealista hatást vizsgálhassa. Közben a bábszínházban alkotó művészek felvázolt sorsán keresztül megmutatja az egyfajta menedékként, műhelyként és kényszerként megjelenő színteret is. Ide sajnos került egy bántóan pontatlan mondat is. Mellékesen jegyzi meg, hogy a kommunista káderpolitika révén el lehetetlenített művészek közül „Márkus Anna Németországba, majd Párizsba megy.” (125) Itt a „megy” ige helyett a „menekül” lett volna jobb, hiszen Márkus Anna az 1956-os forradalom leverését követően csak két kísérlet után tudott átszökni a határon.

Érdeklődésének középpontjában, ahogy mindebből kitűnik, a nyelven túli színház áll. A nyelven, vagyis az emberen túli színház. A mozdulat, a forma érdekli, ahogy a formátlanság és a színházi térbe, a nézők elé helyezett mozdulatlan-ság is. A nyelven túli világtól csak a tanúk kedvéért tér vissza a beszédhez.

Bár a kötet egybegyűjtött írásokat tartalmaz, ami bizonyos fokú redundanciával jár (ennek következtében persze az írások a kötettől függetlenül is megállnak a saját lábukon), mégis feltűnően szoros kötelék tartja össze őket. Látható, hogy a teljes kötetben ott üvölt, tántorog a 20. század tébo-lyának feloldhatatlan valósága, mely továbbgyűrűzik a jelenbe is.

SENTPÁLY MIKLÓS