

Az Ósszínház

1.

Értelmetlennek tűnhet a színház másfajta elgondolását keresni Rousseau-nál, mint amely arra szolgált, hogy a leghatározottabban elutasítsa a színházat. Azt hihetnénk, minden ilyen vállalkozás eleve kudarcra ítélt, vagy még rosszabb: csak kimódolt, nyakatekert, önkényes félreértelmezéseket szülhet, „üres okoskodásokat”, mondaná maga Rousseau, aki különben mindennél jobban kedvelte a „paradoxonokat”; mert persze az sem kerülheti el senki figyelmét, hogy szerzőnk *egyben* „színházi ember” is volt: írt színházaknak, aratott is némi sikert, sőt, egy időben színházi karrierről ábrándozott, buzgón látogatta Párizs és Vence színházait, kitűnően ismerte a teljes repertoárt (mind a klasszikust, mind a modernt), s a színházelméletben is igen jártas volt. Ám a „tétel” ott áll félreérthetetlenül, feketén-fehéren: a színház, akárcsak általában az irodalom, amint már az első *Értekezés*¹ vagy az *Előszó a „Narcissus”-hoz*² című rövid írás leszögezi, „mérgeg”: mérgezi a társadalmat, mérgezi a politikát. Szó szerint és minden értelemben *a nép ópiuma*. Semmi sem „mentheti”, nincs apelláta.

Erről a végérvényes ítéletről már mindent elmondtak; nyilván fölösleges újból felülvizsgálni. Mégis kitartok a kérdésnél. A kiindulópontot az iméntiek burkoltan már kijelölték. A konkrét kérdésem: miként történhetett, hogy a második *Értekezés*³ újrakiadásának előkészítéskor (ez végül posztumusz jelent meg, 1782-ben, a Moultoú–Du Peyrou Kiadónál) Rousseau szükségét érezte, hogy a „természetes” részveétről szóló fejtegetésébe, melynek döntő jelentősége aligha vitatható, lábjegyzetben beszúrja azt a szakaszt a d’Alembert-nek írt leveléből,⁴ amely általában a színház, és különösképp a tragédia

¹ [Itt és a továbbiakban kapcsos zárójelben a fordító lábjegyzetei. – Jean-Jacques ROUSSEAU, „Javított-e az erkölcsökön a tudományok és a művészetek újraéledése?” (1750), ford. Kis János, in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Politikafilozófiai írások*, szerk. LUDASSY Mária, 7–41 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2017). A továbbiakban: *PI*.]

² [Jean-Jacques ROUSSEAU, „Előszó a »Narcissus«-hoz”, ford. Kis János, in *PI*, 41–61.]

³ [Jean-Jacques ROUSSEAU, „Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól” [1755], ford. Kis János, in *PI*, 61–201.]

⁴ [„Jean-Jacques ROUSSEAU genfi polgár d’Alembert úrnak, az »Enciklopédia« VII. kötetében megjelent »Genf« című cikkéről, és különösen arról a tervről, hogy e városban színházat alapítsanak” (a továbbiakban lábjegyzetben: „Levél d’Alembert-nek”, a főszövegben: *Levél*) [1758], ford. Kis János, in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Önéletrajzi írások I.*, szerk. LUDASSY Mária, 7–155 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2019).]

állítólagos „erkölcsi hatását” illető kétségeit hivatottak alátámasztani? Rousseau, emlékezhetünk, az *Értekezés*ben ezt írta: „Ilyen a természeti felindulás, mely minden elmélkedést megelőz; ilyen erős a természetes szájalomérzés, melyet a legromlottabb erkölcsök sem tudtak még egészen elfojtani; hiszen színi látványosságainkban nap mint nap megesik, hogy a szerencsétlen hős balsorsán elérzékenyül és sírva fakad a néző, ki pedig, volna csak a zsarnok helyében, még súlyosbítaná is ellenségei gyötrelmeit.”⁵ Rousseau tehát utóbb nyomatékosan kérte, hogy illesszék ide lábjegyzetben ezt a *Levélből* kiemelt néhány sort (az érv Plutarkhosztól és Montaigne-től származik, Montaigne

⁵ [Jean-Jacques ROUSSEAU, „Értekezés az emberek...”, 110. Itt és a továbbiakban is Lacoue-Labarthe szókincséhez igazítottam Kis János – példamutatóan gondos – fordítását a francia eredetiben idézett Pléiade-kiadás alapján. A fontosabb terminológiai módosításokat mindenütt jelezni fogom. Rögtön itt az első ilyen. Kis János sem a második *Értekezés* itt idézett pontján, sem a *Levél d’Alembert-nek* első felében nem tett különbséget *Spectacle* (nagy kezdőbetűvel), *spectacle*, *représentation* és *théâtre* között, hanem szöveggörnyezet szerint mindegyik kifejezést „színháznak” vagy „előadásnak” fordította, majd a *Levél* második felében, onnantól fogva, hogy Rousseau már színházon kívüli „spektákulumokról” – ünnepekről, felvonulásokról, versenyekről stb. – értekezik, „látványosságként” adta vissza a *spectacle*-t. Jogosan járt el, a mai nyelvérzéknek csakugyan szokatlan „látványosságnak” nevezni a színházi előadást. Az alábbiakban azonban épp *színielőadás* (mint pusztá látnivaló, amit a néző tétlenül bámul) és *népünnepély* mint *közösségi előadás* (vagy ahogy ma mondanánk – de amit Rousseau nem biztos, hogy elfogadna: *részvételi színház*; ahol nincsenek is nézők, melyet nem a szemeknek szánnak) szembeállítására lesz kulcsfontosságú. Előbbi a *kommerciális*, utóbbi (a nyitómondatra visszautalva) a *másféle színház* fogalmának a jelölésére szolgál. De ahhoz, hogy a szembeállítás érthető legyen, tudnunk kell, hogy Rousseau-nál mindkettő „spectacle” (*látványosság*). Viszont a *Levél* eredetijét szorosán olvasva az is feltűnhet, hogy a nagy kezdőbetűt Rousseau túlnyomórészt a „színi látványosságok” jelölésére használja, ha pedig az ünnepelekről beszél, kis kezdőbetűvel írja a *spectacle* szót. (Valószínűleg tudattalanul dönt egyik-másik alak mellett, mert néha azért felrúgja a szabályt.) Így aztán a *Levél* azon szakaszaiban, ahol – akár a nagybetű, akár a kontextus miatt – egyértelműen *színházi* előadásokról van szó, a *Spectacle* kifejezést „színi látványosságként” adom vissza; ahol nem színházi a kontextus, egyszerűen „látványosságként”; a *(re)présentation* kifejezést pedig hol „előadásként”, hol – tükörfordításban – „reprezentációként”. Utóbbi döntésemet, mely talán a legszokatlanabb, a maga helyén indoklom. Azért is tartom fontosnak a *Spectacles* mint színházi előadások „színi látványosságként” való visszaadását, mert így a magyar olvasó számára is szembeszökőbb lehet a francia számára evidens folytonosság Rousseau és Guy Debord – lásd legutóbb: Guy DEBORD, *A spektákulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Open Books, 2022) – között; a szituacionizmus által ostromozott spektákulum ugyanis (franciául magától értetődően) ugyanaz a szóalak, mint ami ellen Rousseau kikel, de amit végső soron – mint a népünnepély megfogalmazása bizonyítja (lásd lentebb) – ő is használni kényszerül. Ezért fontos végigkövetnünk a „jó” és „rossz” látványosság megkülönböztetésére tett elkeseredett rousseau-i kísérlet kibontakozását, amit Lacoue-Labarthe akkurátusan végigkövet, és ami – mint azt minden „színházi ember” pontosan tudja – éppoly lehetetlen, mint amilyen nélkülözhetetlen.]

közvetlenül Plutarkhoszt másolja): „Akárcsak a vérengző Sulla, midőn olyan gaztettekről hallott mesélni, amelyeket nem ő követett el, így rejtőzködött a színházban a pheraibeli Alexandrosz, aki sosem mert megjelenni a tragédiák előadásain, nehogy együtt lássák zokogni Andromakhéval és Priamossal [Montaigne azt írta: „Hekubával és Andromakhéval – közbevetés: Ph. L-L.], holott érzéketlenül hallgatta megannyi szabad polgár jajkiáltását, akiket nap mint nap halálba küldött.”⁶

A kérdésem tehát roppant egyszerű: mi indokolta a bővítést, az utólagos „betoldást”? És a válasz sem különösebben bonyolult: az, hogy az elemi száanalom (*pitié*)⁷ – akárcsak, ha nem volna nyilvánvaló, a félelem (*craindre*) – problematikája Rousseau-nál alapvetően *arisztotelészi* meghatározottságú.

Ezt igyekszem igazolni az alábbiakban.

Induljunk ki a *Levél*ből. Pontosán milyen szövegkörnyezetben hozza fel Rousseau a két kis anekdotát, a „példáit”? Tudjuk, hogy épp ott kerül szóba a két zsarnok, ahol Rousseau Arisztotelészt tárgyalja, azt a vitapartnerét, aki – változatos támadási irányokból – a *Levél* elsődleges célpontja. Rousseau itt konkrétan a túlértékelt vagy túlmisztifikált *katharsziszt* ostorozza (elég hevesen), megkérdőjelezve, hogy a „szenvedélyek” színházi ábrázolásának volna bármi jótékony hatása vagy állítólagos haszna, legyen terápiás vagy „erkölcsi”. Tehát ahogy mindazok, akik (legalábbis a klasszikus korban) komolyan végig akarták gondolni a színház mibenlétét, Rousseau is a *Poétikához* fordult;⁸ persze szokás szerint ő is csak a hatodik fejezetre fókuszált, függetlenül a negyedik fejezet nyitányától, vagyis a *mimetikus hatás* érdemi kifejtésétől, ami azért volt szerencsétlen döntés, mert enélkül a *katharszisz*elmélet jóformán érthetetlen.

A bevett értelmezés szerint az Arisztotelésszel foglalkozó szakasz nem tölt be központi szerepet a *Levél* felépítésében: mellékes, futólagos, erőltetetten *kényszerű* – a kor kívánalmai szerint demonstrálni kellett, hogy a szerző jól ismeri a tárgykörben kizárólagos Autoritást. Egyébként is, mondják, Rous-

⁶ [Uo., ill. ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 31. A franciában egyező szakasz magyar fordításai különböznek. Ötvöztem őket.]

⁷ [A Rousseau-fordításokban többnyire – de nem mindig – „részvét”, az Arisztotelész-fordításokban pedig „száanalom” szerepel. Lehetetlen volna egy lábjegyzetben megfelelően indokolni a kettő közti választást. Mivel Lacoue-Labarthe itteni alapállítása, hogy Rousseau félelem- és részvétfelfogását felüldeterminálja Arisztotelész, úgy döntöttem, az utóbbinál megszokottabb fogalomra („száanalom”, „száanalomérzés”) ültetem át a *pitié*-t.]

⁸ [ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, ford. RITÓÓK Zsigmond, jegyz. BOLONYAI Gábor (Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997).]

seau csak másodkézből idézi Arisztotelészt (ráadásul latinul!),⁹ szorosan véve csak kortárs vagy múlt századbeli elméletírókra hivatkozik (Crébillonra például, vagy Du Bos abbéra; de szemlátomást olvasta Corneille, Racine, Voltaire és még néhány drámaíró előszavait és tanulmányait is); a tragédiát illető arisztotelészi jóakaratnak kijáró megvetése pedig pusztán annak a – nyíltan platóni – gyűlöletnek (vagy félelemnek) a származéka, amit általában a színház *jelenségével*, tragédia és komédia keverékével szemben érez (*A mizantróp... Rousseau képmása, bús fivére*). Mindebben van igazság. A „jellemzés” mégis kissé kurta így. Tudniillik nem egészen ez történik a *Levélben*; ezért szükséges közelebről is szemügyre venni a szöveget.

Arisztotelész korántsem mellesleg, még kevésbé „emlékeztetőül” kerül szóba. Jelen van mindvégig, szinte a kezdetektől.

Rousseau szavait érdemes készpénznek venni. (Egyébként mindig.) Színházbírálatának semmi köze az egyházatyákhoz,¹⁰ akikről (kissé elhamarkodottan) úgy tartják, hogy változtatás nélkül átvették a platóni érveket. És a (némileg megalapozottabb) látszat ellenére nincs köze a „komédia”, a „szórakozás”, a „színi látványosságok” kálvinista elítéléséhez sem. Doktrinális kérdésekben Rousseau pontosan tudja, miről beszél, amint azt rögtön bizonyítja is a *Levél* felvezetőjében, ahol védelmébe veszi a genfi lelkészeket – és ez nem egyszerűen afféle honfitársainak címzett *captatio benevolentiae* – a „szociniánus” eretnenség vádjával szemben, amit d’Alembert is finoman elismételt, sőt, ravaszul súlyosbított.¹¹ Nem a vallásról van szó. Ha Rousseau elítéli a színházat és hevesen ellenzi hivatalos megalapítását Genfben – a „Genfi Köztársaságban” –, annak alapvetően filozófiai okai vannak. Következésképpen politikai okai. Innen a *Levél* szigorúan platonikus *ibletése*. Az is tudvalevő, hogy válaszához mellékelni készült saját „fordításában” (értelmezésében vagy átira-

⁹ [Lásd: ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 34.]

¹⁰ Ahogy a genfi lelképítőkhoz sincs. A bármilyen keresztény intézménytől vett egyetlen idézet, az is lábjegyzetben, éppenséggel azt mondja ki, hogy ha léteznek is „elítélendő” színi látványosságok, elképzelhetőek olyanok is, amelyek „tetszetős és minden körülmények között hasznos tanulással is szolgálhatnak.” Ez még aligha hozza rossz hírbe a színházat... Legalábbis amennyiben elfogadjuk Rousseau központi állítását, miszerint „a színi látványosságok a népnek szólnak”. (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres Complètes V., Bibliothèque de la Pléiade*, 16–17. [ŒI, 23.], kiemelés Ph. L-L.)

¹¹ Rousseau-nak eszében sincs elütni a szocinianizmus vádját, vagyis hogy a genfi lelkészek nem hajlandók elfogadni vagy ellenjegyezni bizonyos irracionálisnak ítélt dogmákat, akár a legalapvetőbb katolikus hittételeket (Szentháromság, Jézus isteni mivolta stb.). Nem ez állítja szembe d’Alembert-rel. Csak botrányosnak ítéli, hogy emiatt rögtön „szektának” bélyegezzék és „eretneknek” kiáltás ki a református egyházat.

tában) „néhány szemelvényt, ahol Platón a színházi utánzással foglalkozik”; ezeket szinte kizárólag az *Állam* tizedik könyvéből válogatta.¹²

Csakhogy végül mégsem mellékelte őket. És – mint egy félmondatban maga is bevallja, amikor 1764-ben végül önálló kiadása mellett dönt – a legkevésbé sem lényegtelen okokból.¹³ Mert igazság szerint az *Állam* konklúziójáról nyújtott összefoglalása – és néhány idézete a *Gorgiasz*ból és a *Törvények*ből, *egy kivétellel*, amelyre rögtön visszatérek – alig érinti a színházat. Amit ékesen bizonyít, hogy gyakorlatilag egyáltalán nem szerepel benne idézet az *Állam* második és harmadik könyvéből, még ott sem, ahol Rousseau részletesen kitér a tragédia jól ismert platóni kritikájára, mely tudvalevőleg a tragikus ábrázolás- vagy megszólalásmód feltétlen elutasításán alapszik, vagyis a „mimetikus” *lexisz*, ha tetszik, a párbeszédforma, tehát mindazon megszólalásmód bírálatán, beleértve egyébként a (homéroszi) eposzt is, ahol a szerző nem a saját nevében szól, hanem „szereplőket” beszéltet. Kompilációjában Rousseau az utánzásról általánosságban értekezik: „használat”, „gyártmány” és „utánzás” megkülönböztetéséből indul ki, és a „készítés” (*poiein*) paradigmátikus eseteit tünteti ki, konkrétan az építészetet (az *Állam* három ágát a három templom példájára cserélve) és a festészetet. Természetesen a költészet a főellenség, de ahogy nagyrészt Platónnál, elsősorban itt is az a Homérosz („a tragédiaírók vezére”) a célpont, aki úgy tesz, mintha mindenről lenne mondanivalója, miközben az égvilágon semmihez sem ért, ezért aztán merő szemfényvesztés, hogy ő volna „a görögség alapító atyja”, hiszen – szemben Lükurgossal, Kharóndasszal, Minósszal vagy Szolónnal – valójában sosem hozott létre és nem is alapított meg semmit, nem volt törvényhozó. Rousseau egyet-

¹² [Vö. Jean-Jacques ROUSSEAU, „De l’imitation théâtrale”, dir. A. WYSS, in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, tome 5 (Paris: Bibliothèque de la Pléiade), 1195, hozzáférés: 2023.01.06, <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0031.pdf>]

¹³ Érdekes teljes terjedelmében idézni az *Előszót*: „Ez a szerény kis írás semmi több, mint néhány szemelvény azokból a szöveghelyekből, ahol Platón a színházi utánzással foglalkozik. Nekem jóformán annyi volt a dolgom, hogy kiválogassam és folyó szöveggé gyúrjam őket a párbeszédforma helyett, ahogy az eredetiben szerepelnek. A munkának az a levél teremtett alkalmat, amelyet d’Alembert úr volt szíves írni a színi látványosságokról; de mivel a válaszomba nem tudtam rendesen beilleszteni a gyűjteményt, inkább félretettem, hogy majd később vegyem hasznát, vagy akár teljesen elvessem. Aztán a szöveg valahogy kikerült a kezemből, és magam sem tudom, hogyan, egy boltban bukkant fel újra, ahonnét engem meg sem kerestek. A kézirat végül visszajutott hozzám; ám a könyvkereskedő magának követelte, mondván, jóhiszeműen vásárolta, én pedig nem akartam elárulni a személyt, aki eladta neki. Ezért kerül most nyomtatásba ez a kis semmiség.” Sokan megjegyezték, milyen jól kezeli Rousseau a platóni szokínset. Az viszont mintha sosem tűnne fel neki, itt legalábbis biztosan nem, hogy a mimetikus viselkedést mimetikus módon, Platónt utánozva ítéli el.

len művészetet fogad el, ez pedig, ismételten platóni mintára, az állami költészet – amelyről minden további nélkül elmondhatjuk, hogy voltaképpen „teológiai-politikai műnem”:

Ne feledjük, hogy a köztársaságban csakis az isteneket dicsőítő himnuszok és a kiváló embereket magasztaló költemények számítanak elfogadott költői műfajoknak; mert ha csak egyszer is beeresztenék az utánzás Múzsáját, aki mézédés énekével mindannyiunkat elbűvöl és megtéveszt, az emberi cselekedeteknek attól fogva nem a törvény volna a célja, nem is a jó és szép dolgok, csakis a fájdalom s a kéj; felkorbácsolt szenvedélyek uralkodnának az ész helyett, az állampolgárok pedig többé nem erényes és igazságos, kötelességeiknek és a tisztességnek adózó emberek módján viselnék magukat, hanem érzékenyek lennének, elpuhulnának, felváltva tennének jót s rosszat, amihez épp kedvük szottyán.¹⁴

Ettől még szóba kerül a színház, különösképp a tragédia is. Ám kizárólag abban a tekintetben, amit Platón *logosznak* („tartalomnak” vagy „mondanivalónak”) nevezett, szembeállítva a *lexisszel*; vagyis a színház itt pusztán csalfa „mítoszok” és kitalált mesék felelevenítője, emellett, mimetikus fertőzőkenysége folytán, olyan viselkedésre indít, amely etikailag és politikailag elfogadhatatlan: veszélyes, aljas, becstelen, erőszakos, kéjsóvár, satöbbi, mindaz, ami „a lélek legfogyatékosabb részéből” sarjad. Mondhatni, a *pathosz* keveredik gyanúba. Ha úgy tetszik, a színház tulajdonképpen patológikusnak, ennél fogva patogénnek minősül. Innen a kettős végkövetkeztetés, amely talán már nem is egyértelműen platonikus:

ne feledjétek, hogy mikor államunkból kitiltjuk a drámákat és a színelőadásokat, nem barbár begyöpösödöttségből teszünk így, és eszünkben sincs megvetni a művészi szépséget; de mi a halhatatlan szépséget tiszteljük a művészetben, ami a lélek harmóniájából és képességeinek egységéből fakad.¹⁵

Lépünk eggyel tovább, hogy elhárítsuk a részrehajlás vádját, de ne tulajdonítsunk az utánzásnak semmi olyasmit, amit felhozhatnának a védelmére, s ne dőljünk be azoknak az ártatlan örömöknek sem, melyeket állítólag kelt [...]. Ha alkalomadtán költészetet hallunk, óvakodjunk, nehogy felkavarja a szívünket, és ne engedjük, hogy megzavarja a ren-

¹⁴ ROUSSEAU, „De l'imitation...”, 1210.

¹⁵ Uo. Az egység itt egyértelműen ész és érzékiség összhangjára vonatkozik.

det s a szabadságot, akár a lélek belső köztársaságában, akár az emberi társadalomban.¹⁶

Ám hátravan még a kivétel, amelyre fentebb utaltam: az egyetlen szöveghely, melyet nyilvánvalóan az *Állam* harmadik könyvének egyik szakasza ihletett. Nem véletlen, hogy a szakasz éppenséggel a *számalomról* szól.

Rousseau abból a megállapításból indul ki – mint később elárulja, ezt is a tizedik könyvből vette –, hogy „a színen látható árnyalt, megrendítő alakítások mind [a lélek] érző és gyöngé részéből fakadnak.” Ilyen „a gyász, a sírás, a kétségbeesés, a jajszó”. Majd hozzáteszi: „erélyes, megfontolt, önazonos embert nem könnyű alakítani; ha mégis megkíséreljük, s az alakítás nem sikerül kellőképp árnyaltra, nem fogja elnyerni az egyszerű emberek tetszését.” (Tudjuk, hogy a *Levélben* ez az egyik érv *A mizantróp* ellen.) Majd szinte rögtön hozzáteszi a következőket – én pedig, részben már említett, részben később tisztázandó okokból, rögtön ki fogok emelni két kulcsfogalmat, amelyek alátámasztani hivatottak az előbbi állítást (egyébként innentől idézi burkoltan az *Állam* harmadik könyvét):

mert az emberi szív sosem *azonosul* semmi olyasmivel, amit vadidegennek érez. Ezért, hogy az ügyes költő, amennyiben járatos a siker művészetében, a nép s az egyszerű emberek tetszését keresve gondosan óvakodik attól, hogy egy önuralmat gyakorló szív fenséges képét állítsa eléjük, aki csakis a bölcsességre hallgat; ehelyett *meghasonlott* karakterekkel szórakoztatja közönségét, olyanokkal, akik önmagukkal is harcban állnak, sirámokkal és jajszavakkal töltik meg a színházat, s hiába, hogy csak kötelességet teszik, mégis kihívják sajnálatunkat, elültetve bennünk, hogy az erény bizonyára valami szomorú dolog, ha egyszer ilyen nyomorulttá teszi híveit.¹⁷

Ezután következik egy hosszabb fejtegetés, amely összeköti a harmadik könyvet a tizedikkel, és teljesen logikusan „a lelki képességek konfliktusánál” és „a lelki köztársaság [...] belviszályánál” lyukad ki, mely általában a köztársasági belviszályhoz hasonlítható, vagyis ugyanabból a „felforgató” jellegből adódóan káros: előbbinél „a józan megfontolás”, utóbbinál „a jóra való és a gonoszak” vagy „a valódi vezetők és a lázadók” viszonya áll a feje tetejére. Így aztán

¹⁶ Uo., 1210–1211.

¹⁷ Uo., 1207. [A Rousseau által átírt szöveghelyet lásd: PLATÓN, *Állam*, ford. STEIGER Kornél (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018), 603 d–604 e.]

nem is meglepő, hogy Rousseau végül a (hamis) szánalmat – a mesterkéltet, melyet az alakítás vagy utánzás kelt – ostorozza, szinte ugyanazokkal a fordulatokkal, mint amelyek a d’Alembert-nek írt *Levélyben* is visszaköszönnek:

Hát nem csupán azok a színházi látványosságok igazán sikeresek, melyek olyan példaképeket csodáltatnak meg velünk, kiket szégyellnénk utánozni, és olyan elgyöngülések iránt keltenek rokonszenvet, melyeket csak nagy erőfeszítések árán tudunk legyűrni, ha épp minket ér szerencsétlenség? A lélek legnemesebb képessége hozzászokik, hogy meghajoljon a szenvedélyek törvénye előtt, működésképtelen lesz, nem bír uralkodni magán: nem tartja vissza könnyeinket s jajszavunkat; hagyja, hogy *elérzékenyüljünk* tőlünk vadidegen dolgokon; és a képzeletbeli csapásoknak járó *szánalom* ürügyén nem horgad fel, mikor egy erényes ember átadja magát a mértéktelen fájdalomnak, és azt sem gátolja, hogy tetszésünket leljük lealacsonyodásában, hanem hagyja, hogy még tetszelegjünk is a szánalomban, melyre a szenvedő látványa indít; és erről az élvezetről mi aztán szentül hisszük, hogy elgyöngülés nélkül nyertük el, és megbánás nélkül izlelgethetjük.¹⁸

Rousseau tehát a *katharsziszt*, konkrétan – legalábbis az itteni, „platonikus” kontextusban – a szánalom *katharszisztát* bírálja. Ebből kifolyólag Arisztotelész a fő célpont; és talán ez indokolja azt is, hogy miért nem volt szükség elismételni az egész platóni érvelést a *Levélyben*, mely ha csak közvetetten, a klasszikus francia színháztudósokon keresztül is, de valójában Arisztotelésznek van címezve. Rousseau nyugodtan támaszkodhatott kimondatlanul is arra, ami (Platónnál) jogot és érveket szolgáltat a színház elítélésére, hogy egy csapásra rögtön a *Poétikát* vagy annak alapvetéseit támadja, hiszen „esztétika” dolgában ekkor már legalább két évszázada ezt tekintették a *par excellence* antiplatonikus kiállásnak. Ha pedig így áll a helyzet, már egyáltalán nem hat furcsának a feltevés, hogy Arisztotelész a kezdettől jelen van a *Levélyben*, d’Alembert pedig, aki meggondolatlanul belekotyogott a genfi ügyekbe, nem több, mint szalmabáb.

Ezt három vitathatatlan tény is megerősíti. Először is, alig kezdett bele a színház tárgyalásába, Rousseau – ahogy a kritikai gyakorlatában szokta – máris sorolja, vagy inkább zúdítja a kérdéseit, melyeket d’Alembert cikke felvetett, ám elmulasztott ténylegesen feltenni vagy nem volt képes megfogalmazni; a kérdések „a színház tényleges hatásainak” „*problémás* voltában”

¹⁸ Uo., 1209. Kiemelések: Ph. L-L.

konkludálnak. Tehát miután rosszállóan megjegyezte, hogy d’Alembert-re minden bizonnyal úgy fog majd emlékezni az utókor, „mint az első filozófusra, aki valaha nyilvános színház létesítésére buzdított egy szabad népet, egy kisvárost, egy szegény államot”¹⁹ (emlékezhetünk, hogy ez a *Levél* egyik legfőbb politikai érve), Rousseau támadásba lendül:

Mennyi vitás kérdést látok én ott, ahol Ön látszólag mindent megoldott! Jók-e vagy rosszak önmagukban a színi látványosságok? Megférnek-e az erkölccsel? Illenek-e a köztársaság szigorához? Meg kell-e tűrni őket egy kisvárosban? Lehet-e tisztességes a színészi hivatás? Lehet-e egy színésznő ugyanolyan illemtudó, mint a többi asszony? Elég-e jó törvényeket hozni a visszaélések megelőzésére? Be lehet-e tartatni ezeket a törvényeket? És így tovább. Minden tisztázatlan még a színház tényleges hatásait illetően, mert az általa gerjesztett viták eddig csak az egyházi és a világi embereket állították szembe, akik mindenre pusztán az előítéleteiken keresztül képesek tekinteni. Ezek a kutatnivalók, Uram, igazán nem volnának méltatlanok az Ön tollára.²⁰

Nyomban az Arisztotelész és Platón közti vita kellős közepén vagyunk. A vitát sürgősen az igazi filozófusok hatáskörébe kell vonni, hogy végiggondolható legyen az alapoktól, s ne az egyházi és világi emberek szánalmas marakodása döntse el. „A színház tényleges hatásainak” mibenléte – ezt firtatja a *Levél*; így aztán aligha meglepő, hogy vizsgálatnak veti alá a *Poétikát* és tanulságát, ha ez pusztán csak felvillan is, a színház *igazságáról*.

Másodsorban – Rousseau válasza nem sokat késik –, miután elsorolta, hogy a színi látványosságok „a népnek szólnak”, ezért „végtelenül sokfélék” („az erkölcs, a vérmérséklet, a jellem” vagy „a nemzetek roppant változatos ízlése” szerint; ez bevett historicista tézis), hogy kizárólag a „szórakoztatás”, sosem a „hasznosság” a céljuk, és hogy „általánosságban a Színpadon” (tehát a színháznak mégiscsak van valami lényege) „emberi szenvedélyeket festenek le, melyek eredetije a szívünkben rejlik”,²¹ leszögezi, hogy egyedül az ész képes megfegyelmelni a szenvedélyeket, ámde „az ész csak akkor vihető színre, ha teljesen tehetetlen”: „a szenvedélymentes ember, vagy akinek megingathatatlan az önuralma, senkit sem érdekel; sokan megjegyzték, hogy egy sztoikus

¹⁹ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 21. Kiemelés Ph. L-L.]

²⁰ [Uo. A fordítást a fenti protokoll szerint itt is módosítottam; a továbbiakban jelzés nélkül így teszek.]

²¹ [Az eddigiek: uo., 23–24.]

kibirhatatlan hős volna egy tragédiában, vígjátékban pedig legfeljebb nevetés tárgyja lehet.”²² És pár oldallal később, már kimondottan a *katharszisz* bírálva (erre is visszatérek lentebb): „Ne tudnánk, hogy a szenvedélyek mind rokonok, hogy egyetlenegy is felszíthat ezer másikat, amikor pedig az egyiket a másikkal akarjuk leküzdeni, csak még inkább kiszolgáltatjuk a szívünk valamennyinek? Egyetlen eszköz szolgál a szenvedélyek megtisztítására: az ész; márpedig a színházban az ész, mint már mondtam, hatástalan.”²³

Végül ott van mindaz, ami az itteni nyíltan platonikus politikai-filozófiai (tehát etikai) értékrangsorból következik, mely köztudottan a *biosz politikosz*-ból gyártott arisztotelészi felfogás szöges ellentéte: a gazdaságosság vagy a munkaidő szigorú beosztása, a szabadidő vagy a semmittevés²⁴ jóformán teljes felszámolása; a sajátlagosság és az önazonosság túlértékelése, aminek egyenes folyománya a színészi (ál)szakma hírhedt – az *Allam* harmadik könyvéből átvett – elítélése;²⁵ a horizonton pedig, az állami költészet helyett és annak a

²² [Uo., 25.] A sztoikus alakjával való érvelés is hagyományos, de Rousseau közvetlenül Du Bos abbétól veszi át.

²³ [Uo., 27–28.]

²⁴ „Ha futó pillantást vetek a színház intézményére, először is azt látom, hogy a színi látványosságok a mulattatást szolgálják, s ha igaz is, hogy az embernek szüksége van szórakozásra, annyit bizonyosan Ön is elismer, hogy az efféle időtöltés csak annyiban megengedett, amennyiben nélkülözhetetlen, és minden felesleges multság kárt tesz az olyan lényben, akinek az élete rövid és az ideje igen drága. Az emberi lénynek megvannak a maga természetéből származó örömei, melyeket munkájából, kapcsolataiból, szükségleteiből nyer; az ilyen örömek annál edesebbek, minél egészségesebb lélek lakozik abban, aki beléjük kóstol, amennyiben pedig az illető tudja, miként élvezze őket, kevésbé lesz fogékony más jellegű örömökre. Az apa, a fiú, a férj, a polgár oly nagy becsben tartja teljesítendő kötelességeit, hogy nem marad ideje, amit ki kéne ragadnia az unalomból. A helyes időbeosztás csak értékesebbé teszi az időt, s minél jobban gazdálkodunk vele, annál kevesebbet kívánunk elpocsékolni. Így folyvást azt látjuk, hogy a munka szokása elviselhetetlenné teszi a kötetlen cselekvést, és hogy a jó lelkiismeret elveszi a léha örömek ízét. Pontosan akkor válik nélkülözhetlenné a kívülről jövő mulattatás, amikor rosszul érezzük magunkat a bőrünkben, és megfelelkezünk egyszerű és természetes kedvteléseinkről. Egyáltalán nem szeretem, ha a szívnek folyton a színpadon kell csüggnie, mintha keblünkben nem lenné a helyét.” [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 22.] Feltűnő, hogy már ezek a sorok előrevetítik a „népünnepélyt”, Rousseau végső javaslatát (erre is visszatérek).

²⁵ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 69, főként: 72–74.] Ezeket az oldalakat fogja újból elővenni Diderot a *Színészparadoxonban*. A szónok itteni ellenpéldáján látható, milyen mélyen elsajátította Rousseau a platóni leckét a *haplé diégésis*ről, illetve Arisztotelész analóg, de „semleges” formális megkülönböztetéseit (ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 3): „Ellenem vethetik azt is, hogy a szónok, az igehirdető szintén saját bőrét viszi vásárra, akárcsak a színész. Mégis jelentős a különbség. A szónok azért emelkedik szólásra, hogy beszéljen, nem azért, hogy látványossággal szolgáljon; csupán önmagát képviseli, a saját szerepét játssza, a saját nevében

helyén, ott a sokat rágalalmazott, félreértett (főleg a francia forradalom reakciós vagy „liberális” történészei által rágalalmazott és félreértett) „népünnepély”: minden bizonnyal az első kísérlet annak áttörésére vagy megszakítására, amit Jacques Derrida egykor a „reprezentáció bezáródásának”²⁶ nevezett, és ami nem más, mint a látványosság által beiktatott spektakuláris felosztás nézőkre és nézettekre; máshogy szólva, az első kísérlet a tiszta látványosság utópiájának, a „látványosságtól” mentes látványosságnak az elgondolására, mely nem több, mint a szeretet és a testvériség örömétől eltelt nép önábrázolása (*auto-représentation*): maga a kommunió, persze „spártaian” (mint várható volt), más szavakkal: a közösség mint élő műalkotás lelkesült megvalósítása.²⁷

Ehhez a végeredményhez legalább két előfeltevésen keresztül vezet az út. Ezek elvileg szorosan összefüggnek, Rousseau azonban önkényesen elválasztja őket egymástól. Azért tesz így, mert valójában sosem olvasta el tüzetesen Arisztotelész *Poétikáját*. Amivel pusztán annyit állítok, hogy a *katharszisz* hathatós bírálata, a *Levél* voltaképpen célkitűzése, a Rousseau használta fogalmakkal csakis akkor lehetséges, ha félreértik, milyen funkciót tulajdonított Arisztotelész a *mimészis*nek.

A *mimészis* platonikus felfogása alapján igazán nem nehéz bírálni a *katharszisz*t, sőt – a kifejezés minden értelmében – mi sem *könnyebb*. Elég, ha a „szenvedélyek” tartományára vagy az „érzékenység” gondosan körülbástyázott (és elszigetelt) területére korlátozzák a *mimészis* hatókörét, és tagadják, hogy volna bármi „értelme” vagy „elméleti” hozadéka. Ennek merő következménye a jól ismert leértékelés (a *mimészis* szimpla „utánzás” vagy leképezés, másolat, sőt a másolat másolata, látszat vagy színlelés, vagy ahogy a platonikus hagyomány gúnyosan mondja: „majomkodás”). Arisztotelész azonban egyál-

beszél, nem mond mást – legalábbis nem volna szabad mást mondania –, mint amit gondol; mivel esetében ember és szerep egybeesik, ő megtalálta a helyét: egy cipőben jár a többi állampolgárral, akik a rendjüknek megfelelő feladatköröket töltenek be.” [93.]

²⁶ [Vö. Jacques DERRIDA, „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. FARKAS Anikó, szövegmond. IVACS Ágnes, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37.]

²⁷ ROUSSEAU, O. C., 5: 114. A közösség kifejezéssel természetesen Jean-Luc Nancyra utalok. [Lásd: *La communauté désœuvrée* (Paris: Galilée, 1986).] Ugyanakkor, ha olyasmit nem is találni Rousseau-nál, amit korábban „nemzeti esztétizmusnak” neveztem (hiszen a nemzet mint politikai eszme ekkor még épp csak megszületett), mégis kiolvasható belőle egyfajta „tartományi esztétizmus”, pontosabban és egy fokkal komolyabban, mintha beharangozná azt, amit Hegel majd a görög művészet „szubjektív-objektív mozzanataként” gondol el: a városállam eszméjét. Nem indokolatlan a politika *poiétikus* felfogásának messze nyúló történetébe illeszteni, mint Arendt, majd Taminiaux is bizonyította. [Lásd: Hannah ARENDT, *On Revolution* (London: Penguin, 1963); Jacques TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes: La tragédie, l'être, l'action* (Paris: Millon, 1998).]

talán nem így értette a kifejezést: nála a *mimészis* gondolkodnivalót ad. Ha nem is gondolkodási aktus, és a gondolkodnivalóval sem esik egybe, akkor is ez – a *mimészis* – adja mindkettő lehetőségfeltételét. Általa lehetséges tanulni (*manthanein*) és szemlélni (*theórein*), vagyis felismerni az azonosat vagy a hasonmást (az egyedit: *the same*). Funkciója, akárcsak a metaforáé vagy a hasonlaté, *matematikai (matematikosz)*²⁸ és *elméleti (teoretikosz)*. Ezen felül megtapasztalása örömet (*kbara*), vagy ahogy Rousseau mondja, „gyönyörűséget” szerez, gyakorlása pedig élvezetes (*hédoné*); hajlamként velünk született, természetes (naiv vagy natív): sajátágosan emberi.

Kell-e újra idézni?

Az emberek kiskoruktól fogva, minthogy a természetükbe van írva, egyfelől hajlamosak az utánzó ábrázolásra (*représenter; mimeisztbai*)²⁹ –

²⁸ [Vagyis: okulásra való, tudásra vonatkozó.]

²⁹ [A magyar fordítás végig „utánzásként” adja vissza a *mimészisz*t. De amint az előző bekezdésben Lacoue-Labarthe is utal rá, a *mimészisz imitáció*ra fordítása későbbi (latin) fejlemény – mely egyébként megfelel a platóni felfogásának (ami felől „könnyű” kritizálni a *katharszisz*t és a színházat); így aztán a magyar fordítás bizonyos fokig a római-platóni, nem pedig az arisztotelészi alakot hozza. Lacoue-Labarthe esszéjének minimális célkitűzése, hogy tágabb értelemben, azaz ne pusztá utánzásként vagy másolásként gondoljuk el a *mimészisz*t. Hasonló szellemben jártak el a Lacoue-Labarthe által használt francia *Poétika*-fordítás készítői is (könyvészeti adatokat lásd a következő lábjegyzetben), akiknek a változatában következetesen *représenter*, *représentation* szerepel (nem pedig *imiter*, *imitation*). Persze a *représenter*, *représentation* magyarra fordítása legalább annyi nehézséget felvet, mint a *mimészisz*é. Kiterjedt jelentéstartomány magába foglalja az „ábrázolás”, „előadás”, „leképezés”, „visszaadás”, „visszatükrözés”, de egyben „megjelenítés”, „képviselés” stb. kifejezéseket, melyek külön-külön megfeleltethetők különböző művészetek (egyben *politikák*) sajátos reprezentációs eljárásainak; olyan metaforikus kapcsolatokat alkotnak, olyan *variációk*, amelyeknek nincs egyetlen eredetije. Vagyis bárhogy mondjuk ki, fordítjuk le vagy konkretizáljuk a reprezentációt, mindenképp metaforát fogunk használni. Ettől még a „reprezentáció” kifejezés érzésem szerint nem használható a *Poétika* fordításában, annyira elütne a szövegtől (nem kis részben azért, mert éppenséggel újlatin alak ez is). Továbbá az is a „reprezentáció” kifejezésnek a *Poétika* környezetében való használata ellen szól, hogy Arisztotelész francia fordítói és Lacoue-Labarthe különböző értelemben használják a *représentation* kifejezést; így aztán, paradox módon, félrevezető volna, ha a magyar mindkét kontextusban ugyanazt a szót szerepeltetné. Mindezt mérlegre téve döntöttem úgy, hogy a *mimészisz* fordításakor a *représentation* kifejezést tekintem irányadónak, ám „arisztotelészi” és „lacoue-labarthe-i” alakját különbözőképpen adom meg magyarul; mivel a „reprezentáció” fentebb említett „bezáródásának” Arisztotelész jócskán az innesső oldalán van (tulajdonképpen az egyik kezdőpontján), a *Poétikából* vett idézeteknél a terminus látványalapú, leképező vonatkozását részesítem előnyben, és a *représenter* igei alakot „utánzó ábrázolásnak”, a *représentation* alakot pedig „ábrázolásnak” fordítom; lentebb pedig, ahol Lacoue-Labarthe már a saját nevében használja a „(re)présenter” kifejezést, „(re)prezentációként” fogom visszaadni; utóbbi döntés bővebb indoklását lásd a maga helyén.

sőt, éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy különösen szívesen ábrázolnak utánzással dolgokat, sőt, első ismereteiket (*premiers apprentissages; mathészeisz*) is utánzó ábrázolással szerzik –, másfelől mindnyájan örömet lelnek (*trouver du plaisir; to khairein*) az ábrázolásokban. [...] Ez is abból fakad, hogy a tanulás (*apprendre; manthanein*) nemcsak a bölcselők számára gyönyörűséges (*un plaisir; hédiszton*), hanem másoknak is ugyanígy [...]; és azért szeretnek képmásokat nézni, mert a szemlélés révén (*en regardant; théorein*) megtanulják a megismerést (*apprendre à connaître, manthanein*), és kikövetkeztetik (*conclut; szüllogidzeszt-hai*), mi micsoda (*ce qu'est chaque chose; ti ekasztion*), ahogy például azt mondjuk: ez itt ennek és ennek felel meg.³⁰

A *Poétika* minden olvasója tudja, hogy a levezetés kvázi „empirikus” érveléshez folyamodik: Arisztotelész szerint az utánzó ábrázolásokban lelt örömnék vagy gyönyörűségnek a „gyakorlati tapasztalatban”, a készítményekben (*epi tón ergón*) találjuk a bizonyítékát vagy a jelét (*szémeion*). Ezek a készítmények a képmások vagy ikonok. Arisztotelész *elsősorban* a festészetre gondol: „Olyan dolgoknak, melyeket a maguk valóságában viszolyogva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását örömet szemléljük; például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait.” Miután a ráismerés („ez itt ennek és ennek felel meg”) örömről beszélt, hasonló szellemben még ezt is hozzáfűzi: „Ha ugyanis valaki nem látott még olyat, a gyönyörűséget nem az ábrázolás váltja ki, hanem annak kidolgozottsága, a színe vagy más hasonló tulajdonsága.”³¹ De az ilyen „empirikus” példák, bár velük indul az érvelés, pusztán arra valók, hogy mintegy előre jelezzék a *katharszisz* különös „alkímiáját”, miáltal a fájdalom (*lüpé*) gyönyörbe csap át. Nyersebben fogalmazva (egyben előreutalva): miáltal a *negatív átmegy pozitívba*. Ezek az „empirikus példák” – a nyilvánvaló különbségektől eltekintve – hasonló szerepet játszanak a „transzcendentális mimetológiában”, mint a „tükkörstádium” a lacani ontopszichológiában:³² a tapasztalat útján bizonyítanak egy cáfolhatatlan *a priori*t, a tapasztalat mint olyan lehetőségfeltételét; sőt, ha tetszik, közvetlenül kimutatni vélik a létező-

³⁰ ARISTOTE, *Poétique*, 4, 1448 b., dir. et trad. Rosélyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT (Paris: Seuil, 1980). [ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. A fordítások eltérései miatt megadom a francia fordítás kifejezéseit is azokon a helyeken, ahol Lacoue-Labarthe szükségesnek tartja megadni az ógörögöt, illetve a franciához igazítom a magyar fordítást.]

³¹ [ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, uo.]

³² [Utalás: Jacques LACAN, „A tükkör-stádium mint az én funkciójának kialakítója”, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 5–11.]

sét. Ebben az értelemben a *miméma* felett érzett „túláradó öröm” csakugyan *jel*nek tekinthető.

Persze mindegy is, hogy mindez empirizmus vagy sem. Hisz Rousseau sosem *olvasta* a *Poétikát*, sőt, ahhoz sem fér kétség, hogy nem is volt rá lehetősége. Mert valóban nehéz volna megmondani, hogy az antik, kivált a római hagyományból (ékes példa a költői funkció horatiusi „átmoralizálása”) vagy akár a „modernből”, mely Averroës kommentárjának latin fordításából vagy a *Poétika* szövegének Moerbeke egyenes, 13. századi, ugyancsak latin átültetéséből sarjadt ki, de csak az olasz reneszánsztól kezdve fejtett ki számottevő hatást,³³ mi vezethette volna más következtetésre vagy adhatott volna neki más gondolkodni(- vagy ismételni)valót, mint amit jól ismerünk: a művészet a természetet utánozza, az utánzás a képzeletből fakad (*imago*, sőt „*ut pictura poesis*”,³⁴ az utánzandó természet pedig (az „irodalomban” és a színházban egyaránt) az emberi „jellem” és „szenvedély”. A francia klasszicizmusban egész biztosan nem található semmi egyéb, hisz a francia klasszicizmus ebben a kérdésben alig szakadt el a *cinquecentótól*. Alain Badiou szavaival azt mondhatni, a *Miméma* hagyományosan nem képes előállítani *Mathémát*, legfeljebb erkölcsi *tanulság* formájában – és még jó, ha ezzel nem hatálytalanít minden költeményt.

Az eredményt ismerjük: „általánosságban a Színpadon emberi szenvedélyeket festenek le, melyek eredetije a szívünkben rejlik.”

Ez a második előfeltevés teszi érthetetlenné a *katharsisz*zt.

Rousseau vallja be elsőként (ez is őszinte jellemét dicséri), hogy nem érti: „Tudom, a színházpoétika szerint [...] a szenvedélyek felszítása megtisztulásukat eredményezi; ám ezt a szabályt én nem érem fel ésszel. Netán előbb dühöngő örültté kell lennünk, hogy aztán mértékletessé és bölccsé válhasunk?”³⁵ Annyira nem érti a szabályt, hogy (a francia klasszicizmussal összhangban) legalább négy ponton félreolvassa a *Poétika* szövegét. Arisztotelész nevezetes megfogalmazása így szól: „A tragédia nemes, véghezvitt, na-

³³ Ezzel kapcsolatban érdemes a *Poétika* tanulságos recepciótörténetéhez fordulnunk, jó összefoglalását lásd ennek az annotált fordításnak az előszavában: ARISTOTE, *Poétique*, trad. et préface: Michel MAGNIEN (Paris: LGF, 1990).

³⁴ [Latin szállóige: „úgy van a verssel, akár csak a képpel”. Eredetileg: HORATIUS, *Ars poetica*, 361. sor.]

³⁵ ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 19. [ÖI, 27.] Jean ROUSSET jelzi az általa szerkesztett *Pléiade*-kiadásban (uo., 1317.), hogy korántsem Rousseau az első, akiben kétségek merültek fel a szóban forgó „szabállyal” kapcsolatban: „Corneille, Fontenelle hasonlóan fogalmaztak”; Rousset említi még Voltaire-t is, a *Commentaire sur Corneille*-t; Rousseau szinte ugyanígy fogalmaz: „Fel nem foghatom, hogy a szenvedélyek megtisztítása miféle orvosság.”

gyobb horderejű tettek fűszerezett – a mű egyes részeinek kívánalma szerint különbözőképp alkalmazott – beszéddel való ábrázolása; ez az ábrázolás nem elbeszéléssel, hanem drámai hősökön keresztül történik; a száanalom és a félelem ábrázolása pedig megtisztít az ilyen jellegű indulatoktól.”³⁶

A négy visszatérő értelmezési hibát mindenki jól ismeri:

1. A Tragédiában, sőt, ahogy Rousseau mondja, „általánosságban a Színpadon”, mindig *cselekedeteket*, nem pedig „szenvedélyeket” ábrázolnak; a tragédia a szó szoros értelmében cselekvések utánzó ábrázolása (*mimészis praxeosz*): ezért rendeli alá Arisztotelész (bizonyos fokig) a karakterek, a színen cselekvő hősök (*prattontesz*) „jellemét” (*éthosz*) a szorosan vett drámának vagy a „történő” *müthosz*nak (a cselekménynek, a brechti értelemben vett „fabulának”, amint *színre viszik*, „előadják”).

2. A „szenvedélyek”, ha csakugyan vannak szenvedélyek a színen, sosem *általában vett* szenvedélyek, legföljebb „félelem és száanalom” (vagy velük rokon érzések), feltéve, és mi sem bizonytalanabb, hogy a *di' eleou kai phobu* annyi, mint egy *dia miméseos eleu kai phobu*, vagyis hogy „félelem és száanalom” utánzó ábrázolása (*représentation*) a *színen megy végbe*: itt azt kell eldönteni, mi *módon* megy végbe a *katharszisz*: azáltal, hogy a színre vitt cselekvések éretnessége láttán ilyen „szenvedélyek” ébrednek a nézőkben, vagy azáltal, hogy a két „szenvedélyt” a cselekvő hősök előadják a színen; utóbbi értelmezés hátránya, hogy megerősíti az első félreértést.³⁷

3. A *pathémata*, mely a *katharszisz* része, nem akármilyen „szenvedélyek” vagy „érzelmek”; kimondottan *fájdalmas* érzésekről van szó, vagy a *pathé*, általában a *pathosz* felkavarodásáról: arról, ami negatív a *pathoszban*; az öröm vagy kéj ellentétéről. Innen ered a klasszicizmus téves, de legyőzhetetlen imperatívusza, melyet Rousseau szüntelenül ostoroz: a „tetszés” szabálya (jó esetben, így Rousseau, „vigaszt nyújtanak”; rossz esetben „hízelegnek”).

4. A *katharszisz* gyógyászati felfogása („purgálás”, a hippokratikus szaknyelvben: „homeopátiás gyógyszer”), ami legalább Bernaysig és Freudig pusztított, s bizonyára a *Politika* nyolcadik könyvéből a sokat idézett 1342a11.

³⁶ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, 6, 1449 b.

³⁷ A különbség leheletnyi. Mégis végig kell gondolni a kérdést, amit a *Poétika* két fordítója, akiket korábban egyetértően idéztem, sajnos elmulasztott; *katharszisz*-értelmezésükkel (lásd: 188.) egyébként hajlok egyetértetni. Egyszerű példával: vajon az *Antigoné kommoszában* [panaszdalában] Antigoné a saját sorsát siratja? Vagy az *Oidipusz király* végén miért gerjed Oidipusz (éktelen) haragra Kreóonnal szemben egy szempillantással azelőtt, hogy száanalmassá válna? Mindkét esetben „szörnyekkel” van dolgunk, ahogy Rousseau mondja; Oidipuszon kívül ő még Phaidrát és Médeiát is említi. Látható, hogy máris az *azonosulás* fogas kérdésénél tartunk: szükséges-e azonosulni a *katharszisz*szhoz vagy sem?

félreértésén alapult, ahol a zenei *katharszisz*szal kapcsolatban a kifejezés orvosi konnotációja nyilvánvalóan metaforikus.³⁸ A tévedés, melyet már Nietzsche is erősen bírált (olvasta Bernayst³⁹ és betéve tudta a klasszikusokat), akkor lesz teljes, ha a gyógyászati metaforát második lépésben erkölcsi kódokkal metaforizálják, vagy ha a „kisülés” (*Entladung*) fogalmával egybemossák a két területet, az orvoslást és az erkölcsöt – sőt, hármat, ha hozzáteszik még a pszichopatológiát is.⁴⁰

Ám ezekről a hibákról a maga módján Rousseau is tud. Legalábbis gyanít valamit. Ezért keres kissé kényszeredetten valami útmutatást.

Kissé meglepő, hogy épp Crébillontól az *Atreus*⁴¹ előszavára (1707) esett a választása. Az itt olvasható értelmezés előnye, hogy az egész katartikus műveletet a szánalomkeltésre korlátozza. És máris ott vagyunk a szakasznál, ahonét kiindultunk, s amelyet Rousseau annyira jelentőségteljesnek tartott, hogy utóbb a második *Értekezés*be is be akart illeszteni:

Azt mondják, a tragédia a rémületen át szánalmat kelt; de mégis miféle szánalom ez? Futólagos, haszontalan érzés, semmi több; nem tart tovább, mint az őt tápláló illúzió; a természetes érzés pusztá töredéke, melyet a szenvedélyek kisvártatva úgyis elfojtanak; terméketlen szánalkozás, néhány könnycseppel jóllakik, és sosem indított senkit a legcsekélyebb emberies cselekedetre. Így zokogott a vérengző Sulla...⁴²

A folytatást ismerjük.

Értetlensége megvallása és az itt kínált – tisztán retorikai fogásként érthető – (ál)megoldás között Rousseau böszven sorolja az érveket annak alátámasztására, hogy a színháznak természetszerűen nincs semmiféle erkölcsi és politikai hatása. Épp ellenkezőleg.

³⁸ Itt is aláírom Dupont-Roc és Lallot kommentárját (lásd különösen: 191–193).

³⁹ [Jacob BERNAYS, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (1857).]

⁴⁰ Ehhez lásd: Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, huszonkettedik fejezet [ford. KERTÉSZ Imre (Budapest: Magvető Kiadó, 2007)]. Magától értetődik, hogy ettől még semmi sem indokolja a *katharszisz* „vallási” (kultikus vagy rituális) értelmezését. Nem úgy fest, hogy Arisztotelész ilyesmire utalna, még akkor sem, amikor a *Politika* nyolcadik könyvében „birto-
kukba kerítő” (*enthusiasztikai*) dallamokról beszél, melyek révületbe ejthetnek. Mindenesetre ezt is ugyanazon a szinten tárgyalja, mint a *katharszisz* „erkölcsi” és „gyakorlati” eseteit.

⁴¹ [Prosper Jolyot de CRÉBILLON, *Atrée et Thyeste*.]

⁴² ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 23. A továbbiakban a 19–25. oldalokról idézek. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 31. A további idézetek ugyanitt: 24–32.]

Már láttuk, miként vitatja – lényegében vádirata kezdetétől –, hogy a színháznak „hatalmában áll[na] megváltoztatni az érzéseket és az erkölcsöket; [hisz] csupán követni és megszépíteni tudja őket”: „[a] színi látványosságok értelme szükségképp az általuk nyújtott élvezetben, nem a hasznosságban rejlik. Ha hasznosak is, annál jobb; de fő céljuk tetszést kelteni, s ha szórakoztatják a népet, máris eleget tettek a célnak.” Ezt az alapvetést – ismételjük: a klasszicizmus főszabályát – aztán különösebb indoklás nélkül általánosítja: eszerint a színház mindig és mindenütt arra ítéltetett, hogy a közönség elvárásaihoz igazodjon, „hízelegjen” neki, az egyetértését keresse, megerősítse az önképében. Ezért különböző történetileg és „nemzetenként”: az angolok vért kívánnak, az olaszok zenét, a franciák lovagiasságot, „szerelmet és udvariaskodást”; Molière és Corneille máris kiment a divatból – *a fortiori* az antik tragédia is: „[k]i vonná kétségbe, hogy a mai francia színpadokon Szophoklész legjobb darabja is csúfosan megbukna?” Összefoglalóan: „ezekből az első megfigyelésekből következik, hogy a színi látványosság általános hatása [kiemelés: Ph. L-L.] a nemzeti jellem megerősítésében, a természetes hajlamok fokozásában és a szenvedélyek felszításában áll.”

De a Szophoklészre tett futólagos utalás mégis árulkodó: azt az *azonosulást* vonja kétségbe, melynek Rousseau a „természetes szánalomról” (*pitié*) (egyben a félelemről) szóló elméletében még kiemelt jelentőséget tulajdonított. A „Szophoklész legjobb darabjának” kortárs előadhatóságát firtató költői kérdésre így szól a válasz: „nem tudunk azoknak az embereknek a helyébe kerülni, akik semmiben sem hasonlítanak ránk.” Máshogy fogalmazva, és kissé sűrítve, a *katharszisz* hatáskörével szembeni támadás rögvest magával vonja a mimetikus *mathészisz* kérdés nélküli kizárását, ami, mint tudjuk, az ész primátusának fenntartására szolgál. Tehát Rousseau valójában pontosan értette, hogy a *mimészisz* teszi lehetővé a *katharsziszt*. Pusztán azt akarta bizonyítani, hogy az effajta „megtisztulás” igazából nem az, legfeljebb *színleges*, egyszerűen azért, mert teljességgel az általában vett „színlelésnek”, vagyis annak a látszatokat gyártó és „elvalótlanító” tevékenységnek a függvénye, amit *mimészisz*nek nevezünk. Mármost ez elég váratlan, hisz a második *Értekezés*ben történetesen épp a „természetes” (és *matematikainak* [*matematikusz*] tekintett) mimetikus készség megléte készíti elő az eredeti (természeti) állapot felállítását. Azt kell hinnünk, miután „beléptünk a színházba”, ahogy Diderot írta, vagyis amint a kultúra és a történelem „elnyomta” a természetet, maga a *mimészisz* sajátos természete is módosult: az „átvitel”, jellegadó működésmódja, hasonmásaink és önmagunk felismerésének korábbi *alapfeltétele*, az „illúzió” kitüntetett eszköze lett. Ehhez a platóni bizonyosságához tartja magát a

Levélben Rousseau. Ahhoz a „bizonyossághoz”, hogy a *mimészis* sajátos fertőzőerővel bír, hogy a szenvedélyek elfojthatatlanul, gyógyíthatatlanul *ragályosak*.

Mindent elmond, *szinte* mindent, a *Poétika* klasszicista összefoglalása. „Né-tán előbb dühöngő őrültté kell lennünk, hogy mértékletessé és bölccsé válhassunk?” Így szólt a hitetlenkedő alapkérdés; ez vetette föl a megtisztulás rejtélyét. Rousseau ezen a ponton száll be a vitába:

„Dehogysis! Nem erről van szó” – mondják a színház hívei. „A tragédia csakugyan azért tárja elénk a szenvedélyek átfogó képét, hogy megindítson minket, ám nem föltétlenül abból a célból, hogy ugyanazt érezzük, amit a szenvedélyektől gyötört hős. Ellenkezőleg, többnyire inkább arra törekszik, hogy a hősökre ruházott érzelmek szöges ellentétét keltse bennünk.” Továbbá azt is mondják, hogy amennyiben egyes szerzők hatalmukkal visszaélve indítják meg a szíveket és rossz irányba terelik a nézők rokonszenvét, a hibát a művészek tudatlanságának és romlottságának kell betudnunk, nem magának a művészetnek. Végezetül azt mondják, a szenvedélyek és az őket kísérő fájdalom hű ecsetelése elég hozzá, hogy a néző minden tőle telhetőt megtegyen az ábrázolt szenvedélyek elhárítására.

Mellékes, pontosan kik voltak „a színház hívei” (Du Bos, Porée, talán Diderot?), az is, hogy mennyire állt szilárd alapokon az érvelésük. Számunkra magától értetődően Rousseau válasza lényeges. Pontosabban a *reakciója*. Itt ugyanis a természet hangja emelkedik szólásra, a romlatlan belső érzés, az ártatlanság mindent megelőző „énje”:

Hogy felismerjük az összes ilyen válasz rosszhiszeműségét, elegendő szemügyre venni, milyen lelkiállapotba kerülünk egy tragédia végén. Vajon a felindultság, az izgalom, az ellágyulás, amit magunkon tapasztalunk, és ami elkísér minket az előadás után is, olyan beállítódás előhírnöke, mely megelőlegezi szenvedélyeink *meghaladását* [kiemelés: Ph. L-L.] és megzabolázását? Az élénk és megindító benyomások, amelyeknek szokásszerűen kiteszük magunkat és oly gyakran ismétlődnek, csakugyan alkalmasak volnának arra, hogy szükség esetén mérsékeljék érzelmeinket? Miért szakítaná meg a szenvedélyekből születő fájdalom képe a gyönyör és az öröm *átvitelét* [kiemelés: ismét Ph. L-L.], ha egyszer szemlátomást utóbbiak is szenvedélyek szülöttei, a drámaírók

pedig még nagy gonddal fel is cicomázzák őket, hogy annál kellemesebbé tegyék színdarabjaikat?

Ez a rövid szakasz, melyet mintha csak a megrendülés diktált volna, másról sem szól, mint a „bukás” mérhetetlenül édes pillanatáról, a színházi ábrázolás kiváltotta szédítő élvezetről: erről az eksztatikus „elragadtatottságról” beszél majd a *Trisztán* fináléjára utalva Nietzsche, és ezt a kiváltságot igyekszik Rousseau, egész biztos önmagával *meghasonulva*, makacsul megvonni a művésztől, hogy kizárólag a természettel szemben engedélyezze a megélését, például a Bieli-tónál, mint az „Ötödik sétában”.⁴³ (Erre csattan fel Nietzsche nevetése, ezért gúnyolja az „idillt”, a „nemes vadember” ábrándját és „az operakultúrát”!) Ám e különös alkímia, „a szenvedélyekből születő fájdalmak” átalakulása gyönyörűséggé – vagy, ha szabad így fogalmazni, előbbiek *átvitele* utóbbiakba –, nem egyéb, mint maga a katartikus hatás. És Rousseau-nak, ezen a ponton, mintha mégis lenne róla valami *fogalma*. Épp abból táplálkozik páratlan kreatív ereje, amit itt önmaga előtt is – a *Verneinung* („nem akarom tudni”) analitikus, nem pedig a *Verleugnung* („tudom, de...”) fetisiszta értelmében – *letagad*; ettől hasonlik meg, ettől kerül alapvető ellentmondásba életműve és gondolkodása. Pontosan itt; *belyben vagyunk*.

Innentől a levezetés hátralévő része pusztá folyomány (Rousseau persze nem ugrik át egyetlen logikai lépcsőfokot sem). Ha kijelentjük, hogy a *mimészis*, mint olyan, káros, és mert *hatásos*, annál károsabb, mindent elmondunk. Hogy pontosan mitől hatásos, voltaképp mellékes is. Elég a tapasztalati bizonyíték. Tényleg megesik a színházban, hogy *megettisztulnak* az érzések vagy a szenvedélyek; épp ez a veszély:

Miként Diogenész Laertiosz is megjegyzi, a szív könnyebben elérzékenyül a színlelt bajokon, mint a valódiakon, s a színházi utánzatok olykor több könnyet csalnak ki belőlünk, mint az utánzott dolgok kézzelfogható jelenlétükben; ez azonban nem azért van így, mert ilyenkor, mint Du Bos abbé gondolta, az érzelmek enyhébbek és nem fokozódnak fájdalomig, sokkal inkább azért, mert *tiszták* [kiemelés: Ph. L-L.]: nem vegyül beléjük önféltés. Kitalált történetek megkönnyezésével eleget teszünk az emberiség valamennyi törvényének, ám anélkül, hogy bármit is adnunk kéne magunkból.

⁴³ [Jean-Jacques ROUSSEAU, „Egy magányos sétáló álmodozásai”, in *ŐI*, 331.]

És pár sorral lejjebb (ahol futólag üdvözölhetjük a fényes jövő előtt álló „széplélek” felbukkanását is):

Ha valaki fogja magát, és elmegy megcsodálni a mesékben gyakorolt jótéteményeket és megsiratni a kitalált sorscsapásokat, miféle egyéb követelményeket lehetne még vele szemben támasztani? Elégedett lehet magával, nemde? Nem azon örvendezik, micsoda széplélek? Nem váltott-e meg mindent, amivel az erénynek tartozott, midőn hódolattal adózott neki? Mi többet várhatnánk tőle? Hogy maga is gyakorolja az erényt? De hisz rá nem osztottak szerepet; ő nem színész.

Kevés kell hozzá, hogy az ábrázolás, a reprezentáció színházzá (vagy látványossággá) tegye az egész világot. Ez volna a leggyászosabb, legsúlyosabb „komikus illúzió”.⁴⁴ A rossz betetőzése: bedőlni a *tisztaságnak* – utóbbi, persze, ezúttal is erkölcsi értelemben véve.

Ugyanakkor arra is felfigyelhetünk, hogy a színház, legalábbis a tragédia, nem pusztán „elvalótlanít” (ahogy én mondanám), nem is csak „felment” (immár Rousseau szavával, aki azt érti ezen, hogy a nyílt színen szenvedő valamelyik szereplővel való azonosulás mentesít *valódi* kötelességeink teljesítése alól), hanem – ez is a *Levélben* áll – egyszersmind „eltávolít”, mégpedig egyfajta kettős ellentmondás okán, mely részint történetiségéből, részint formalizáltságából (szabályozottságából) fakad:

Minél többet elmélkedem a dolog felett, annál inkább úgy találom, mindazt, amit színházban ábrázolnak, nem közelítik hozzánk, hanem eltávolítják tőlünk. Amikor az *Essex grófot* nézem [Thomas Corneille tragédiája, 1678 – közbevetés: Ph. L-L.], I. Erzsébet királynő uralma tíz évszázadot hátrál a szememben, ha meg olyasmit játszanak el, ami a minap esett meg Párizsban, azt kell hinnem, Molière korában vagyok. A színházban éppolyan különálló szabályok és erkölcsi alapelvek uralkodnak, mint ahogy nyelvezete és öltözéke is sajátos. Azt mondják, a színen történelemből miránk semmi sem vonatkozik, és ugyanolyan nevetséges lenne magunkévá tennünk a hősök erényeit, mint versben beszélnünk és római ruhába bújnunk.

⁴⁴ [Utalás Pierre Corneille azonos című színdarabjára (1636). Magyarul *A mutatvány* címmel Somlyó György fordításában (1985) játsszák.]

Ez a távolság- vagy idegenségérzet nem azonos a brechti *Verfremdungseffekt*tel (az „elidegenítéssel”, ami aktív és szándékos), mellyel kissé túlbuzgón össze szokták keverni, sőt, épp az ellenkezője: nemhogy eloszlatná az azonosulást (az önfelmentést) negatív erkölcsi-gyakorlati hatását, hanem, paradox módon, csak fölerősíti. Amit Rousseau kíméletlenül elítél:

Láthatjuk hát, mire szolgálnak mindama túláradó érzelmek és ragyogó maximák, melyeket fennhangon magasztalnak: hogy mindörökre a színpadra száműzzék őket, ezáltal színjátéknak tüntessék föl az erényt, mint ami csupán arra jó, hogy elszórakoztassa a közönséget, de amit örület volna komolyan venni, átültetni a társadalomba. Így a legjobb tragédiák legelőnyösebb hatása annyiból áll, hogy pár futólagos, meddő és hatástalan érzésre korlátozza az ember összes kötelességét: örvendezhetünk derekasságunkon mások derekasságának tapsolva, emberségségünkön olyan bajokon szánakozva, melyeket orvosolhatnánk, s nagylelkűségünkön, közölve a rászorulókkal: majd az Isten megsegít.

Itt nyilván érdemes minőségi különbségeket tenni: egy Berenice-előadás anynyira megráz minket, hogy sírunk (Rousseau később elárulja, hogy „felindultságról, izgalomról, ellágyulásról” írva a *Berenice*-re gondolt: *dimisit invitus invitam...*);⁴⁵ az *Essex gróf* erejét a fennköltség és a méltóságteljes aggkor adja, mint az „antikizáló” tragédiákét általában. A *mimészis* csak akkor hatásos, ha észrevétlen; semmi esetre sem válhat karikatúrisztikussá vagy sztereotipikussá. Ám az etikai „képviseltség” (*représentation*) minden esetben egyforma. A színen (általánosságban) ellentétek is megférhetnek egymással, sőt, még a színházi hatásba is beférkőzhetnek: a szenvedély *mimészise* nem mindig ragadós. Ám az általában vett gyakorlati hatás mindig azonos erősségű; így aztán annak köszönhetően „könnyebbülhetünk meg” a szenvedélyek „megtisztulása” nélkül is, hogy enyhülnek a többiekkel vagy önmagunkkal szembeni kötelességeink. Egyszerűen csak a *lelküsméretet* csitítják (illuzórikusan). Ezzel „egészíti ki” Rousseau, mint állítja, Arisztotelész *Poétikáját*. És még a vígjáték is, mely „egyszerűbb eszközöket alkalmaz” (egyfajta realizmussal közelebb hozva a világhoz a színházat), hasonló funkciót lát el, amikor nevetségessé teszi az erényt (lásd ismét *A mizantrópot*); és tudjuk, hogy „a nevetségesség

⁴⁵ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 63. Lacoue-Labarthe Rousseau lábjegyzetét idézi, ami szintén idézet, a magyar Rousseau-kiadás jegyzetével ellentétben (ahol Suetoniust adják meg forrásként) valószínűleg inkább Racine *Berenice*-ének előszavából: „elküldte [Rómából] vonakodva a vonakodót.” VAS István fordítása. RACINE, *Összes drámái* (Budapest: Magyar Helikon, 1963), 333.]

[...] a bűn legkedvesebb fegyvere”.⁴⁶ A vígjátéki azonosulás ráadásul megket-
tőződhet egyfajta projekcióval – Rousseau (és a hozzá hasonló alkat) legalább-
is így éli meg: nem ilyesmi történik, mikor a *Levél* írása közben összeveszik
Diderot-val, miután magára veszi a híres mondatot *A törvénytelen fiúból*, hogy
„csak a gonoszok vannak egyedül”?⁴⁷ Akárhogy is, a „közönségnek” elég úgy
éreznie, hogy megszabadították kötelességeitől. A nézőtéri nevetés, ami nem
lehet más, mint a komolynak számító dolgok kinevetése, ugyanoda vezet,
mint a sírás vagy a csodálat: kihelyezzük a színpadra, mintegy képviseltetjük azt,
ami ránk nehezedik és bánt minket. A *katharszisz* hitvány enyhület; az ábrá-
zolás, a reprezentáció *felmentést nyújt*.

Így foglалható össze a színház és az összes hatása: lehetséges a *katharszisz*
– ám illuzórikus vagy ártalmas.

2.

Ezek után úgy tűnhet, Rousseau mindennel leszámolt. Az ítélet nem csupán
kíméletlen, végérvényes is. Még mielőtt esettanulmányokat végezne vagy kü-
lönöző tragikus *témák* vizsgálatával (összemosva a cselekményt és a szerep-
lőket) bizonyítékokat hozna, kijelenti – ismét Arisztotelészre támaszkodva:

Így minden arra kényszerít, hogy vessük el a tökéletesség hiú eszmé-
nyét, amit a színi látványosságok mostani formájáról állítanak, mond-
ván, a közjót szolgálják. Önáltatás [...] abban bízni, hogy a színházban
megmutatják, hogyan állnak valójában a dolgok, hiszen a költő *általában*
[kiemelés: Ph. L-L.] kénytelen eltorzítani a dolgok állását, hogy min-
dent a nép ízléséhez igazítson. A komédiában elkönyíti, az emberi
szint alá süllyeszti a súlyukat, a tragédiában felnagyítja, az emberiség
fölé emeli, hogy hősiesebbnek tűnjenek. Így aztán soha semmi sem em-
beri léptékű, s a színházban sosem látunk a *magunkfajtához hasonló lé-
nyeket* [kiemelés: Ph. L-L.]. Hozzátenném még, hogy e különbség oly
igaz és közismert, hogy poétikájában Arisztotelész szabályt is csinált
belőle: *Comoedia enim deteriores, tragoedia meliores quam nunc sunt, imita-
ri conantur*.⁴⁸ Ez volna hát a helyesen felfogott utánzás, mely olyasmit
választ tárgyául, ami egyáltalán nem létezik, azt pedig, ami a lekicsinyít-
tett és a felnagyított szélsőértékei közt csakugyan létezik, elveti, mint

⁴⁶ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 34. A fordítást módosítottam.]

⁴⁷ [Lásd: Denis DIDEROT, *Beszélgetések a törvénytelen fiúról*, ford. LŐRINSZKY Ildikó (Má-
riabesznyő: Attraktor Kiadó, 2005).]

⁴⁸ [„A komédia rosszabbakat utánózik, mint a mostaniak, a tragédia jobbakat.” Vö. ARISZ-
TOTELÉSZ, *Poétika*, 1448a18.]

holmi haszontalanságot? De mit számít az utánzás valóságossága, ha megképződik az illúzió, nemde? Elég, ha felkelti a nép érdeklődését. Ezeknek a szellemi termékeknek – mint a legtöbb hasonló produktumnak – egyetlen célja a tetszés. Ha a szerző sikert arat, és abban a színészek is osztoznak, a színdarab máris elérte célját, és senki sem érdekel, ezen túl hasznos-e. Ám ha nem származik belőle semmi jó, úgy marad a rossz; s mivel ehhez nem fér kétség, úgy látom, a kérdés eldőlt.⁴⁹

Igen ám, de tüzetesebben olvasva a szakaszt, mégsem olyan egyszerű a dolog. Pláne nem olyan egyszerű, mint gondolni szokás.

Rousseau valójában *nem* az utánzást *mint olyat* ítéli el, csak a „poétikus” vagy „poiétikus” utánzást: azokat a „produktumokat”, legyenek „szellemiek” vagy sem, melyek pusztán *tetszeni* akarnak – a *tetszés* leggyanúsabb értelmében. Ha azt mutatnák nekünk, „ami van”, ha „a magunkfajtához” hasonló „lényeket” mutatnának, akkor bizony „helyesen fognak fel” az utánzást, és számíthatna „az utánzás igazsága”. De a színház csak illúziót mutat vagy (re)prezentál,⁵⁰ hisz csak az illúzió (vagy a „fikció”) kelt „tetszést”, éljenek bár a nevetetés vagy a megríkatás eszközével. Így rögtön az is magától értetődik, hogy a *katharszisz* ugyancsak illuzórikus: hamis enyhületet nyújt, haszontalan vagy káros. „Ha nem származik belőle semmi jó, úgy marad a rossz.” Ám elvileg semmi sem zárja ki, hogy létezzék helyes utánzás, akárcsak a szenvedélyek hatásos megtisztítása (ha nem a tőlük való megtisztulás). Emlékezhetünk, hogy a második *Értekezés* szerint „kezdetben”, „eredetileg” csakugyan létezett ilyesmi.

⁴⁹ ROUSSEAU, O. C., 5: 25. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 34–35.] Ez az első – egyben utolsó – alkalom, hogy Rousseau „közvetlenül” idézi Arisztotelészt (igazából ezt a latin idézetet és parafrázisát is Muraltól veszi, akitől a *Júlia, a második Heloïse*-ban is használ részleteket Saint-Preux néhány párizsi levelében; lásd Jean Rousset jegyzeteit a Pléiade-kiadás 1322–1323. oldalán).

⁵⁰ [Innentől használja Lacoue-Labarthe a (re)présenter kifejezést. Kissé egyszerűen „megjelenés és megjelenítés”, körülményesebben – de Arisztotelészre visszautalva – „megmutatás és ábrázolás” vagy „előadás és leképezés” paradox kettősének lehetne fordítani; azonban mindkét esetben elsikkadna a lappangva aktív „politikai” felhang, a reprezentációból kihallatszó *képviselés*. Ez eddig ugyan alig aktiválódott, ám ennek a második szakasznak a végén, ahol Lacoue-Labarthe a rousseau-i népnünnepélyt elemzi, éppen ez a – mondjuk: „esztétiko-politikai” – vonatkozás kerül előtérbe. Ami világossá teszi, hogy a reprezentáció rousseau-i (de egyben: lacoue-labarthe-i) bírálata emancipációs kérdés. Ezért döntöttem úgy, hogy tartom az újlatin alakot, mely a magyarban is egyaránt utal az ábrázolásként értett műalkotásra és a képviselőségként értett politikacsinálásra.]

Ergo Rousseau a színházat *mint olyat* kárhoztatja. Legalábbis azt, amivé a színház *züllött*: a „színháziaszt” kárhoztatja. A „tökéletesség” kifejezés a legfontosabb az itt olvasott szakaszban, akár legelemibb meghatározása szerint, mint a „tökéletesíthetőség” lehetősége: „Így minden arra kényszerít, hogy vessük el a tökéletesség hiú eszményét, amit a színi látványosságok mostani formájáról állítanak.” A már ismerős képlet szerint Rousseau itt sem ítéli el a művészetet; ellenben egyfajta „tökéletesített művészet”, egy „természetű” (vissza)változtatott „művészet” reményét dédelgeti, mely meghaladná az eredendő szembeállítást, amelyből született. Mint tudjuk, ezt veszi majd át (Kant közvetítésével) Schiller, hogy ő aztán ténylegesen kibontsa és a végletekig vigye: tanulmányai a „naiv” és „szentimentális” irodalomról vagy a „modern” színház lehetőségéről, az antik és a „klasszikus” tragédia szembeállításának meghaladására tett kísérletei másról sem szólnak, mint a rousseau-i leckéről.⁵¹

Jean Starobinski megjegyzi, hogy a „tökéletesített művészet” kifejezés már a *Társadalmi szerződés* első változatában is szerepel: „a javaslat, mondhatni, úgy szól, hogy »kutyaharapást szőrével«: aki akarja és ért is hozzá, »a tökéletesített művészetrel helyrehozhatja a bajokat, melyeket a kezdeti művészet okozott a természetnek«.”⁵² Miután pedig az *Esszé a nyelvek eredetéről* zenei utánzáselméletén is kimutatta az ismerős képletet, Starobinski hozzát teszi,

⁵¹ Hadd hivatkozzam Peter Szondi nagy hatású elemzéseire: Peter SZONDI, „Le naïf est le sentimental”, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, trad. Jean BOLLACK et Barbara CASSIN (Paris: Gallimard, 1991); valamint saját írásaimra, főként a Hölderlinről szólókra: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des modernes* (Paris: Galilée, 1986). Schiller színházelméletét illetően elsősorban azokra az 1791–1793 között született tanulmányaira gondolok, melyeket Goethe *Iphigeniája* és Kant harmadik *Kritikája* hatására írt: az „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen” [„A tragédia tárgya kiváltotta öröm aljáról”, 1792], mely az 1790-ben Jénában tartott tragédia-szemináriumok konklúzióját fejt ki; az „Über die tragische Kunst” [„A tragikus művészetéről”, 1792]; végül: „A patetikusról”. Két későbbi írása, *A messinai menyasszony* előszava (1803), melyben a fiatal Friedrich Schlegel filológiai munkásságára támaszkodik, valamint „A kar felhasználása a tragédiában”, már egész más problémákat vet fel – erre Nietzsche hívta fel elsőként a figyelmet *A tragédia születésében*. Schiller olyan kitűnően levonta Rousseau-ból a konzekvenciákat, hogy nemes egyszerűséggel a színház rehabilitálását javasolja. [Magyarul: Friedrich SCHILLER, „A patetikusról”; „A kar felhasználása a tragédiában”, in Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. MESTERHÁZI Miklós és PAPP Zoltán, 129–155, 371–383 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2005); „Előszó *A messinai menyasszonyhoz*”, in Friedrich SCHILLER, *Összes drámái II.*, ford. JÉKELY Zoltán, 267–270 (Budapest: Osiris Kiadó, 2002).]

⁵² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, tome 3. (Paris: Bibliothèque de la Pléiade), 288. [Starobinski idézett jegyzeteit nem hozza a *Társadalmi szerződés* fent hivatkozott magyar kiadása.]

hogy „ugyanez a gondolat, más megfogalmazásban, az *Emil* elején is felbukkan”.⁵³

De a „kutyaharapást szőrével”, a betegségből nyert orvosság nem más, mint maga a katartikus művelet – legalábbis orvosi felfogásában (melyet Rousseau is átvesz, mint ami magától értetődik). És ha ez így van, akkor talán már azt is kezdjük érteni, hogy a spekulatív *Aufhebung* sem lehet egészen idegen a *katharszisz* rousseau-i értelmezésétől, sőt, talán egyenest annak mintájára van elgondolva. Erre nyomban visszatérek.

Ott tartottunk, hogy a színház homályos eredetében megpillanthatóvá vált egy másfajta színház, melyben nincs semmi „színházias”, ami újszerű varakozásokat kelt, ha kétségkívül nem is „általánosságban a Színpaddal (*Scène*)”, legalábbis a „látványosságokkal (*Spectacle*)” szemben. Innentől elképzelhető, hogy az utánzás valóságos legyen, a megtisztulás pedig tényleges. De előbb még meg kell ragadni (Rousseau szavaival) „a színház igazát” és „hasznát” a maga lényegében, eredeti vagy „tökéletes”⁵⁴ állapotában, az abszolút *kivételes* „görög pillanatban”, a Színpad előtti időkben.

Rousseau kétszer is megidézi a görögöket.

Első ízben azon a ponton, ahol az esettanulmányok után, melyeket egytől egyig kortárs francia színdarabokon végez és első nagy konklúziójának szemléltetésére használ (ezt a konklúziót olvastuk az imént), körvonalazni igyekszik, milyen szerinte az igazi tragikus hős vagy az olyan „karakter”, mely bemutatathatna egy helyes utánzást. Elemzésnek veti alá Crébillon *Catilináját* [1748] és az arra válaszul írt *Megmentett Rómát* Voltaire-től, aztán *A fanatizmus, avagy Mohamed prófétát* ugyancsak Voltaire-től; végül ismét Crébillon: *Atreus és Thyestes*. Az elemzések eredményét tüstént előrebocsátja: „A francia színházban is, mely vitathatatlanul a legtökéletesebb, mindenestre a legszabályosabb mind közül, legalább annyi diadalt aratnak a legelvetemültebb gazemberek, mint a legkiválóbb hősök: tanúsítja Catilina, Mohamed, Atreus és sokan mások.”⁵⁵ A „gazemberek”, kivált „a sötét Atreus”, valamint a túlonúl fenséges „hősök” közt nincs átmenet: senki, egyetlen *ember*, egyetlen „magunkfajta” sem. Thyestes az egyedüli kivétel, ám meglepő módon ő is csak azért, mert pontról pontra megegyezik a „tragikus hős” Arisztotelésztől el-

⁵³ Uo., CXCV. (A zenei utánzás elméletéről az *Esszé a nyelvek eredetéről* előszavában van szó.) Starobinski másutt azt is felveti, hogy a rousseau-i képlet tekinthető a hegeli *Aufhebung* legelső vázlatának.

⁵⁴ A modern komikus színház vizsgálatára áttérve Rousseau explicite kimondja: „Tekintsük tökéletes alakjában, azaz születésekor.” (ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 31. [ÖI, 42.]) És itt Molière-ről van szó!

⁵⁵ ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 26. [ÖI, 36.]

képzelt eszményével, vagyis Oidipusszal – és Thüestesszel...⁵⁶ (Rousseau nem Seneca *Thüesztészéről*, hanem Crébillon *remake*-jéről beszél):

Mielőtt végeznék e darabbal, említést érdemel egy érdeme, mely sokak szemében hibának tűnhet. A színházunkban színre léptetett karakterek közül talán Thyestesén érződik leginkább az antik ízlés. Egyáltalán nem nevezhető bátor hősnek; nem is az erény mintaképe. Ettől még nem mondhatni, hogy gazember. Esendő, mégis rokonszenvet kelt, mert emberi és szerencsétlen. Úgy látom, pusztán emiatt elgyöngülünk és megrendülünk a láttán, ez a jellem ugyanis igen közel áll hozzánk; a hősiesség ellenben inkább elkedvetlenít, semmint megrendít minket, azzal ugyanis, végső soron, nem tudunk mit kezdeni. Kívánatos volna, hogy fennkölt szerzőink kissé lejjebb ereszkedjenek állandó emelkedettségükből, és olykor a hétköznapi emberek küszködésével lágyítsanak el minket; mert ha folyton csak bajba jutott hősök iránt kél bennünk részvét, féltő, hogy végül nem marad bennünk senki iránt.⁵⁷

És rögtön ezután: „A régiek közt hősök jártak, színpadukra pedig embereket állítottak; mi ellenben kizárólag hősöket viszünk színpadra, és alig akad közöttünk valódi ember. A régiek kevésbé fennköltén beszéltek az emberségességről; de jobban gyakorolták.” Akkor viszont óhatatlanul felmerül a kérdés: mégis miért vittek ennyi „szörnyeteget”, ilyen „förtelmes szörnyetegeket” is az antik színpadra (amelyet Rousseau szerint a modern voltaképpen utánoz)? Olyanokat, mint Oidipusz, Phaidra, Médeia, de ne feledkezzünk meg Agamemnónról, aki – mint Rousseau írja – „feláldozza a lányát”, és Oresztészről sem, aki „az anyját gyilkolja meg”, és még sorolhatnánk. Mi szükség ilyen aljas bűnökre, „kegyetlen cselekedetekre”, melyek kétségkívül „érdekessé te-

⁵⁶ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 13. fejezet, 1452 b–1453 a. A nevezetes szöveghelyen a filozófus igazság szerint a félelem és részvét kiváltására alkalmas „szerkezetet” (*szüsztaszisz*) elemzi, nem magát a „karaktert” vagy „hőst”: nem elég, hogy derék embereknek tönkremenjen az élete, az sem, hogy az alávalóké megjavuljon, részvét ugyanis csak azoknak jár, akik nem érdemlik balsorsukat, félelmet pedig csak a magunkfajtaikat érő csapások láttán érzünk (*phobos... peri tón homoión*). „Marad tehát az, aki a szélsőségek között van”, mondja Arisztotelész: „aki erényénél és tisztességénél fogva nem emelkedik ki a többi közül, azonban nem álnoksága és alávalósága, hanem valamilyen tévedése (*hamartia*) folytán éri balsors – valaki a jóhírék és jómódúak közül, mint például Oidipusz, Thüesztész, vagy hasonló családok előkelő tagjai.” Bár Rousseau nem emeli ki Oidipusz esetét, az érvelést pontról pontra átveszi.

⁵⁷ ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 29. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 40. A következő idézetek is innen származnak.] Jean Rousset jelzi, hogy az *intéressant* a klasszikusok szóhasználatában az, „ami együttérzést (*compassion*) kelt”.

szik a darabokat és alkalmat adnak az erény gyakorlására”, ugyanakkor „hozászoktatják a nép szemét olyan borzalmakhoz, amelyekről tudnia sem volna szabad, olyan gaztettekhez, melyeket bárcsak el sem bírna képzelni”? Miért fogadták el a görögök ezeknek az előadásoknak a tanulságait („az ember nem szabad”, „az Ég olyan bűnökért bünteti, amelyeket miatta követ el”: *Oidipusz*; „a féltékenység dühe szörnyűségekre ragadtat egy kegyetlen és romlott anyát”: *Médeia*)? Miért *túrték* olyan roppant gonoszság látványát, mely már-már felfoghatatlannak vagy lehetetlennek hat?

Rousseau a következő válasszal rukkol elő – jelzem, figyelmesen kell olvasni, lentebb ugyanis ennek (néhány kiegészítő megjegyzéssel végrehajtott) spekulatív fordításával találkozunk Schelling egyik legelső szövegében:

Ha a görögök *el bírták viselni* [kiemelés: Ph. L-L.] ezeket az előadásokat, csakis úgy, mint ami nemzeti régmúltjukat képviselte (*représentant*); ez a régmúlt ott keringett a nép körében, alapos okkal idézték fel rendszeresen, és még *a borzalmait is képesek voltak befogadni*. De hasonló indítékok és érdekek nélkül hogyan találhatna ugyanaz a tragédia minálunk [franciáknál, „a leglágyabb és legemberibb népnél a földön” – közbevetés: Ph. L-L.] olyan nézőkre, akik *elviselik* a tragédia látványát és mindazt, amire a hősokeket kényszeríti?⁵⁸

Máshogy szólva, Nietzsche szavaival (aki ugyanezt a kérdést fogja feltenni): hol húzódott a görögök *túréshatára* a szenvedést, a szörnyűségeket vagy (Rousseau jellemzően moralizáló kifejezésével) „az aljasságokat” illetően? De Arisztotelész nyelvére is visszafordíthatjuk a kérdést: hogyan lehettek élvezet (*plaisir*) ennyi fájdalomban vagy – ezúttal freudi terminológiájával (ahogy például a *Psychopatische Personen auf der Bühne* fogalmaz)⁵⁹ – *kínban* (*déplaisir*)?

Számos utódjával ellentétben Rousseau nem „arisztotelianus” (vagy annak szánt) választ ad. Nem állít semmi olyasmit, ami indokolhatja bármifajta *esztétikai* értelmezést, legyen az pszichobiológiai (Bernays, Nietzsche) vagy pszichopatológiai (Freud) jellegű esztétika. És ha alapvetően áthatja is a moralizáló („klasszikus”) Arisztotelész-olvasat, ettől még olyan erős a platóni befolyás, hogy válasza elsősorban és lényegileg *politikai*. Vagy történeti-politikai. *Am egyszersmind*, és ez lesz igazán meglepő, *szöges ellentéte* Platónnak: Rousseau

⁵⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 31. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 41. A fordítást módosítottam.]

⁵⁹ Hadd utaljak a róla adott elemzésemre: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „La scène est primitive”, *Le Sujet de la philosophie* (Paris: Aubier, 1979). [„A színpad: Ósi”, ford. SIMON Vanda, *Thalassa* 8, 1. sz. (1997): 52–71.]

szerint ha a görögök nem is „hittek” (igazán) „a mítoszaikban”, megszokásból és alapos (politikai) okkal, ha másért nem is, hát a „nemzet” érdekéből kifolyólag, mégis rendszeresen fel kellett őket idézniük. A görögök ugyanis saját történelmükben (amit Heidegger így fordít majd le: történeti *Dasein*jükben⁶⁰) hittek; ez volt egyben a görög vallás lényege is – egyszerre értve a *religion*t a *relegere* („*recueillir*”, „egybegyűjtés”) és a *religare* („*relier*”, „összekötés”) értelmében: egyfelől mint hagyományt, közösségi emlékezetet; másfelől mint politikai vagy (város)állami köteléket. Nagyjából a *Levél* megszövegezésével egy időben Rousseau a következő mondatokat íratta az *Új Héloïse* főszereplőjével, Saint-Preux-vel Párizsból (a motívum rögtön elő fog kerülni a *Levél*ben is): „A tragédia intézményének a feltalálójánál eredetileg vallásos alapja volt [...]. A görög tragédiák megtörtént eseményekből indultak ki, legalábbis olyanokból, amelyeket a közönség valódinak tartott.”⁶¹ Ami nyilvánvalóan arra utal, hogy a görögök nemcsak az utánzást nem tekintették koholmánynak vagy fikciónak, hanem számukra a *katharszisz* is teljesen valós hatással bírt: hiszen nem valami állítólagos „valóságot” utánoztak (ahogy a „realizmus” vagy a „verzizmus”), még kevésbé valami elveszett fenséget vagy nagyságot: azt utánozták – és ahhoz mérték az utánzás *igazságát* –, amit Hegel, pontosan Aiszkhüloszra (az *Eumeniszekre*) és Szophoklészre (az *Antigonéra*) utalva, *die Sittlichkeit*nek⁶² nevezett: az „erkölcsiséget” vagy „erkölcsi világot”. A görög színház, mivel a görög *éthosz mimészisz*ét művelte, tanított; ezért volt „hasznos”. Mégpedig roppant egyszerű okból kifolyólag: *nem volt „színházias”*.

Ezt erősíti meg a szöveg későbbi pontján, egy bámulatosan szigorú érvelés keretében, mintegy az ékesszólástól megittasulva (Dionüszosz! – mondaná Hölderlin), „a görög *példa* (*exemple*)”, egyben egy „*kivétel* (*exception*)” második megidézése. A színészről, a mimetikus emberről és annak sajátos moráljáról szóló hosszas fejtegetést követő szakaszról van szó. Rousseau itt is szinte szóról szóra átveszi Platón érveit, mégis fennakad az „egyetemes megvetésen”, amely a színészeket Rómában sújtotta: *quisquis in scenam prodierit [...] infamis est*.⁶³ Azon pedig még inkább, hogy a színészet (jogi, erkölcsi, satöbbi) megbélyegzését az egyház is átvette s mindmáig fenntartja, holott a színészet gyalá-

⁶⁰ Rousseau példáinál maradva elegendő itt Oidipusz említésére utalni az 1935-ös *Bevezetés a metafizikába Lét és látszat* című fejezetében [Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VÁJDA Mihály (Budapest: Ikon Kiadó, 1995), 51–60.]

⁶¹ Vö. Jean Rousset jegyzeteivel. [ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 1327.]

⁶² [A magyar fordításban: „erkölcsiség”. Lásd: G. W. F. HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémia Kiadó, 1961), 227.]

⁶³ [„Bárki fellép a színpadon [...], legyen megvetett.” ROUSSEAU, „Levél d’Alembertnek”, 89.]

zatosnak minősítése bizonyára „pusztán előítéletekből fakad”. De hiába minden ellenvetés:

tulajdoníthatnám a szóban forgó ítéleteket a papok prédikációinak, ha nem tudnám, hogy elevenen éltek már a kereszténység születése előtti Rómában is, méghozzá nem csupán alaktalanul gomolyogtak a népszellemben, hanem írott törvényekbe foglalták őket, melyek becstelennek bélyegezték s megfosztották a római polgár címétől és jogaitól a színészeket, a színésznőket pedig lefokozták a prostituáltak szintjére.⁶⁴

Rousseau ezután cáfolja „az üres okoskodásokat”, majd váratlanul ismét „színen lépnek” a görögök. És az itteni „színi látványosság” tényleg mesébe illő:

Csak egy népet ismerek, mely e téren nem osztotta a többiek meggyőződéseit: a görögöt. Náluk oly kevéssé számított becstelen szakmának a színházi, hogy olyan színészek példáit is őrzi az emlékezet, akikre köz-tisztségeket osztottak, hol az államon belül, hol követségekben. Könnyűszerrel megadhatók e kivételesség okai: 1. Miután a tragédiát, csakúgy, mint a komédiát, a görögök találták fel, nem sújthatták rögtön megvetéssel a foglalkozást, amelynek még nem ismerték a hatásait; mikor pedig kezdtek tisztába jönni velük, a közvélemény már elfogult volt. 2. Mivel a tragédiában eredetileg volt valami szent, a tragikus színészeket kezdetben inkább vélték papoknak, mint vásári komédiásoknak. 3. Mivel a színdarabok tárgyát mindig a nemzeti régműltből merítették, melyet a görögök egyenest bálványoztak, nem úgy tekintettek a színészekre, mintha meséket játszanának el, hanem mint tanult polgárookra, akik közös hazájuk történelmét ábrázolják (*représentoient*) honfitársaiknak. 4. A görög nép annyira rajongott a szabadságért, hogy szentül hitte, egyedül ő szabad természettől fogva, ezért élénk örömmel idézte fel egykori balsorsát és a hatalmasok büntetteit. A tragédiák széles tablói szüntelen szellemi épülésére szolgáltak, és e népben ellenállhatatlan tisztelet ébredt okulásának eszközeivel, a színészekkel szemben. 5. Miután a tragédiákat eleinte csupán férfiak játszották (*joüéé*), a görög színpadon nem láthatták férfiak és nők botrányos keveredését, ami a mi színházainkat a romlott erkölcsök iskoláivá teszi. 6. Végezetül, a görög színi látványosságokból tökéletesen hiányzott a maiakra jellemző farkodás. Színházait nem haszonlesőn és szűkmarkúan építették; a

⁶⁴ [Uo., 88.]

nézők nem sötét tömlöcben kuksoltak; a színészek pedig bizton tudhatták, hogy meglesz a vacsorájuk, így nem volt szükségük a nézők anyagi hozzájárulására, és nem kellett a szemük sarkából számolgotniuk, hányan lépik át a bejáratot.

Nagyszabású, csodás látványosságaikat (*grands et superbs spectacles*) a szabad ég alatt s az egész nemzet előtt tartották, s valamennyi jelenet párvialokkal, diadalokkal, díjakkal és egyéb olyan tárgyakkal szolgált, melyek lelkes versengésre ösztönözték a görögöket, s a derekasság, a dicsőség érzésével melengették mindannyiuk szívét. E tekintélyes intézmény oly erősen megindította s felkavarta a lelkeket, hogy a színészek, kiket egyazon buzgalom hevített, tehetségükhöz mérten maguk is részesültek a játékok győzteseinek, azaz többnyire a nemzet vezetőinek járó dicsőségből. Engem a legkevésbé sem lep meg, ha ekképp gyakorolt mesterségük nemhogy lealacsonyította, hanem oly bátor tartással és nemes önzetlenséggel ruházta fel a színészeket, hogy olykor úgy tetszhetett, személyükben maguk is felérnek az általuk alakított szerepekhez. Mindazonáltal az is igaz, hogy Göröghon, az egyedüli Spárta kivételével, sosem volt az erkölcsösség mintapéldája; Spárta pedig nem tűrte a színházat, és nem becsülte azokat, akik színpadra léptek.⁶⁵

Rousseau persze téved: Spártában, mint rögtön a szemére vetették, igenis volt színház, persze, *spártai*.⁶⁶ Ő viszont azért idézte meg és állította szembe Athénnal Spártát, hogy az erkölcstelenség összes felmerülő vádjával szemben körülbástyázhasson egyfajta tiszta görögséget. Spárta említése ennek a szó szerint *fenséges* (*sublime*) eszmefuttatásnak a végén pontosan arra szolgál, hogy nyomatékosítsa, a színház még Athénban sem volt „színházias”; egyszersmind arra – és ez az elővigyázatosság aligha volt indokolatlan –, hogy előre kijelölje

⁶⁵ ROUSSEAU, O. C., 5: 71–72. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 90–91.]

⁶⁶ Ehhez is lásd Jean Rousset jegyzetét: ROUSSEAU, O. C., 5: 1350: „Rousseau ez ügyben J.-D. LE ROY-tól, a *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* [Göröghon legszebb emlékműveinek a romjai, 1758] szerzőjétől kapott levelet, aki kötetében a spártai színházat is feldolgozta: »Nagy része máig megmaradt; Pauszaniasz és Plutarkhosz is beszélt róla [...].« Rousseau 1758. november 4-én írott válasza: »Hálásan köszönöm, Uram, hogy nagylelkűen felhívta figyelmem a spártai színház tárgyában elkövetett baklövésemre [...], arra szeretném kérni, járuljon hozzá, hogy levelét felhasználhassam a sajátom új kiadásában. [...]« Le Roy levelét végül az 1781-es kiadás szerkesztői mellékeltek Rousseau írásához.” Amit a későbbi (modern) kiadások szerkesztői viszont rendre elmulasztottak...

a zárlatban leírt „népünnepély” terepét, melynek nyíltan Lakedaimón lesz a mintája.⁶⁷

Nem véletlenül használtam az imént a *fenséges* kifejezést. Nem is pusztán abból kifolyólag, hogy éppenséggel az *eleváció*, a *felemelés* (*heben*, *erbeben*, *erhaben* stb.) problémájáról van szó (ami egyébként már önmagában is elegendő indok volna). Hanem mert Rousseau érveiben, valamint a konklúzió gyanánt válaszolt „nagyszabású, *fenséges* [ez megint feltétlenül kiemelendő – Ph. L-L.] látványosságokban”, melyeket „a szabad ég alatt és az egész nemzet előtt tartottak”, a következő a leglényegesebb – a negyedik pont: „A görög nép annyira rajongott a szabadságért, hogy szentül hitte, egyedül ő szabad természettől fogva, ezért élénk örömmel idézte fel egykori balsorsát és a hatalmasok bűntetteit.” Szintiszta paradoxon: ez az önnön szabadságától megittasult nép, mely egész biztosan a legelső – de talán az egyetlen – történelmi nép/szubjektum, s mint ilyen, *autonóm* és önmagára eszmélt, ám *megszállta* a szabadság, előtötte a libertárius hév vagy *mánia* (ezt nevezte Platón a görögök „örületének”; ennek a rejtélyes örületnek igyekszik majd Hölderlin és Nietzsche is utánajárni azon az úton, amelyet itt nyitott újra Rousseau), a szolgástoronyúségeinek *bemutatásában* és *felidezésében*, ami annyit tesz, *gondolatában* (*mens*, *memoria*; *denken*, *andenken* stb.) éli át a legélénkebb örömet, boldogságot, élvezetet. Az ilyen szörnyűségek látványa nem egyszerűen *ízletes* a legszószerintibb értelemben (így érti Burke);⁶⁸ ezen felül *gondolkodnivalót* ad, ahogy Kant mondja a fenségesről – magáról a szabadság eszméjéről –; *okít*, abban az értelemben, ahogy például „az ember esztétikai neveléséről” beszélünk: *felszabadító* és *felemelő* ereje (a kettő ugyanaz) szigorúan *matematikus*, azaz okulásra

⁶⁷ Az óvintézkedés azon egyszerű okból kifolyólag nem volt felesleges, hogy a spártai táncok meztelenül zajlottak, ráadásul a fiatalok körében a nemek is vegyültek, a legkevésbé sem tiltották a borfogyasztást stb. Amekkora „erkölcsös” Rousseau, ha színészekről, pláne ha (modern) színésznőkről van szó, olyan határozottan foglal állást a „kendőzetlen”, *képmutatástól* mentes nemi viszonyok mellett („mert ami rossz az erkölcs terén, az a politikában is rossz”, uo., 100. [124.]); úgy kell csinálni, ahogy a hajlamok és az indulatok, a testi-lelki, vagyis a szívből jövő érzelmek diktálják. Természetesen mindig a házasságra tekintettel. Ezért megmentette a (népi) táncmultságokat, amivel jókora botrányt okozott. Még a katonai ünnepély (például a Saint Gervais-i zászlóalj nevezetes hadgyakorlata) sem zárja ki a nőket, épp ellenkezőleg (lásd: ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 123–124. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 152.]).

⁶⁸ [„Kezdetben tanácstalanul kerestem a magyarázatot a megfontolatlan felindulás eme rohamára. Természetesen tudtam, hogy az uralkodók szenvedései ízletes csemegéül szolgálnak (*the sufferings of monarchs make a delicious repast*) egy bizonyos guszthus számára...” Edmund BURKE, *Töprengések a francia forradalomról*, ford. KONTLER László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1990), 162–163.]

való.⁶⁹ Máshogy fogalmazva, a tragédia a lényegéig *tisztítja* a fanatikus, fatális vagy „végzetszerű” szabadságot, ami a görögöknél saját *tagadásából*: *zsarnokságból* született, amit a Rousseau utáni század addig fog ismételtetni, míg a mozgásirány visszájára nem fordul (*Umkehrung*,⁷⁰ mondja majd Hölderlin), ami a kifutását is kijelöli, vezessen egészen a *forradalomig* [*Révolution*]⁷¹ vagy, ha tetszik – de még erre is visszatérek –, a „*peripeteiáig*”. Hölderlin, mivel olvasta Rousseau-t, Szophoklész címét *Oidipusz, a zsarnokra* fordította, az *Anti-gonéból* pedig „republikánus” színdarabot csinált.

A *katharszisz* az *Aufhebung* (a megtisztulás a *releváció* (*relève*)⁷²) formájában megy végbe: minden esetben az *aufheben* fogja „lefordítani” a *kathairein* kife-

⁶⁹ [Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 160.]

⁷⁰ [Szó szerint: *visszafordulás*. Hölderlin a görögökhöz való visszatérés lehetőségét, egyben lehetetlenségét jelöli vele. Az itteniekhez lásd: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Métaphrasis sui vi de Le théâtre de Hölderlin* (Paris: PUF, 1998), 73.]

⁷¹ [Szó szerint: „fordulat”.]

⁷² [Hegel fordíthatatlan kifejezését köztudottan hol a „meghaladás”, hol a „megszüntetve-megőrzés” alakban szokás visszaadni magyarul. A Lacoue-Labarthe használta *relève*, *relever* kifejezéseket Derrida javasolta, az addig bevett *dépassement*, *dépasser* („meghaladás”) kifejezéseket felváltandó. Az indoklást lásd: Jacques DERRIDA, „Tympan”, in Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, 1 (Paris: Minuit, 1972). (Derrida nem beszél *katharszisz* és *Aufhebung* összefüggéséről.) A *relève* szótári alakban: „felemelés”, „megemelés”, „felmentés”, „felváltás” (például szolgálat, őrség stb. alól) vagy „felold(oz)ás” (például kötelesség, érzelmi teher stb. alól), akár „megkönnyebbülés” vagy „megkönnyebbítés”. Ebben a Derrida (és a francia nyelv) megnyitotta konnotációs mezőben a „pusztítás”, a „megszüntetés” nem igazán aktív. A derridai érvelésben egyfelől az a fontos, hogy az *Aufhebung* logikája szerint a „felváltottnak” úgyszólván „megmarad a helye” (a „posztja”), melyet az újonnan érkező „tölt be”, így „őríz (meg)”; másfelől az, hogy a „felváltás” műveletével maga a hely „megemelkedik”: „fennköltebbé” vagy felségesebbé (Freuddal szólva: *szublimálttá*), egyben „jelentősebbé” (*relevánsabbá*) és „jelentésebbé” (szignifikánsabbá) válik: előjön addig rejtett igazsága; így fordul a veszteség (a felváltotté) nyereségbe, a negatív pozitívba.

Jelen keretek közt lehetetlen végiggondolni a hegeli terminológia magyarázhatóságának a kérdését. Ehhez újra kéne fordítani *A szellem fenomenológiáját*. Ezért a *releváció* vagy *releválás* itteni kvázi tükörfordításával nem a „hegeli” *Aufhebung* visszaadását kísérem meg; annyi a célom, hogy Lacoue-Labarthe terminológiája minél szemléletesebben működjön magyarul (amit nem segít elő sem a „meghaladás”, sem a „megszüntetve-megőrzés”). Egyúttal BOROS János, ORBÁN Jolán és CSORDÁS Gábor fordításához kapcsolodom, akik ugyanígy adják vissza Derrida megoldását, lásd: Jacques DERRIDA, *Eszé a névről* (Pécs: Jelenkor, 2005).

A *releváció*, a fenti alakok mellett, „fel-, ki- vagy előtűnés”, „előjövétel”, akár mint „kibomborodás”, „jelentőséggel telítődés” – ezeket a konnotációkat a mai magyar nyelv a „releváns” szóban őrzi, amely TÓTFALUSI István *Magyar etimológiai nagyszótára* (Budapest: Arcanum Adatbázis, 2001), hozzáférés: 2023.01.26, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/r-F3964/relevans-F3A15/>, szerint pontosan „a

jezést – erre nemsokára hozok bizonyítékot. Ám ez a *fordítás*, melyben a filozófia teljes jövője lejátszódik, nem csupán azért lesz lehetséges, mert a „természet” és a másikja(i) közti viszony logikájának megfogalmazásával már Rousseau lefekteti – habár ő még nem formalizálja – magát a dialektikus logikát. (Rousseau, mint kicsit később Diderot, mindössze „paradoxonról” beszél, legnagyobb kihívást támasztó szövegeit pedig rendre az oximoron alakzatára építi.) A fordításhoz ugyanis még az is kellett, hogy a logikát Rousseau az atikai tragédia példájára (*exemple*) alapozza, a görögségből pedig *történelmi kivételt* (*exception historique*) csináljon.

Ebből kifolyólag az itt lejátszódó megtisztulás mindenekelőtt *magának a görögségnek a megtisztulása* (a kicsiny népé, mely – Nietzsche szavaival – kevély volt, dőlyfös és szilaj). Ez a megtisztulás mellesleg jóval mélyrehatóbb – de Rousseau vajon tudta? –, mint az a feltételezés, amit a németek, kissé elhamarkodottan, kortársához, Winckelmannhoz fognak kötni, már csak azért is, mert Rousseau-nál *valóságos* megtisztulásról van szó: itt nem hátrálnak meg a szörnyűség vagy téboly előtt, szembenéznek vele, nem rettennek vissza, kitartanak satöbbi. A görögség megtisztulása önnön tagadásának tagadásaként megy végbe. Mindez a következő formulában sűrűsödik össze: *a görög színház nem volt „színházias”*. Ezt a Rousseau-nál születő megfogalmazást ismételteti Heidegger holdkórosan egészen az 1930-as évekig, abban a hiszemben, hogy Hegeltől származik.⁷³ Ám

relevare („újra felemel, megkönnyebbit”) nyomán, ennek *relevans* folyamatos melléknévi ige-névi alakjából, a *re-* („újra”) és *levare* („felemel”) elemek alapján” jött létre. A *releváció*ba benefoglalt *eleváció* kapcsán (a kifejezés a főszövegben nemrég felbukkant!) a *Magyar Katolikus Lexikon*, szerk. DIÓS István, VICZIÁN János (Budapest: Szent István Társulat, 2004), a következőket jegyzi: „*elevatio* (lat. „fölemelés”): 1. a szentmisében: úrfelmutatás. 2. ereklyék fölemelése”, amihez hozzáfűzhető, hogy a platóni *anabaszisz* (a kiemelkedés a barlangból a Naphoz) latinul ugyancsak *elevatio*. Ezért nem pusztán a hangalaki összecsengés miatt utal vissza a *releváció* a *reveláció*ra mint „misztikus” vagy „vallásos” felismerésre (beavatódás, a leplek le-hullása...); mindezek a görög-latin-keresztény kifejezések mind belejátszanak az *Aufhebung*ra fordított, ekképp „meghaladott”/„megszüntetve-megőrzött” *katharszisz* „történelmi-politikai” etimológiájába.]

⁷³ „A műalkotás eredetéről” tartott előadások Martineau-féle kiadásában olvashatjuk a rousseau-i formula „legnyersebb” (vagy -brutálisabb) átírását. [Martin HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art* (kétnyelvű), ford. és szerk. Emmanuel MARTINEAU, (Paris: Authentica, 1935).] Heidegger épp felhozta a görög templom nevezetes példáját „föld” (*phüszisz*) és „világ” (*tekbné*) ellentétének szemléltetésére: „Itt minden pont *fordítva van* [Alles ist da *umgekehrt* – Ph. L-L.] [...] Szilárdan állva a templom ad elsőként a dolgoknak arculatot, miáltal azután láthatók lesznek”, és így tovább. Röviden: a *tekbné* leplezi le a *phüsziszt*. „És ugyanígy van”, fűzi hozzá Heidegger, „az istenszoborral is”, ami „semmi esetre sem képmás, mely arra volna hivatott, hogy megismertesse az isten kinézetét – azt ugyanis senki sem ismeri –, hanem olyan alkotás, mely »maga« az isten.” Aztán hozzáteszi: „Ugyanez áll a nyelvi alkotásra – a tragédiára

ez a voltaképp *apofatikus*⁷⁴ formula inentől bármire rámondható, legalábbis szinte bármire, amit a Művészet vagy a Kultúra állít elő, vagyis ami első ránézésre pusztán csak „kiegészítés” (innen a híres „supplementum”), nem igazi, utáncat, reprodukció, pótlék, satöbbi. Lényegében másról sem szól a *szókratészi könnyedség* (*facilité socratique*). És Rousseau tényleg alaposan elolvasta Platont. De amint átvesz tőle valamit (és ne feledjük, a görögség itteni „rehabilitálása” egy terjedelmes – és platóni ihletésű – fejtegetésbe illeszkedik, mely magáról a *képmutatásról*, a színész megtévesztő és káros, ragályos „művészetéről” szól),⁷⁵ épp a *feje tetejére* állítja, megnyitva így az eljövendő, mondhatni,

– is; abban sincs semmi elkészítve [színre állítva: *vorgeführt* – Ph. L.-L.], hanem egy küzdelem tör ki [der Kampf, 1935-ben vagyunk – PL-L]: az új istenek harca a régiekkel.” Ismerős séma a *Természetjogról* szóló cikkből, *A szellem fenomenológiája Sittlichkeit-fejezetéből*; *A jogfilozófia alapvonalaiból*, az *Eumeniszek* és az *Antigoné* elemzéséből: az új jog küzd a régivel, az éjszaka a nappalal, az *agora* az *oikosszal*, a férfi (*anér*) a nővel (*güné*) (vö. Rousseau imént olvasott ötödik érvével), a demokrácia a zsarnoksággal, a szabadság a szolgálattal: mindez persze Hegel; de már előtte: Rousseau. Ha más tekintetben nem is, politikailag mindenesetre teljesen világos, miért tagadja Heidegger a rousseau-i örökséget, saját tartozását. [„A műalkotás eredetéről” szóló előadásokat Heidegger 1936-ban – tehát a Lacoue-Labarthe által kisebb módosításokkal idézett Martineau-féle kétnyelvű kiadást követően – többször is átdolgozta. A végső változat az 1949-es *Holzwege* című gyűjteményes kötetben jelent meg. Ebből készült a magyar kiadás. Lásd: Martin HEIDEGGER, *Rejtekutak*, ford. BACSÓ Béla (Budapest: Osiris Kiadó, 2006). Az idézet szakasz: 32. A Lacoue-Labarthe használta szöveghez igazítottam a magyar fordítást.]

⁷⁴ [A görög *apophaszisz*, „tagadás” szóból; hagyományosan a negatív teológia állítási módja, mely olyan kijelentésekkel igyekszik megragadni Istent, melyek tagadnak minden felfogható predikátumot (állítmányt).]

⁷⁵ A görögség itteni rehabilitálása, Rousseau szavával, pusztá „kitérő”. Alig ér a végére („Térjünk vissza a rómaiakhoz, akik e tekintetben nemhogy követték volna a görögöket, éppen az ellenkezőjére mutattak példát.”), máris folytatja a színészek elleni „platonikus” vádiratot: itt jön az a roppant híres szakasz, amelyre Diderot majd szóról szóra igyekszik válaszolni (hadd hivatkozzam megint egy saját írásomra: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „Diderot, le paradoxe et la mimésis”, in LACOUÉ-LABARTHE, *L'Imitation des modernes*, 15–39): „Miben áll a színész tehetsége? Az álcázás művészetében, hogy idegen szerepbe bújjik, hogy másnak mutatja magát, mint ami valójában, hogy hidegvérrel lobban lángra, hogy olyan természetesen mond mást, mint amit gondol, mintha tényleg azt gondolná, s végül, hogy önmagáról teljesen megfelelkezve a másik bőrébe bújjik...” – satöbbi; és ez nem minden: még ostromozni kell a színészek megvesztegethetőségét és korruptségét, a színház üzletiességét, a társadalmi pozíciók elbitorlását („királyoknak” öltöznek!), a becsapást és a szemfényvesztést; de amint mindenki tudja, a legfőbb sérelem, hogy a színész „az alantasság, a hamisság, a nevetséges gőg s a méltatlan lealacsonyodás keveréke, ami [...] szinte bármilyen szerepre alkalmassá teszi, kivéve a legméltóbbat mind közül: sosem lehet az az ember, akitől elszakadt.” Tudniillik a színész, szemben a szónokkal, „csak a sajátjától eltérő érzelmeket mutat ki, csak a szájába adott mondatokat szajkózza, sokszor kimérikus lényeket alakítva hősével együtt felszámolja, mondhatni, eltörli önmagát, és ha azután, hogy így megfelelkezett emberi mivoltáról, egyáltalán marad még belőle valami, az meg a nézők játékszere lesz.” (ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 72–74.

filozófiai színházat (*théâtre philosophique de l'avenir*), ahol a platonizmus tagadása rendre egyet fog jelenteni a platonizmus affirmálásával vagy megerősítésével.

Tényleg minden arra utal a *Levélben*, mintha Rousseau *tudná*, hogy Platón ugyanabban az évben (Kr. e. 385) írta az *Államot*, mikor a tragédiát – legalábbis addigi formájában: mint drámai versenyt (*agón*), egyszeri előadást, Dionüosz-kultuszt, kvázi kötelező ünnepet vagy ceremóniát – felszámolták, és szerte a görög világban (Attikán kívül) elkezdett kialakulni egyfajta „repertoárszínház”, mely Aiszkhülosztól Euripidészig a „klasszikusokat” adta reprízben. Pontosan az a *színház* (*ta theatra*), amelyre, mintegy ötven évvel később, Arisztotelész tanítása épült. Az a színház, ami, összességében, „kései fejlemény”.

Azonban (ez Rousseau lángelméjű sejtése) létezik *egy másfajta* – preplatónikus, vagy ahogy elszórtan mondják, „preszókratikus” – görögség is, egy *abszolút előzetes*, következésképpen *színtisztán archaikus ősgörögség*, mely *eredendő*, veleszületett *tökéletességében* ugyanakkor máris magában hordja önnön tagadását: a hellenisztikus „hanyatlást”, a romanizációt; hosszútávon még a kereszténységet is – ami nem más, mint az egész folyamat *fals relevációja*, vagy, ami ugyanazt jelenti, *negatív* (fordított) megismétlése. Egyben a romlás betetőzése.⁷⁶ Egyszerűen szólva, egy újfajta *kivételről* van szó: Rousseau „feltalálja” (vagyis felfedezi) azt, amit manapság „másik színtérnek” (*autre scène*) nevezünk.⁷⁷ De ami ekkor, az „elő- vagy ősgörögöknél” még éppen hogy nem *színpad* vagy *színtér* (*scène*), később pedig *már* nem lesz az, noha a kezdettől magában hordja a veszélyt: a majdani romlás lehetőségét.⁷⁸

[ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 91–93.] Lévén eszerint az ember *tagadása* vagy *negációja*, a színész – vagyis a „színházi” *mimészis*; az utolsó rousseau-iánusok manapság úgy mondanák: a „spektakuláris-piaci” *mimészis*, beleértve magát az árucikket is, amit Rousseau valószínűleg készséggel aláírna – nem más, mint az emberben rejlő *negativitás* indexe. Pontosan ezt a negativitást hivatott a görögök nem színházi színháza ideális esetben „releválni” (*relever*) [az *Aufhebung* fenti – de lentebb tovább pontosított – értelmében (lásd a 73. lábjegyzetet): pozitívba fordítani, megváltani, megemelni, meghaladni, szublimálni...].

⁷⁶ A kereszténységgel Rousseau érthető okokból roppant óvatos. De ezeken az oldalakon, akárcsak a *Levél* elején, tapintható az ellenérzése, sőt ellenségessége. Akárhogy is, Rómával és az egyházatyákkal szemben: a protestantizmus kötelez.

⁷⁷ [A „másik színtér” (*ein anderer Schauplatz*) a tudattalan freudi metaforája. A kifejezést Freud az *Alomfejtésben* vezeti be.]

⁷⁸ A „még nem” és a „már nem” közti átmenet – vagy egyenértékűség – Rousseau-nál megelégszik, talán „naivan”, azt a sablont, amelyet Heidegger majd a *történetiség* törvényeként fog formalizálni, a „monumentális történelem” nietzschei elgondolását *ismételve* (vagyis *radikalizálva*). (Ehhez lásd korábbi írásom: Philippe LACOUE-LABARTHE, „Histoire et mimésis”, in LACOUE-LABARTHE, *L’imitation des modernes*, 83–113.) A történetiség törvénye szigo-

Rousseau voltaképp ezeken az oldalakon fekteti le, a platonizmus első (platonikus) megfordítása keretében, messze ható érvénnyel, a görögség modern mítoszát: jóformán *az eljövendő filozófia színterét (scène philosophique)*. Semmi kétség, hogy ebből az „előgörögségből” – vagy, ami megint csak ugyanazt jelenti, ebből a preteátrális tragédiából – még jó pár alapelem hiányzik, melyeket majd csak a német romantika filológusai fognak beépíteni: ilyen a kórus, a kétosztatú tér (*orkhésztra* és *szkéné*), a zene, a két nyelv, a Dionüszosz-kultusz, a drámák vagy a tragikus nevek alapvető oximoronja (Oidipusz: aki tudta, mert látta; Antigoné: a született ellenzéki, a „belső ellenség” – most csak a legjelentősebb példákat említve), a rajongás és a józanság, a részegség és az álom, az ábrázolhatatlan szörnyűség és a drámai alak, az Erinnüszök és Athéné, Apollón és Héra (vagy Dionüszosz és Apollón), a két törvény (a nappali és az éjszakai, a vér és a *logosz* törvénye), a szexuális differencia, satöbbi. Ahhoz sem fér kétség, hogy a rousseau-i görögség kissé túlságosan is „politikus”, azaz túlon túl republikánus vagy demokrata (a *Levél* végén pedig túlon túl spártai): ezek a színészek, akik valójában művelt állampolgárok vagy állami tisztviselők, azaz nem holmi vásári komédiások, hanem egyfajta „civil vallás” áldozópapjai; szolgaság és uralom szembenállásának ez a szinte mnemotechnikai jellegű felidézése; a „nemzeti régmúlt” magasztalása; a honpolgári nevelődés intézményeként felfogott „színház”; az ingyenes állami művészet... nos, mindez Schillernek talán még imponált, de amint Napóleonnak leáldozott (Rómát pedig újraalapították), Rousseau követői közül – Marxot kivéve – senki másnak. Ez persze korántsem állta útját, hogy Rousseau legyen az első, aki – elkeseredett igyekezetében, hogy megértse a tragikus *hatást*, azaz a katarzisz műveletét – elgondolta az „ősgörögséget” (magát a tragédiát), mint egyfajta alapvető *antagonizmus* helyszínét, mely egyidejűleg leplezi el és hozza felszínre a *szublimációként* értett tragikus hatás ellentmondását (vagy paradoxonát), nevezetesen, hogy a szörnyűség (re)prezentációja örömet szerez – ami egyben a megmutathatatlan Szabadság (re)prezentációja felett érzett öröm para-

rán véve azt mondja ki, hogy az nyújtja a (majdani) történések lehetőségét (vagy ígértét), ami az (egykori) történésekben nem történt meg. De attól még, hogy Rousseau képes volt hinni a (tartományi) népünnepélyben – erre rögtön rátérek –, egyáltalán nem biztos, hogy Heidegger is hitt Nürnbergben vagy az 1936-os olimpiában, azaz abban, ahogy Leni Riefenstahl [*Az akarat diadalában* (1935) és *A berlini olimpiában* (1938)] *színre vitte* őket... (Ebből az irányból kéne elemezni azokat a forradalmi ünnepélyeket – az Esz, a Felsőbb Lény és a többi ünnepét – is, amelyek „művészeti vezetőjének” Jacques-Louis Davidot jelölték ki; de ennek nem itt van a helye.)

doxona.⁷⁹ Legyen az, Rousseau „fordításában”, az ősi szolgástor becsméréseben lelt öröm. Különben az sem véletlen, hogy a *Levél* épp ezen a ponton (az antagonizmus kimutatásakor) hangsúlyozza a görög kultúra *agonisztikus* voltát, ami Athén és Spárta, a „színház” és az olimpiai játékok, a templomi szertartások és az ünnepi kommunió esetében szerencsésen egybeesett: „e nagyszabású, fenséges látványosságok [...] minden jelenet[e] harcokat, győzelmeket, díjakat és egyéb olyan tárgyakat kínált látnivalóul, melyek lelkes versengésre ösztönözték a görögöket, s a becsület és a dicsőség érzésével fűtötték a szívüket”, satöbbi. Így aztán az sem véletlen, hogy a népünnepély, mely olyan „tisza örömet” szül, amelyet csakis a „nyilvános (köztéri) öröm”⁸⁰ tud, Rousseau-nál – megint egy oximoron! – népi-arisztokratikus ünnepély, ahol mindenki a társadalmon belül elfoglalt helyének megfelelően saját szakmáját gyakorolja (*one man, one job*, így Leo Strauss), hogy az egészséges versenyszellemtől hajtva elnyerje „a királyi címet” – „a puska, az ágyúzás, a hajózás királyának a címét”⁸¹ –, és a lehető legnagyobb öröm és közjó érdekében *abban* (és *akként*) *tűnjön ki, ami ő maga*.

⁷⁹ Kétségtelenül igaz, amint Dupont-Roc és Lallott is kiemelik, hogy a *mimészis* arisztotelészi elemzésében (*Poétika*, 4) semmiképp sem indokolt *máris* a fenséges [*sublime*] elméletét látni. Ez viszont nem gátolja, hogy Pszeudo-Longinosztól kezdve [*A fenségesről*, Kr. u. 1. sz.] a fenséges valamennyi elmélete alig burkolt Arisztotelész-parafrázisokból áll. Ezt másutt már érintettem: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „La Vérité sublime”, *Du sublime*, ed. Jean-Luc NANCY (Paris: Belin, 1987), 83–98. [Azzal, hogy (mint az itt lábjegyzetelt mondat állítja) a szabadság „megmutathatatlan” – mivel az ész eszméjeként intellektuális szemléletet kéne alkotni róla, ilyesmi azonban semmiről sem alkotható –, és ez esztétikai paradoxonokat szül, Lacoue-Labarthe Kantra utal. Lásd: Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János (Budapest: Atlantisz, 2018), B 68–69, B 152–154.]

⁸⁰ Emlékezhetünk, hogy erre a fordulatra zárul a „Levél d’Alembert-nek” utolsó előtti lábjegyzete, ahol Rousseau feleleveníti „a Saint Gervais-i zászlóalj” epizódját, és ami fentebb már szóba került (végső soron lehetne a címe [Freud Leonardo da Vinciről szóló írására utalva] „Jean-Jacques Rousseau gyermekkori emléke”): a hadgyakorlat utáni utcabál katonazenére, gyerekek és nők részvételével (eredetileg „nézelődő női fejek” az ablakokban, aztán viszont ők sem bírnak magukkal, és lemennek az utcára), az „általános ellágyulás”, a testamentális intés Rousseau apjától, miközben „a testét remegés rázta”, amit Rousseau „mintha még ma is” érezne, és együtt remegne vele: „Jean-Jacques [...] szeresd hazádat!” – nos, mindez a következő *tanulsgyan* konkludál: „Jól tudom, e látványosság [*Spectacle* – kiemelés: Ph. L-L.], ha annyira megindított is engem, ezer másik embert talán egyáltalán nem vonzana. Szem kell hozzá, hogy lássa, és szív, mely képes átérezni. Nem, a *tiszta* öröm [lám – kiemelés: Ph. L-L.] mindig a nyilvános, köztéri öröm, s a természet igaz érzései csak a *népben* uralkodnak [ezeket is muszáj kiemelni – Ph. L-L.]. Ah, méltóság, gőg leánya és unalom anyja, jutott-e valaha bús foglyaidnak életükben ilyen pillanat?” (ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 123–124. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 152–153.]). Világos beszéd.

⁸¹ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 142.]

Nyilván kívülről fújuk, ha másért nem, hát mert annyit neveltünk rajta, az agyonidézett – félig realista (deskriptív), félig utópikus (fiktív, „projektív”) – passzust, ahol Rousseau bejelenti igényét a republikánus ünnepélyre. Mégis szeretném terjedelmesen idézni, rögtön kiemelve a platóni (vagy szimplán görög) szókincs maradványait, egyben azt a szigorú fogalmi apparátust, mely szorosán összetartja a szakaszt. Tudjuk (vagy tudni véljük), hogy a politika terén milyen következményei voltak (hogyan „ültették át a gyakorlatba” és mi minden legitimálására használták); de hogy a filozófia terén is tisztában vagyunk-e a hatásaival, arról már, tekintettel a hagyományozódás közismert kiszámíthatatlanságára, nem vagyok meggyőződve.⁸² (Néhol egy-egy mondatrészt kihagyok, merő – mint Rousseau mondaná – időtakarékoságból; nézzék el nekem.)

Hogyan? Hát semmiféle látványosságra ne volna szükség egy köztársaságban? Ellenkezőleg, nagyon is sok kell! Hisz a látványosságok *épp a köztársaságokban születtek*; a köztársaságok kebelén ragyogtak igazán *ünnepi* fényvel. Van-e nép, melyhez jobban illenék, hogy rendszeresen öszszegyűlve az *öröm* és a *derű* gyöngéd *kötélékeivel* fűzze össze tagjait, mint ahhoz, amelynek körében mindenkinek annyi oka van *szeretni egymást*, és örökös *egyesülésben* élni? Már most jó pár ilyen nyilvános ünnepünk van; s én leszek a legboldogabb, ha tovább nő a számuk. De a világért se honosítsuk meg ezeket az *exkluzív* színi látványosságokat (*Spectacles exclusifs*), melyek szálnalmas módon sötét *barlangba* zárják *emberek kicsiny csoportját*, s csöndet és *tétlenséget* parancsolva rájuk *félelemben* és mozdulatlanságban tartják őket, s csak falakat, kardéleket és katonákat, *a szolgásgor és az egyenlőtlenység lesújtó képeit* tárják elébük. Nem, boldog népek, a ti ünnepeteknek nem itt van a helye! Nektek a *tiszta levegőn*, a *szabad ég alatt* kell *összegyűlnötök*, ott kell átadjátok magatok a boldogság édes érzésének, hogy szórakozástok ne legyen *pubány*, s *ne tegyék pénzzé*; hogy ne mérgezze semmi, ami *kényszertől* vagy *haszonleséstől* bűzlik; hogy *szabad* és *nemes* maradjon, miként ti magatok. Avégett, hogy a *Nap* ragyogja be *ártatlan* látványosságaitokat, *ti magatok fogjátok előállítani önmagatokból*; nincs is ennél *méltóbb* a Nap világára.

De végül is mi lesz ezeknek a látványosságoknak a tárgya? Mi lesz előadva? Ha tetszik: *semmi*. Ahol szabadság van, mert csak a néptömeg

⁸² Két, ma már klasszikus olvasatra hivatkozom: Jean STAROBINSKI, *J.-J. Rousseau. La Transparence et l'Obstacle* (Paris: Gallimard, 1971); Jacques DERRIDA, *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967). [Grammatológia, ford. MARSÓ Paula (Budapest: Typotex, 2014), 163–361.]

uralkodik, ott jólét honol. Verjetez le a tér közepére egy virágokkal ékesített cölöpöt, *gyűjtsétek köréje a népet*, és kész is az ünnep. De még jobban teszitek, ha *magukat a nézőket kínáljátok látványosságként; legyenek ők maguk a szereplők; hadd lássa és szeresse mindenki önmagát a többiekben; így kovácsolódnak a legtökéletesebb egységbe*. Szükségtelen figyelmetekbe ajánlanom *a régi görögök játékeit*, hisz vannak újabbak, *modernebbek*, most is léteznek; épp nálunk fedeztem fel őket. Mi itt Genfben évente szemlét tartunk, nyilvános díjakat tűzünk ki: a puska, az ágyúzás, az evezés *királyának* a címét; egyszerűen nem lehet túlzásba vinni az ilyen *hasznos* [...] és *kellemes* rendezvényeket: *nem lehet túl sok királya ennek vagy annak*. Miért nem tesszük azt, amit a fegyverforgatás gyakorlása végett szoktunk, pusztán avégett, hogy ruganyosakká váljunk és megerősödjünk? Tán a köztársaságnak kevésbé volna szüksége jó munkásokra, mint katonákra? Miért nem alapítunk a haditornák mintájára *tornaversenyt*, meg *ökölvívó, birkózó, diszkoszvető versenyt*, az egyéb testmozgásokról nem is szólva? Miért nem serkentjük evezőseinket tavi *futamokkal*? [...] Ezek az ünnepélyek mindössze annyiba kerülnek, amennyit szívesen áldozunk rájuk, és már maga a *versengés* is kellő ünnepélyességet kölcsönöz nekik. Aki sosem vett részt ilyen eseményen a genfiakkal, nem is sejtheti, micsoda lelkesedéssel vetik bele magukat. *Rájuk sem ismereni*: ilyenkor nem ám az a karót nyelt nép, mely sosem tér el a *gazdaságosság szabályaitól* [...]. Élénk, derűs, kedves; érzései folyton a szemében csillognak, és folyton ki is mondja őket. *Közölni* igyekszik *boldogságát és örömeit*. [...] *Minden kis társaság egygyé olvad; minden közös lesz* [...]. Mindez Lakedaimón képét idézné, ha a *bőség* nem volna valamivel nagyobb; ám itt még ez a *bőség is helyénvaló*, hisz a tobzódás látványa annál *megkapóbbá* teszi forrásának, a *szabadságnak* a látványát.⁸³

⁸³ ROUSSEAU, O.C., 5:114–116. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 142–144.] Jean Rousset joggal írja, hogy a hosszú lábjegyzet, melyet Rousseau a „hasznos” kifejezéshez fűzött, elsősorban a genfi polgárságnak, „a legbefolyásosabb családoknak, a tanácsok tagjainak, a városi előljáróknak” volt címezve, akik vélhetően tartottak a látványosságok és ünnepélyek költségeitől és attól, hogy rossz hatással lesznek az „alsóbb osztályokra”. (uo. 1376.) Azonban mint alapelv, méghozzá szigorúan platonikus, ennél jóval átfogóbb érvényű. Világosan kimondja, hogy 1. az egyetértés, akárcsak a kenyér, éppolyan *létszükséglet* a nép számára, mint amennyire „az állam szilárdságához” is elengedhetetlen; az egészséges verseny és a kikapcsolódás egyáltalán nem gátolja, hogy „mindenki megelégedjen a saját helyével”, ellenkezőleg: a törtetés az „elégedetlenségből” fakad: „akkor van baj, ha az emberek egymás hivatására pályáznak”; 2. a „szórákozás” a legkevésbé sincs a munka kárára, éppenséggel remekül kiegészíti, így mindenkinek csak hasznot hoz (amit a montagnonoknak, „a környék hegylakóinak” a példája a *Levél* korábbi pontján már igazolt): „Rossz, ha a népnek csak kenyérkeresésre jut ideje, mert az

A szakasz nyilvánvalóan „gazdaságtani” kommentárt igényelne (jobban mondva szocioökonómiai – ez talán kevesebb félreértésre ad okot). A népünnepély – és a rákövetkező éjszakai jelenet: a bál – leírását olvasva azokat a hosszú fejtegetéseket is számításba kéne venni, melyeket Rousseau a „nőkérdésnek” és a nemek közti társadalmi különbségeknek szentelt.⁸⁴ Mindez aligha lehetséges az alábbiakban, ahol szeretnék megmaradni, ha egyáltalán húzható ilyen elválasztóvonal, kizárólag a színház kérdésénél. Pontosabban innentől már a relevációjánál, *Aufhebung*jánál. Könnyen belátható, hogy mindez – a szabad ég, a tiszta levegő, a ragyogó napfény, a szabadság ünnepe (azt ne mondjuk, „kultusza”), a mindenre kiterjedő *agón* (verseny és vetélkedés, megmérettetés, a legjobbak győzelme) és a többi – nem más, mint a görög tragédia, csak épp ki van vonva belőle a *színpad*, vagyis hiányoznak mindazok a kiinduló elválasztások, melyekből később kisarjad a „színház” (vagy az „opera”): a *szkéné* és az *orkhésztra*, illetve a *látnívalók* és a *nézők* elválasztása. Szándékosan írom azt, hogy Rousseau a – kifejezés modern (olasz) értelmében vett – „színpadot” (*scène*) vonja ki a görög tragédiából. Részint persze az egyszerűség kedvéért vagy megszokásból fogalmazok így; de azért is, hogy azt ne mondjam, az „előadás” (*représentation*) hiányzik; tudniillik az ünnepélyben vagy a látványosságban (*Spectacle*) (Rousseau korántsem figyelmetlenségből vagy jobb híján tartja meg a kifejezést!) nagyon is történik *előadás*, jóllehet helyesebb egyfajta *önelőadásról* (*auto-représentation*) beszélni: a *semmit* adják elő, mondja Rousseau, sőt, magukat a nézőket.⁸⁵

A *semmi* (vagy *senki*, ha nem a jobbik *én*jük – az *énen* belül) *mimészsze* nem más, mint a *játék*. (Ez megint Schiller, a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* végén: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes jelentésében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik, satöbbi.)⁸⁶ Különben ez indokolja, hogy a görögség emlékműve, „monumentuma” Rousseau számára miért nem

is időigényes, hogy élvezettel tudja elfogyasztani, különben nem soká fog dolgozni érte [...] nyújtunk neki szórakozásokat, hogy megszeresse a helyzetét, és ne áhítozzék kellemesebb körülményekre.” [Uo., 143.] Nem is hinné az ember, hogy ezt az egyszerű szabályt képesek ilyen gyakran áthágni...

⁸⁴ Mindezzel Sarah Kofman foglalkozott behatóan. Sarah KOFMAN, *Respect des femmes* (Paris: Galilée, 1996).

⁸⁵ [A *représentation* fent jelzett fordítási nehézségeiből kifolyóan „előadás” helyett szerepelhetne a mondatban „ábrázolás” is; azért pontosabb előbbi, mert a játékos nyilvánvalóan nem leképezik vagy megkettőzik önmagukat, hanem játék közben, amint *követkőznek magukból*, (leg)saját(abb?) lényükben mutatkoznak meg, *előjön* belőlük vagy *felfedődik* (*revelálódik*) valódi *én*jük – amit viszont ténylegesen elő kell adni, be kell mutatni, vagyis (re)prezentálni kell; enélkül nem létezik.]

⁸⁶ [SCHILLER, *Művészet- és...*, 155–261.]

Athén, hanem Spárta, lett légyen ott, Spártában is színház, és ha ezt építették is újra a rómaiak. A játék – vagy olimpia – eszközkészlete *szinte* üres; szándékosan nem azt mondom, hogy egy eszközkészlet nélküli eszközkészlet [*un dispositif sans dispositif*].⁸⁷ Elég egy *jel* (virágokkal ékesített cölöp, ami körül a nép összegyűlhet), hogy mindjárt kezdődik az ünnep vagy indul a verseny: az evezős futam esetében, melyet Rousseau a Genfi-tóra képzel, egy itt nem idézett (közismert) szakaszban a „célvonalnál kitűzött zászló”. Nincs kimondva, nyíltan legalábbis, ki rendezi az ünnepélyeket; feltehetően a városi tanács, az előljárók, ők azonban még csak említés szintjén sem kerülnek elő. Az ünnepélynek *szinte* spontán kell kitörnie; csak így lehet „civil” (politikai). Előzetes egyetértésnek kell jeleznie a kedvező alkalmat. Vagy a szokásnak, mint a Saint Gervais-i zászlóalj „színre lépésénél”, ahol pont az a lényeg, hogy nincs, vagy *alig van* színpad. Mert az ünnepély, Hölderlin szavával, csakis „békeünnep” lehet: *Friedensfeier*. (Mégis mit gondolt Heidegger, aki roppant jelentősként kezelte a szóban forgó költeményt,⁸⁸ honnan vette Hölderlin a témáját?) Az *agón* itt egyáltalán nem „élet-halál küzdelem”, mint egykor talán a görögöknél, a „görög pillanatban”, ahogy Hegel nevezte. Ezért kelt pusztán „örömet”, az együttlét vagy újraegyesülés örömét, mondhatni: azt a „gyönyört” a maga valóságában, melynek szolgáltatását a színház „Arisztotelész” óta illuzórikusan előírta magának. És ha egy ekkora „öröm” óhatatlanul *kitörő* is, ez a *kitörés* (*effusion*) nem von magával semmiféle *összeolvadást* (*fusion*), azaz nem tiltja meg senkinek, hogy önmaga legyen. Ellenkezőleg: az ünnep pont a birtokbavétel, az appropriáció ünnepélye. Rousseau-ban van jó adag *szentimentalizmus* (a schilleri értelemben), a (modern) szubjektum „poiétikus” és „praktikus” modelljének megfelelően.⁸⁹ De „összeolvadásról” szó sincs. Olyasmiről sincs, ami bármiféle *megcsináltságra* engedne következtetni: ez az ünnepély ugyanis, mely nyomatékosan a *technikai* szakértelmet mozgatja meg, nem kíván – éppen hogy *már* nem kíván – „művészetté” válni, hanem annak adózik, amit Kant „természetté visszaváltozott művészetnek” nevezett. Ez már *alig* művészet, afféle „póriás” művészet: egy szál feldíszített cölöp (ebből

⁸⁷ [Utalás Maurice Blanchot *X sans X*-formuláira.]

⁸⁸ [Friedrich HÖLDERLIN, *Békeünnep*, ford. SZABÓ Csaba, *Alföld* 75, 4. sz. (2021): 63–67.]

⁸⁹ Nyomatékosítom, hogy itt nem pusztán egyfajta színtisztán „poiétikus”, minden gyakorlati vonatkozást nélkülöző állam- vagy politikafelfogásról van szó, melyből egyenesen következne Robespierre és Ottó bajor király, Marx és Nietzsche, Lukács és Heidegger, röviden: a „létezett szocializmus” és a fasizmus: a „modern” platonizmus. Ilyesmi csakugyan létezik, de nem Rousseau-nál, bármit gondoljon is Hannah Arendt (és még néhányan). Szóljon bár a Saint Gervais-i zászlóalj (és Spárta) katonazenéje, kerüljön előtérbe a szocioökonómiai krízis és kísérsen az egyenlőtlenség, Rousseau-nál a társadalom *militarizálása* fel sem merül.

lesz később „a szabadság fája”? Hölderlin, Hegel, Schelling fejében ez is megfordul) hímzett zászlóval, némi katonazenével, amire lehet táncolni... Spárta Platónnal. Nyilván. De hozzájön még a Természet: ott a tó, körülötte a hegylánc; ezek alkotják – ha mondhatom így – a „háttérdíszletet”. És mindent átjár a szabadság, a derű, mely a tiszta viszonyokból fakad, az érzésből, hogy mindenki „gyöngéden kötődik” a többiekhez. Mert ha nem műalkotásként hozták létre és állítják fel, akkor a közösség valójában semmi más, mint saját tagjai, a közösségalkotó és azt élvező boldog résztvevők kifejeződése (*articulation*). Ez az értelme ennek a visszafogott, mérsékelt, minden küszködéstől (először is a munkától, a fájdalomtól és mindennemű erőszaktól) mentesített, röviden: *megtisztított* – vagy *meggyógyított* – *agónnak*. Ez a gyógyulás maga a *katharszisz*: a végre megvalósult, kiteljesedett *naivítás* (ami soha korábban nem létezett, legkevésbé eredetileg): amikor az ember, ahogyan Malherbe érti,⁹⁰ beváltja „ígéretét”. *Szinte*.

Az ilyen „szinték”, „majdnemek” és aligok”, melyek elbizonytalanítják az *összes* fogalmat, amit Rousseau az idézett szakaszban használ, vagy amelyekhez mi folyamodunk kénytelenül, hogy olvasni tudjuk, minden biztonnyal arra utalnak, hogy az „ünnepi látványosság” még mindig előadás, hogy a színpad hűlt helye is „színpad”, hogy spontaneitás nem jön létre szabályok nélkül, hogy a „művészet” csakugyan művészet, a „naivítás” pedig tényleges naivítás. Az ünnepi készülődésről szólva igyekeztem kerülni a *sans*-nal való retorikai – és szintagmatikus – ügyeskedést (ami ugyanakkor, mint Derrida emlékeztetett minket, *íródhat* úgy is, hogy *sang*).⁹¹ Ilyesmi lett volna az „eszköz nélküli eszközkészlet” fordulat is. Azért tartottam ezek kerülését szükségesnek, mert az *X sans X* „szófordulata” valójában egy másik *fordulatot* álcáz vagy „forgat” túlságosan könnyű kézzel, egy, ha mondhatom így, „valódit”: egy *trópust*, egy *alakzatot*: az *oximoron*t, éppen azt, amely az ünnep leírását (ha ez egyáltalán leírás) mindvégig szervezi és tagolja; és amely alakzat abban a válaszban – „ha tetszik: semmi” – sűrűsödik össze, ami a „de *végül is* [kiemelés Ph. L-L.] mi lesz ezeknek a látványosságoknak a tárgya, mi lesz előadva?” kérdésre érkezik; de hasonló oximoron rejlik abban a formulában is, hogy „kínáljátok látványosságként magukat a nézőket”. És ez azonnal le is lesz fordítva, erre: „*tegyétek őket szereplőkke*.” (Ezt viszont, amint *ránk kerül a sor*, magunk is elkerülhetetlenül újrarendítjük: játsszák tehát *önmagukat*. Ez esetben, de ezt sajnos nem

⁹⁰ [François de MALHERBE verse: *Dessein de quitter une dame qui ne le contentait que de promesse*: Egy hölgy elbagyására való szándék, ford. JÉKELY Zoltán, in *Klasszikus francia költők*, szerk. LAKITS Pál (Budapest: Magyar Helikon, 1968), 402.]

⁹¹ [Lacoue-Labarthe a *sans* (nélkül) és a *sang* (vér) összecsengengetésével játszik, arra utalva, hogy az efféle ügyeskedés, retorikai trükk vagy játék is tartalmazza az erőszak mozzanatát.]

tudom itt megfelelően kidolgozni, az ünnep – egyfajta időn kívüli, felfüggesztett, eksztatikus időként – az önélvezet (*jouissance de soi*) ideje: látni magunkat cselekvés közben, tisztán létezni, bensőleg különbözve vagy kizökkenve, „extimitásban”, ahogy Lacan mondja, a legbensőbb önkívületben: ugyanúgy, ahogy voltaképp magában a „gyönyörben”, sőt, talán akkor is, mikor az ember a saját énekhangját hallja – ahogy az *Esszé*⁹² leszögezi –, és okvetlenül a halál megélhetetlen tapasztalatában, melyről az *Álmodozások* „Második sétája”⁹³ nyújt beszámolót, kell-e mondani, merőben paradox módon.⁹⁴ A magam részéről még hozzáfűzném: ilyen önélvezet rejlik már a létezés pusztá tényében (*fait de l'être*) is; lehet persze, hogy ezt Rousseau is készséggel aláírná – amennyiben képes volna elfogadni, hogy a bensőséges teatralitás vagy bensőséges *dramatizáció* problémáját ne korlátozzuk a vallomás, pontosabban őszinteség és „átláthatóság” ágostoni kérdésére vagy rögeszméjére.⁹⁵) De tudni kell rövidre zárni a dolgokat.

Két megjegyzés kívánkozik ide.

Az első úgy szól, hogy az alakzat (*figure*), mely a „semmiben” – a „ha tetszik”-kel visszafogott nyelv hegyén – váratlanul felcsillan, s mintegy a „látványosság” igazságaként szalad ki Rousseau száján (nem fognak előadni semmit; a „semmiből”, „magából a dologból” (nem) csinálnak látványosságot), tehát az *oximoron*, mielőtt még az ellentmondás alakzatává válna, előbb a *lehetetlen* alakzata. Az ünnep maga a lehetetlen, ahogy a *Társadalmi szerződés*ben a demokrácia lesz az, hiszen „egy isteni nép” kellene hozzá. Minimum... Mint majd Hölderlin mondja, miután megsínylette olvasmányai „nagyon súlyos” tanulságát: „A közvetlen, szigorúan véve, a halandók számára éppúgy lehetetlenség, mint a halhatatlanoknak. [...] A szigorú közvetettség azonban maga a

⁹² [Jean-Jacques ROUSSEAU, *Esszé a nyelvek eredetéről*, ford. BAKCSI Botond (Máriabesnyő-Gödöllő: Attraktor, 2007).]

⁹³ [ROUSSEAU, „Egy magányos sétáló álmodozásai”, in *ÖI*, 285–287.]

⁹⁴ Hadd utaljak itt egy Maurice Blanchot-ról készülő nagyobb munkámra, melyből eddig csak egy vázlatot publikáltam: „Fidelitás”, in *L'Animal autobiographique*, ed. Marie-Louise MALLET (Paris: Galilée, 1999). [A befejezetlen könyvet posztumusz adták ki: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Agonie terminée, agonie interminable: Sur Maurice Blanchot. Suivi de L'Émoi*, ed. Aristide BIANCHI et Leonid KHARLAMOV (Paris: Galilée, 2011).]

⁹⁵ [Utalás: Szent ÁGOSTON, *Vallomások*, ford. VÁROSI István (Budapest: Lazi Kiadó, 2022), ahol emlékezetes alapkérdés, miért szükséges és miként lehetséges vallomást tenni egy olyan lénynek, aki/ami jobban átlát a vallomásteveón, mint ő maga.]

Törvény.”⁹⁶ Mivel a lehetetlenség az ek-szisztencia⁹⁷ szükségszerűsége, ha tet-
szik: annak lehetetlensége és megvalósíthatatlansága, amit ezen a ponton ne-
vezhetünk úgy is, hogy *in-stancia* (*in-stance*), akár: *in-szisztencia* (*in-sistance*)⁹⁸

⁹⁶ [Friedrich HÖLDERLIN, „A legfelső”, *Pindaros-töredékek*, ford. KOCZISZKY Éva, *Kalligram* 29, 7–8. sz. (2020): 41–45.]

⁹⁷ [Heidegger kifejezése. Egy sokat idézett meghatározás szerint: „Lenni hagyni – nevezetesen a létezőt, akként, ami – a nyitottságra és annak nyitottságába történő belebocsátkozást jelent, mely nyitottságba a mindenkor létező beleáll, még hozzá úgy, hogy ezt a nyitottságot mintegy magával hozza. [...] Az igazságban mint szabadságban gyökerező ek-szisztencia a létező mint olyan feltárulásába történő ki-tettségre.” Martin HEIDEGGER, „Az igazság lényegéről”, ford. PONGRÁCZ Tibor, in Martin HEIDEGGER, *Útjelzők*, Sapientia humana: Martin Heidegger művei, 182–183 (Budapest: Osiris, 2003).]

⁹⁸ [„Instálás” a magyar (és a francia) kérelmezést, esedeztést, akár könyörgést; „inszisztálás” erőltetést, nyomatékositást, unszolást ért. Lacoue-Labarthe filozófiai terminológiájában gyakran fordulnak elő hasonlóképp *-stance* végződésű igei főnevek: *assistance*, *résistance*, *désistance*... Ezekhez nemcsak nem kötődik sosem cselekvő alany, hanem éppenséggel az intencionális, célszerű cselekvés felfüggesztését, a metafizikai, önálló szubjektum tétlenítésének vagy *tétlenülésének* eredendőbb, általa csupán elszenvedett mozgását írják le. Elemzésüket lásd: Jacques DERRIDA, „Desistance”, előszó a következő kiadványhoz: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, ed. and transl. Christopher FYNISK (Stanford, 1989). Ezt figyelembe véve az *in-stance* az ittlét eredendően a Másikra utalt, neki alárendelt vagy kiszolgáltatott létszerkezetét, az *in-sistance* pedig minden „belső motiváció” (szándék, akarat, vagy stb.) eredendően elszenvedett jellegét hangsúlyozza, mint a *kitettség* (*ek-szisztencia*) mozzanatait. Ebben a szöveggörnyezetben azonban az *in-stance* és az *in-sistance*, legyenek mégoly bejáratott kifejezések Lacoue-Labarthe diskurzusában, jelöletlen, talán akaratlan idézetekként is működnek. Amennyiben azok, jelentésük is módosul. Meggyőződésem szerint Peter Szondi egy Friedrich Hölderlin poetológiájáról és történelemfilozófiájáról szóló tanulmányából („Poétique des genres et philosophie de l’histoire”) veszi át őket. Ezt az 1967-es írást maga Lacoue-Labarthe is explicite idézi majd lentebb, nyomatékositva, hogy jelen esszé harmadik része „előfeltételezi” az ott kifejtett gondolatmenetet. Szondi írásának francia fordításában egyetlen alkalommal kerül elő az *instance-insistance* fogalom pár, ez azonban annál *hangsúlyosabb*, mivel Hölderlin poetológiai terminusainak a *fordításaként* tűnnek fel a szövegben: az *instance* a *Verhalten* („magatartás” vagy „attitűd”); az *insistance* a *Nachdruck* („nyomaték”, de a szöveggörnyezetben a költemény „alaphangneme”) francia alakjaként szerepel. A hölderlini történelemfelfogás szerint (ami Szondi demonstrációja alapján egyben poetológia is!) az inszisztálás ugyanakkor *törekvés*: a görögöké a józan Nyugatra, a nyugatiaké a mámoros görögök felé. Ugyancsak a hölderlini koncepció Szondi-féle olvasata szerint a költemény „magatartása”, ami „a szellemiségében” ütközik ki, ellentmondásban áll a költemény „alaphangnemével” és egy harmadik taggal, amit Hölderlin „orientációnak” nevez; utóbbi a művészi kidolgozottságban, a költemény látszatában vagy kinézetében érhető tetten. Mindezzel arra a jelen kontextusban beszédes mozzanatra szeretnék rámutatni, hogy Lacoue-Labarthe akarva-akaratlanul egy fordítást idéz, utánoz, visszhangoz és/vagy fordít le vagy „át” saját diskurzusára, de korántsem identikusan, hanem *egyidejűleg semlegesítve oppozíciójukat; kvázi-ontológiáira cserélve eredetileg poetológiai-történelmi definíciójukat; elemi szinten elbizonytalanítva jelentésüket*; ugyanakkor épp ezáltal *demonstrálja* – értsük nyomatékosan – *inszisztáló*

– önmagunkban éppúgy, mint a mindenkori másikkal való viszonyunkban –, ezért egyúttal a politika őspolitikai „Törvénye” is: egy minden törvényt megelőző Törvény, olyan, mint amire Antigoné hivatkozik, minden törvéynél magasabb rendű (fenségesebb) – hívjuk most a *tettetés* (*semblance*) vagy általában a *színlelés* (*simulation*) törvényének, az előírásnak, hogy legyen minden *önmaga*: a lét maga, a dolog maga, a létező saját maga; következésképp az összes létező *viszonyra* is kiterjed (kezdve azzal, ami lévinasi értelemben „a Másikhoz fűz”). Ez volna „magának” a *mimészis*nek az *ősnomosza*. Egyfajta transzcendentális színlelés. Semmi nincs jelen, ami ne volna valamiképpen megjelenítve, (re)prezentálva: előad(ó)dásban. [*Rien n'est présent qui ne soit de quelque manière (re)présenté: en (re)présentation.*] Ezért kerül elő a lehetetlen ünnepnek, azaz a megjelenítés vagy a reprezentáció lehetetlen felszámolásának (*l'impossible fin de la (re)présentation*) az előírásakor szükségszerűen az oximoron alakzata: a lehetetlenség a tiszta ellentmondás. Ebből következik az is, hogy a kezdeti, eredeti oximoron, a *zóon politikon phüszzei*, melyet Rousseau korábban kétségbe vont vagy gyanúval kezelt, visszatér a „zárlatban”, ha ez egyáltalán zárlat, mindenestre azon a szöveghelyen, ami úgy kínálja magát olvasásra, mint a reprezentáció, a színházi *berendezkedés* „intézményének” vagy eszközkészletének a végleges dekonstrukciója, vagyis ennek a dekonstrukciónak a végső szakasza. Márpedig ez a berendezkedés politikai is; hiszen az esztétikai és a politikai reprezentáció egy és ugyanaz.⁹⁹ Ezt azonban Rousseau *álcázza*, kényszerűen, többé-kevésbé elleplezi, de így is tökéletesen látható: itt ez a hercegekből álló nép, ez a munkásarisztokrácia (kétkezi munkások!), a megbékélt *agón*, a törtetés nélküli versengés, a játéktér, ami nem színpad vagy porond, a „hasznos” ünnep, és a többi. Ám ez a rousseau-i dekonstrukció gondosan elleplezi mindazt, amire nem terjed ki, vagyis a lényegét. *Last but not least*, ilyen a pénz is, ami kissé képmutató módon átmentődött (a nyerteseknek jutalom jár, ha más nem is, hát egy zászló; ott van aztán a genfi „tobzódás” és „bőség”, ami sem az állami segélyhez, sem a színház fenntartásához nem volna elég, „forrásának”, a „szabadságnak” a látványát mégis „még megkapóbbá” teszi). És elleplezi a háborút, ami csak egyszer kerül szóba, *in extremis* (ugyanakkor, legyenek mégoly példaszzerűek a görögök, a rabszolgaságot Rousseau sem venné át):

jellegüket is, nem kis részben azon keresztül, hogy *úgy tesz* – ennek jelzése lehet akár a kötőjelnyi cezúra is –, *mintha* saját kifejezései lennének. Röviden: performatív színre is viszi, amit állít. (A szöveghelyet lásd: Peter SZONDI, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, 261.)]

⁹⁹ [Ezért tanácsos szem előtt tartani, hogy a reprezentáció – magyarul, franciául – képviseliséget is jelent: *Rousseau – és vele együtt Lacoue-Labarthe – nem csupán a részvételi színház, hanem a közvetlen demokrácia mellett is állást foglal.*]

Így hívta haza polgárait szerény ünnepeivel és üres külsőségektől mentes játékaival Spárta; nem hozakodhatok elő vele annyiszor, hogy példáján ne okulhassunk újra meg újra; míg Athénban a szépművészetek ölen, Szuszában pedig a fényűzés és az elpuhultság kebelén pihettek bágyadtan, addig a spártaiak közönséges étkezéseiket és fárasztó testgyakorlataikat követően pihentek le. Náluk a dolgos tétlenség közepette minden öröm volt és látványosság; ott a kemény munka is mulatságszámba ment, és minden kikapcsolódás hozzájárult a közneveléshez. Az ottani polgárok állandóan összegyűltek, és egész életüket olyan szórakozásoknak szentelték, melyek fontos államügynek számítottak, valamint olyan játékoknak, aminőknek mások csupán háborúkban adják át magukat.¹⁰⁰

A második megjegyzésem rövidebb. Egyrészt, aligha meglepő módon, az *Aufhebung*ra, a relevációra vonatkozik; másrészt a logikára, sőt, az itt működő vagy beiktatott logika eredetére. Előbb úgy fogalmaztam, hogy az Ünnep releválja [felváltja, meghaladja] a tragédiát; utóbb, kissé talán rejtélyesebben, hogy megtisztítja. Mintha csak az *Aufhebung* a *katharszisz* fordítása lenne. Nos, éppen ezt akartam mondani. Egyetlen megszorítással, ami korántsem merő óvatosság: nem is az, hogy Rousseau sosem gondolkodott németül, még kevésbé Hegel nyelvi-spekulatív virtuozitásával;¹⁰¹ nem is csupán arra lett volna szükség, hogy olvashassa azt a Kantot, aki őt már persze nagyon is olvasta, mielőtt még függőben hagyja – egy „virágvasárnapon” utoljára felidézve „a legjóságosabb asszonyt mind közül” – a „Tizedik sétát”;¹⁰² de azt is tudnia kellett volna, hogy a *katharszisz* nem jelent egyértelműen „megtisztulást” („enyhülést” (*soulagement*) is alig, „megnyugvást” [*apaisement*]¹⁰³ pedig biztos, hogy nem).

¹⁰⁰ ROUSSEAU, *O.C.*, 5: 122. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 150.]

¹⁰¹ Persze ismét Nancyra hivatkozom: Jean-Luc NANCY, *La Remarque spéculative* (Paris: Galilée, 1973).

¹⁰² [ROUSSEAU, „Egy magányos sétáló álmodozásai”, in ROUSSEAU, *ÖI*, 389–391. A kötetnek ezt az utolsó, töredékben maradt fejezetét (ahol nem sétál sehova) Rousseau 1778. április 12-én, virágvasárnap vetette papírra. Ötven évvel korábban, 1728. március 21-én érkezett Anceybe; ekkor ismerte meg „a legjóságosabb asszonyt”, „Mamát”, vagyis Warens bárónőt. A pároldalas *Tizedik sétá*ban arról a vele együtt töltött „négy vagy öt esztendőről” emlékezik meg, amit a *Vallomások*ban bővebben elbeszél.]

¹⁰³ Ezt a fordításszerűséget adja Lacan a hetedik szemináriumán, lásd: Jacques LACAN, *L’Éthique de la psychanalyse* (Paris: Seuil, 1986). Mivel ellene van Hegelnek (Bataille-nak, Kojève-nek et al.), ami egyébként nem tartja vissza Antigoné „alakjának” sokadik „szakralizálásától”, vagyis Szophoklész tragédiájának sokadik félreértelmezésétől, és ugyanígy ellenséges

Hát jó: nem tudta.

Ez viszont egyáltalán nem zárja ki – első jelentős értelmezői épp ebben pillantják meg magát a Tudást (*Savoir*) vagy a Tudományt (*Science*)¹⁰⁴ –, hogy a logika, mely a *teatralitás* mibenlétét mérlegelő *valamennyi* szövegét, következőképp Arisztotelész-olvasatát is áthatja, szintisztán *dialektikus* legyen, a kifejezés posztkantiánus értelmében, miszerint minden „negativitás” „fölgyülemlik” (*rabassé*), ahogy elzászira fordítjuk a szomszédos felnémetet,¹⁰⁵ áttevődik, eltávolodik, megemelkedik, biztonságba kerül, tartósul, megmarad, kimutatható és kimutatandó, szimptomatikus, kitörölhetetlen, egyszerűen: *megőrződik* (innen a sor: *bewahren, wahr, Wahrheit*: maga az *igazság*, amire tekintettel kell lenni és ami szempontként szolgál). Hacsak nem tagadják le a teatralitás, pontosabban: az előad(ód)ás vagy ábrázolás, a (re)prezentáció, a *mimészis*, a tettetés és a színlelés tényét. Ezt Rousseau nyilvánvalóan nem bírta megállni – miközben, mint azt *szinte* páratlan retorikája jól mutatja, mindvégig tudta, mit tesz. *Kényszerűen* tette, semmi kétség; kötelezte a Törvénelem. Mint mindig.

3.

A *Versuch über das Tragische*¹⁰⁶ nevezetes nyitányában Peter Szondi lényegében azt mondja, Arisztotelésztől kezdve létezik a tragédia poétikája (*poétique de la*

Bernaysszal (Nietzschével et al.) és a „kisülés” ontopszichológiai elméletével szemben (a *katbarszisz* mint *Entladung*), röviden: mivel minden áron „meg akarja haladni” elődeit, Lacan nem veszi észre, hogy a „megnyugvás” vagy „megkönnyebbülés” (*allègement*) legfeljebb a *Politika* (VIII, 1342 a) *kuphidészthai meth' bédonész* formulájának feleltethető meg („élvezettel járó megkönnyebbülés”), és semmi esetre sem a *kharan ablabénak*, az „ártatlan öröme”, amit a „megtisztító dallamok” szereznek – Rousseau bezzeg nagyon tájékozottan és világosan beszélt minderről.

¹⁰⁴ [Utalás ismét Hölderlinre, Hegelre, Schellingre.]

¹⁰⁵ [Hegel, Hölderlin és Schelling mind Svábföldön születettek, ott is jártak egyetemre (Tübingenben). Lacoue-Labarthe évtizedeken át Elzász régió fővárosában, Strasbourgban élt, dolgozott, tanított.]

¹⁰⁶ A *Kísérlet a tragédiáról* csak részben lett lefordítva franciára, lásd: Peter SZONDI, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. A bevezető oldalakat a kiadvány nem hozza. (Lásd még ugyanebben a kötetben a Hölderlinről szóló tanulmányt: „Poétique des genres et philosophie de l'histoire” [„Műfajpoétika és történelemfilozófia”]; ennek ismeretét a továbbiak előfeltételezik.) [Azért hiányozhat a német kiadás bevezetője a franciából, mert Szondi kimondottan „a francia közönség” részére állította össze a gyűjteményes kötetet. (Ehhez lásd Jean BOLLACK előszavát, 9–10.) Ugyanakkor a kötet élén álló „Le concept du tragique chez Schelling, Hölderlin et Hegel”, mint a 99. lábjegyzetben jelzem, szorososan érintkezik Lacoue-Labarthe jelen szövegével; ebben a tanulmányban szerepel Schelling rögtön szóba kerülő *Levelének* Szondi-féle elemzése is. Egyik itt hivatkozott Szondi-szövegnek sincs magyar fordítása.]

tragédie); Schellingtől kezdve a tragikumnak filozófiája (*philosophie du tragique*) van. Az állítás csak részben áll meg. Kétségkívül létezik „a tragikum filozófiája”, éppoly kitűnően szemlélteti Schelling, Hegel és Hölderlin, mint Kierkegaard és Nietzsche, Freud (és Lacan), Rosenzweig és Benjamin, Bataille, Heidegger és még néhányan. De a tragikumnak nincs olyan filozófiája, mely ne volna változatlanul, egyszersmind a tragédia poétikája is. Ez kivétel nélkül az *összes* esetben igazolható. A tragikumnak nincs olyan filozófiája, mely bevallottan vagy sem, ne volna Arisztotelész-kommentár, vagyis kimondva-kimondatlanul ne a *tragikus hatás* kérdéséből – vagy rejtélyéből – indulna ki.

Befejezésül hadd mutassak egyetlen példát. Azt, ami elsőként szerepel (Szondi innen indítja gondolatmenetét), de azért is, mert valóban új kezdetet jelent, s ennek jogcímén ez az egyik legsűrűbben kommentált eset. Maga a *mintapélda*: jól végigkövethető rajta, miként kerül kidolgozásra – Oidipusz alakzatán (*figure*) és Szophoklész *Oidipusz királyának* a „librettóján” keresztül (Nietzsche nevezte így), majd Rousseau kanti olvasatának (ez egyfajta újraírás, palimpszeszt: az első *Kritika Transzcendentális dialektika*-fejezetének a sorai közül a *Levél d'Alembert-nek* teljes mondatai kiolvashatók) egyenes ágán – mintegy csírájában magának a német idealizmusnak az onto-logikája, vagyis *a spekulatív dialektika*. Amely – *de facto* éppúgy, mint *de jure* – előfeltételez egyfajta *színházat*: magát a *mimészszt* – és *katartikus* erejét.

A szóban forgó mintapélda, mint már gyanítható, Schellingtől a *Filozófiai levelek a dogmatizmusról és a kriticizmusról*¹⁰⁷ legutolsó, tizedik darabja. Ezekben az 1795-re datált szövegekben (Schelling épp csak betöltötte huszadik évét) általában a műalkotás, s különösen a tragédia kínálkozik arra, hogy amennyiben maga a *par excellence* (re)prezentáció, *mimészszt* vagy *Darstellung*, feloldja a kanti értelemben vett ész alapvető antinómiáját, öltse akár a szükségyszerűség elfogadása (a spinozai *amor fati*) és a feltétlen szabadság igenlése (a fichtei „Legyen!”), az objektív és a szubjektív, a nem-én és az én vagy a természet és a szellem közti kibékíthetetlen ellentmondás alakját. Hogy tágítson egy szorosban Hegellel folytatott vita keretein, Schelling, ahogy különben Hölderlin is szinte ugyanekkor, minden további nélkül kijelenthetőnek véli, hogy „a valódi művészet, még inkább a művészetben rejlő *theion* [isten

¹⁰⁷ Jean-François Courtine fordítását használom az általa szerkesztett kötetből: Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Premiers écrits (1794–1795)*, dir. et trad. Jean-François COURTINE (Paris: PUF, 1987), 208–210. Magam is felskicceltem egy lehetséges kommentárját: „(Édipe comme figure” [„Oidipusz mint alakzat”), *L'Imitation des modernes*. [Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, „Filozófiai levelek a dogmatizmusról és a kriticizmusról”, ford. WEISS János, in Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Fiatalkori írásai (1794–1797)*, 139–143 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2003). A fordítást a franciához igazítottam.]

log]”, és csakis az, „ami a leginkább fenséges a művészetben”, igenis képes *objektíválni* az *intellektuális szemléletet*, azaz megvalósítani azt, ami Kant szerint merő *lebetetlenség*: szemlélhetővé tenni az eszmét (vagy abszolútumot), mértéktelenül vagy „őrült módon” túllépni a végességen. Ezt a teljesen paradox lehetőséget első levelében csak felvillantja, majd az utolsóban dolgozza ki olyan fogalmak mentén, amelyeket aztán sokáig megtartott. Rögtön látszik, hogy a kifejezések egyenesen Rousseau-tól (Schelling kiinduló kérdése *ugyanaz, mint Rousseau-é*), *tehát* Arisztotelésztől származnak:

Sokan firtatták, miként *bírbhatta ki* [az összes kiemelés: Ph. L-L.] a görög ész saját tragédiái ellentmondásait. Halandókat arra ítél a végzet, hogy bűnözővé váljanak, és habár dacolnak a *fátummal*, mégis iszonyatosan meg kell bűnhődniük olyan bűnökért, melyek a végzet művei voltak! Ennek az ellentmondásnak az *alapja*, miáltal *elviselhetővé* vált, mélyebben rejlik, mint ahol eddig keresték, nevezetesen abban, hogy az emberi szabadság összeütközésbe kerül az objektív világ erejével, melynek során a halandónak, miután a vele szembeni erő túlerőben van (*fátum*),¹⁰⁸ *szükségképpen* el kell buknia, és mégis, mivel sosem bukik el *harc nélkül*, kudarcáért még büntetést is érdemel. Azáltal, hogy az ilyen bűnösöket, akik végső soron a végzet túlerejével szemben buktak el, *megbüntették*, éppenséggel az emberi szabadságot ismerték el, a neki járó *tisztelettel* adóztak a szabadságnak. A görög tragédia úgy dicsőítette az emberi szabadságot, hogy hőseit a végzet túlerejével szemben küldte *harcha*; hogy *túl ne lépje művésze határait*, kénytelen volt *veszni* hagyni őket; de mivel jóvá kellett tennie a megaláztatást, *amit az emberi szabadság a művészettől szenvedett el*, ezt is az emberi szabadsággal kellett levelezeltetnie – meg azokat a bűnösöket is, melyekért a *végzet* volt a felelős.¹⁰⁹

Itt röviden meg kell szakítanom a szöveget. Világos, hogy csakis azért kísérelhették meg a tragédiával, mint Schelling rögtön mondja, „összebékíteni” a szabadságot és a *fátumot* (vagy „túlerőt” (*Übermacht*), mert a tragédia *művészet*, (re)prezentáció: a *Darstellung des Tragischen*, ahogy Hölderlin jó tíz évvel később írja majd, magának az Ellentmondásnak a (re)prezentációja [előadása, ábrázolása]. Habár – máris folytatom a Schelling-idézetet – „a görög tragédi-

¹⁰⁸ „Konfliktus”: *polemosz*, *Kampf* vagy *Streit*; „erő, túlerő”: *Macht*, *Übermacht*. Nem csupán Nietzsche veszi innen a szókincsét; ugyanezeket a kifejezéseket használja majd Heidegger is 1933–35 között.

¹⁰⁹ [SCHELLING, *Fiatalkori írásai...*, 139.]

ának sem sikerült összebékítenie [*zusammenreimen*, szó szerint: „összerímeltetnie”; Hölderlin ugyanezt a szókészletet használja – Ph. L-L.] a szabadságot a bukással (*Untergang*), ettől még „igenis nagy gondolat volt, hogy az ember önként magára vállalhatja az *elkerülhetetlen* bűnökért járó büntetést is, ekképp tanúsítva, hogy egészen a szabadságvesztésig menően szabad, s az alávétésben is szabad akaratát nyilvánítja ki.” Majd hozzáfűzi: „Mint minden másban, a görög művészet számunkra ebben is *szabály*. Egyik nép sem volt még hűségszebb az emberi jellemhez, mint a görög.”

Nincs itt semmiféle „rousseau-iánus” ellágyulás. Nyoma sincs annak a nem is pusztán „naiv”, hanem olykor kimondottan bárgyú panaszkodásnak a reprezentációra, a színpadra, a színházra, a látványosságra – és a spektakuláris árucikkekre...¹¹⁰ Ellenkezőleg: nem más ez, mint a művészet (a *tekhné*) melletti védőbeszéd. Mégpedig a lehető leghatározottabb. Egy vészjóslo figyelmeztetés kíséretében.

Schelling magyarázata szerint az ember mindaddig, amíg pusztán *reprezentálja* a karteziánus értelemben vett objektumot, „ura tud lenni önmagának”, a világnak és a természetnek, ezért aztán „nincs semmi félnivalója, mivel ő maga [...] rögzítette [az objektum] határait.” De „mihelyt áthágja a reprezentációs korlátokat [itt magától értetődően a *Vorstellung*ről, a képzetalkotásról van szó – PL-L], önnön vesztével néz szembe. Foglyul ejtik az objektív világ rettenetei. Eltörölte a világ határait; hát hogyan is gyűrhetné maga alá a világot?”¹¹¹

Ez a szorongató kérdés a világi rettenetre, a horrorra (*die Gräuel*) kérdez. Általában a terrorra, az Iszonyatra: *das Schreckliche* (Szophoklésznél: *to deinon*; Hölderlin fordításában: *das Ungebeure* – Heidegger újrafordításában: *das Unheimliche*).¹¹² Ha tetszik, a veszély (*Gefahr*) mibenléte a kérdés, ami ekkori-

¹¹⁰ Mindez nem Guy Debord kritikai szigora, hanem olykori „felületessége” ellen szól – meg az egészen nevetséges visszaélések ellen, melyekre életműve ma is alkalmat ad.

¹¹¹ [SCHELLING, *Fiatalkori írásai...*, 140.]

¹¹² [Lacoue-Labarthe – Szophoklész, Hölderlin és Heidegger kapcsán – Szophoklész *Antigoné*jának a híres 332–333. sorpárjára és lehetséges fordításaira céloz. A nehezen fordítható, ellentmondásos *deinosz* jelentései: félelmetes, rettenetes, borzalmas, irdatlan, szörnyű. Ezeknél a jelzőknél tartotta találóbbnak Heidegger – a Szophoklész-drámán túlmutató érvénnyel – az ugyancsak ellentmondásos *unheimlich* kifejezést (az „ember” jelzőjeként, nem főnévként, mint Lacoue-Labarthe itt írja; különben Szophoklésznél is *deinos* áll, nem *to deinon*). Lásd (többek között): Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály (Budapest: Ikon, 1995), 76–78. Az *unheimlich* a magyar Heidegger-fordításokban: „háborzongató ott-hontalanság”; ugyanez a kifejezés a Freud-fordításokban „kísérteties”. Az *Antigoné* két bevett magyar fordításában, Mészöly Dezsőnél és Trencsényi-Waldapfel Imrénél a negatív jelentés eltűnik. Mészölynél a sorpár: „Számatlan csoda van, de az / Embernél jelesebb csoda nincs.”

ban Hölderlint (ismét csak őt) is szüntelenül foglalkoztatta, és amit Heidegger (ismét csak ő) később úgy határozott meg, mint „a fenyegetés, mely a létező felől leleselkedik a létre.”¹¹³ A legfőbb fenyegetés: a megszűnés és a pusztulás, a megsemmisülés, a halál, magának a megmutathatatlannak a megmutatkozása: a *negativitás*. A nyomasztás forrása már ekkor a *rossz*.

Schelling kérdése a következő (ezek a sorok ugyanabban az évben íródtak, mint mikor Schiller publikálni kezdte a „naivról” és a „szentimentálisról” szóló esszéit): „Míg a görögök művészete a természet határai közt maradt, létezett-e náluk természetesebb nép? De mihelyt áthágták e határokat, volt-e náluk rettenetesebb?”

(Fűződik ide egy lábjegyzet, mely olyan hevesen utasít el mindenféle vizsgáztató vallási vagy metafizikai „ígéretet”, hogy érdemes idézni. Schelling itt egyfajta *paradoxiót* feszít a végletekig, éles fénybe állítva a tragikum dialektikájának az igazságát, ami elengedhetetlen célszerűsége megértéséhez: „A görög istenek még benne álltak a természetben. Erejük nem volt *láthatatlan*, sem elérhetetlen az emberi szabadság számára. Az emberi ügyesség felérhetett az istenek fizikai erejével. Mi több, e hősök merészsége nem ritkán félelemmel töltötte el magukat az olümposziakat is. A valóban *természetfeletti* a görögök számára a *fátummal* kezdődik: a fátum láthatatlan erejével semmiféle természeti erő nem vetekedhet, sőt, vele szemben maguk a halhatatlan istenek is tehetetlenek. – Minél félelmetesebb egy nép a természetfeletti régiójában, annál természetesebb. De minél édesebb álmokkal jeleníti meg maga előtt az érzékfeletti világot, annál szánalmasabb, annál természetellenesebb.”)¹¹⁴

A folytatásban Schelling rögtön megválaszolja saját kérdését. Két választ is ad. Előbb kifejti, hogy „a láthatatlan hatalom túlon túl fenséges, semhogy hí-

(SZOPHOKLÉSZ, *Drámái*, szerk., jegyz., utószó: BOLONYAI Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 143–201. Trencsényi-Waldapfelnél: „Sok van, mi csodálatos, / de az embernél nincs semmi csodálatosabb.” SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné/Élektra* (Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1956), 55–113. Mivel az ember minősítése után a kórus a természettel és az állatvilággal szemben elkövetett erőszakteteleit ecseteli, furcsa (hacsak nem ironikus) a tisztán pozitív jelző Mészölynél és Trencsényi-Waldapfelnél. – A *deinosz* konnotációs mezőjét, meglévő és lehetséges fordításait akkuratusan mérlegeli: MEZŐSI Miklós, „Csodálatos-e az ember?”, *Studia Litteraria* 54, 1–2. sz. (2015), hozzáférés: 2023.01.26, <https://doi.org/10.37415/studia/2015/54/4069>.]

¹¹³ A definíció a „Hölderlin és a költészet lényege” 1936-os előadásában olvasható [Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ Csaba (Debrecen: Latin Betűk, 1998)]; a szöveg egy 1934–1935-ös szeminárium tanulságait foglalja össze: Martin HEIDEGGER, *Les Hymnes de Hölderlin: „La Germanie” et „Le Rhin”* (Paris: Gallimard, 1988). [*Hölderlins Hymnen „Germanien” und „Der Rhein” (Wintersemester 1934/35)*] (Frankfurt: Klostermann Verlag, 2022⁴).]

¹¹⁴ [SCHELLING, *Fiatalkori írásai...*, 140.]

zelgéssel meg lehetne vesztegetni; a hősök pedig túlon túl nemeslelkűek, sem-hogy gyáván akarják megváltani üdvösségüket. Nem képzelhető más kimene-tel, csak a harc és a bukás (*Kampf und Untergang*); mármost ez a válasz arra vonatkozik, aminek a tragédia a *mimészisze*: ez a *szüsztaszisz tón pragmatón*, a drámai cselekmény. A második válasz azonban már magáról a tragikus hatás-ról (vagyis a *katharszisz*ről) szól, valamint azokról a katasztrofális követke-zményekről, amelyeket a *katharszisz* hiánya vagy eltörlése, vagyis az *összes* (re)prezentációs *határ* hiánya vagy eltörlése váltana ki, méghozzá pont a *mimé-szisz* miatt: „Ám egy ilyen harc csakis a tragikus művészet szolgálatában el-gondolható: sosem szabad cselekvési útmutatással tenni, már csak azért sem, mert egy ilyesfajta útmutatás *titáni fajt* [kiemelés: Ph. L-L.] kívánna; ennek híján viszont kétségtelenül romlásba döntené az egész emberiséget.”¹¹⁵

És hogy a figyelmeztetés, ami 1795-ben persze (még) nem Németország-nak, hanem bizonyára a francia forradalomnak szólt, még világosabb legyen (hajlok azt mondani: annak érdekében, hogy mindenki értse, a rousseau-i mó-don elgondolt „isteni nép”, ha beszüntetik a színházat, „titáni fajtá” változik), Schelling nyomatékossítja:

Még ha feltesszük is, hogy emberi fajtánk rendeltetése elviselni egy lát-hatatlan világ csapásait és terrorját, nem volna-e akkor is könnyebb, ha a természetfeletti világ túlerejétől elgyávulva, remegve meghátrálnánk a szabadság édes gondolata előtt, mintsem hogy vállaljuk a biztos bu-kást a harcban? De valójában a *jelenvilági rettenetet vagy horrtort* [kieme-lések: Ph. L-L.] csak még súlyosabban megsínylenénk, mint egy majda-ni világ rémségeit vagy terrorját. Az olyan ember, aki egy érzékfeletti világban koldulta ki a maga egzisztenciáját, az evilágon *az emberiség ártó szellemévé változik, hogy önmagán és a többiekén töltse ki dübét*. A más-világban elszenvedett megaláztatásokért úgy kíván kárpótlást venni, hogy leigázza az ittenit. Amint felriad a másvilági örömeiből, csak azért tér vissza, hogy pokollá tegye az evilágot.

Semmi kétség, hogy Schelling egy sajátosan felfogott kereszténység lehetsé-ges következményeire is céloz. Ezzel a mondattal zárja az idézett fejtegetést: „Boldog lehet, aki képes a másvilág ringató karjaira bízni magát, hogy erköl-csi értelemben az evilágon *gyermekké* lehessen.”¹¹⁶ Egy ilyen mondat aligha meghunyászkodásból íródott.

¹¹⁵ [Uo., 140.]

¹¹⁶ [Uo., 140–141.]

Mindenesetre a lényeg, hogy a „szabály”, sőt Törvény, amelyet Schelling felállít – pontosabban *feléleszt* (hiszen Arisztotelésztől származik; nem más, mint a *Poétika* hatodik fejezetének spekulatív fordítása) –, a lehető legvilágosabban, leghatározottabban kimondja, hogy *a (re)prezentáció bárminemű tagadása Terrort szül*. És hogy a *katharszisz*, ami itt már végképp lefordíthatatlan, a „halálösztönnek”, a pusztítás, a megsemmisítés, a gyilkolás ösztönének a *katharszisz*a. Vagy a fájdalomé, a „szenvedélyé”, amelyek minden szerencsétlenség, gonoszság, általában a szenvedés kiváltó okai. És így már érthető, miért épp a tragédia szolgál a spekulatív dialektika legelső mintájául: nem csupán a *mimészis*nek áll tisztán transzcendentális hatalmában, hogy „lehetővé tegye a lehetetlent”, mint Schelling a műalkotásról állítja majd 1800-ban, a *Transzcendentális idealizmus rendszere* végén; hanem maga a *katharszisz* is – szükségszerűen – transzcendentális, mégpedig az emberi cselekvés, a *praxisz* rendjében az: lehetővé teszi a kiállthatatlan próbatételt, a megsemmisülésnek és a semmiségnek, *magának* a halálnak („hogy így nevezzük ezt az irrealitást”) a lehetetlen tapasztalatát.

Még egy (leg)utolsó szó. Nyilvánvalóan Hegelre marad, hogy formalizálja a spekulatív gondolkodás tragikus modelljét, ami összességében nem egyéb, mint annak a bizonytalan lábakon álló, valószerűtlen rousseau-i Ünnepek a szigorúan megfogalmazott relevációja [felváltása, meghaladása, felmentése], mely még pontosan odáig nem jutott el, hogy csakugyan releválja [felváltsa] a Színpadot, a Színházat, röviden: a releválthatatlan [felválthatatlan] *mimészisz*t. Emlékezhetünk az *Eumeniszek* hegeli olvasatára 1801-ből, a diadalmas konklúzióra. Arról, hogy „athéni Athéna” megmenti Oresztészt, ám nyomban elrendeli, hogy legyen a bosszúállás és gyilkosság Erinnüszeinek székhelye az Akropolisz lábánál, Hegel úgy beszél, mint az „erkölcsös élethez” (a *Sittlichkeit*-hoz) elengedhetetlen „megbékélésről” és „áldozatról”. Ő is Arisztotelészt parafrázálja:

Ez a megbékélés egyfelől a szükségszerűség felismeréséből [*Erkenntnis*] áll, másfelől ama jogból, amelyet az erkölcsös élet önnön inorganikus természetének és a földalatti hatalmaknak tulajdonít, amennyiben meghajlik előttük, és feláldozza nekik önnön egy részét; tudniillik az áldozat ereje az inorganikussal való összefonódás szemléletbe foglalásából és objektiválásából fakad, ennek a szemléletbe foglalásnak köszönhetően az összefonódás felbomlik, az inorganikus leválik és mint ilyen ismerszik meg, ezáltal maga is beolvad [ez maga az onto-logika *logosa* – közbevetések: Ph. L-L.] az in-differenciába [az azonosságba]; ám

amennyiben az élő azt, amit saját részének tud, ebbe az inorganikus létbe helyezi és felkínálja a halálnak [itt tehát a negatív *tételéről* van szó], annyiban elismeri ennek a (halott, inorganikus) létnek a jogát, ugyanakkor *megtisztul [gereinigt]* tőle.

Mindez semmi egyéb, mint ugyanannak a tragédiának a reprezentációja [*Aufführung*, előadása, színrevitele] az erkölcsiség síkján (*in dem Sittliche*), mint amit az abszolútum örökkön-örökké önmagával játszik, jelesül, hogy örökösen testet ölt az objektivitásban, ebben az alakjában (*Gestalt*) átadja magát a szenvedélynek (*Leiden*) és a halálnak, majd saját poraiból fölemelkedik a fenségességbe (*Herrlichkeit*).¹¹⁷

Kicsit később, 1806-ban, ugyanez a „triumfalizmus” nyilvánul meg hasonló stilisztikai erővel – *ám a színház vagy a mimészis szükséges előfeltételének hangsúlyozása nélkül* – *A szellem fenomenológiája Előszavának* agyonidézett passzusában. Már is kiszorította (mindig nagyon rövid időbe telik) a tragikus modellt az „istenhalál” keresztény-lutheránus elképzelése, amely az 1801-es cikkben (*A passió és a halál*) még épp csak felvillant (a fönixmadár mítoszával versengve), de a *Fenomenológia* végén, a *Kinyilatkoztatott vallás* fejezetében már ez áll az abszolút tudás küszöbén. És tudjuk, mi jön utána. Most mégis hadd idézzem az *Előszót*, Jean Hyppolite fordításában¹¹⁸ – ezt használta Bataille (Kojève újraértelmezésén keresztül):¹¹⁹

A halál, hogy így nevezzük ezt az irrealitást, a legfélelmetesebb dolog, s a halál művének a fenntartása követeli a legnagyobb erőt. Az erőtlenség [más szóval: a művészet – közbevetés: Ph. L.–L.] gyűlöli az értelmet, az értelem ugyanis olyasmit vár tőle, amire ő nem képes. A szellem élete azonban nem olyan élet, mely visszaretten a haláltól és tisztán tartja magát a pusztítástól, hanem olyan, mely elviseli a halált, és abban őrzi meg magát. A szellem csak akkor jut el saját igazságához, ha az abszolút meghasonlásban önmagára talál. Nem azért ekkora (páratlan) hatalom, mert mint pozitív, elfordul a negatívtól, mint mikor azt mond-

¹¹⁷ „A természetjog tudományos tárgyalásmódjai” – ha eszünkbe jut Rousseau második *Értekezése*, már maga a cím is igen sokatmondó. [G. W. F. HEGEL, „A természetjog tudományos tárgyalásmódjai, helye a gyakorlati filozófiában és viszonya a pozitív jogtudományokhoz”, in G. W. F. HEGEL, *Ifjúkori írások*, ford. RÉVAI Gábor, 275 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982.)]

¹¹⁸ [G. W. F. HEGEL, *La phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean HYPPOLITE (Paris: Aubier-Montaigne, 1941.)]

¹¹⁹ [Alexandre KOJÈVE, *Introduction à la Lecture de Hegel* (Paris: Gallimard, 1947.)]

juk, ez meg ez nem létezik vagy semmis, aztán (ekképp) végezve vele, áttérünk valami másra; nem, a szellem csak annyiban ez a hatalom, amennyiben szembenéz a negatívval, s elidőzik nála. Ez az elnyújtott időzés ama varázserő, mely a negatívát áttemeli az adott létbe.¹²⁰

*

Ezen a ponton kiált fel Bataille, akit az a kérdés foglalkoztatott, hogy „az áldozathozatal univerzális gyakorlatán” alapszik-e az egész hegeli filozófia vagy fordítva, Hegel magyarázza-e meg elsőként az áldozást (a reprezentált, „látványossággá tett” halált, ami megkívánja „a szenvedő állattal”, az áldozattal való „azonosulást” – ahogy Rousseau mondta): „De hisz ez egy komédia! [...] Ez a szemlélet teljes joggal tekinthető komikusnak.” Aztán így folytatja: „Hegel (nyilván akaratlanul) olyan helyzetet állított elő, melynek megfelelő kifejezéséhez tragikus hangvételre, legalábbis, egyfajta tartalmazott formaként, a tragédia rettenetére lenne szükség. Csak hát a dolog inkább komikus színezetű.” Lentebb, ezúttal már magának a passiónak a kapcsán, annak lutheri változatában:

Akárhogy is, az isteni alak olyannyira mentesül a halálon való átkelés alól, hogy a hagyománnyá lett mítosz a halált és a halálfélelmet konkrétan a zsidó-keresztény szféra örök és egyetlen Istenéhez kötötte. Jézus halála annyiban része a komédiának, amennyiben merő önkény volna feltételeznünk egy mindenható és végtelen Istenről, hogy képes megfelelni isteni örökkévalóságáról, ami a lényéhez tartozik.

Letagadni a (re)prezentációt, a színházat: „komédia”.

Nem szeretném itt most kommentálni Bataille-t, aki, mindent egybevetve, alighanem kora leghűségesebb arisztotelianusa volt. Pusztán csak még egyszer további megfontolásra ajánlanám, zárlat gyanánt (vagy ahelyett), a következő szakaszt, mely átmenetileg összefoglalja mindazt, amiről beszéltem. Bataille itt hozta szóba először az áldozati azonosulás „furfangját” (*subterfuge*). Éppen ezután kiált fel: „de hisz ez egy komédia!” Majd hozzáfűzi:

¹²⁰ Idézi Georges BATAILLE, „Hegel, la mort et la sacrifice”, *Deucalion* 5, Neuchâtel, La Baconnière, 1955 (kötetben: Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, tome 11. (Paris: Gallimard, 1995). [G. W. F. HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, 24–25. Szemere fordítását Jean Hyppolite-éhoz igazítottam.]

Jobban mondva színtiszta komédia lenne, ha bármi egyéb módon tudatosítható volna az élőben a halál betörése. [...] Ez a nehézség vonja magával az előadás (*spectacle*) általában a *reprezentáció* szükségességét, amelyek folytonos repríze nélkül nem ismernénk a halált, tudatlanok lennénk felőle, ahogy minden jel szerint az állatok. Mi sem kevésbé állati, mint a halál (a valóságtól többé vagy kevésbé elrugaszkodott) fikciója. Az Ember nem csupán kenyéren él, hanem komédiákon is, melyekkel szándékosan becsapja magát. Ami az Emberben táplálkozik, az a benne lakozó állat, a természeti lény. Ám maga az Ember rítusok és előadások résztvevője. Vagy úgy is dönthet, hogy olvas: ilyenkor az irodalom folytatódik benne, feltéve, hogy az általa olvasott irodalom szuverén, autentikus, a tragikus vagy komikus előadások felkavaró varázsát árasztja.

A lényeg a tragédiánál egész biztosan az, hogy azonosuljunk egy szereplővel, aki meghal. Így éltünkben elhitethetjük magunkkal, hogy mi is meghaltunk. Egyébként a tiszta, egyszerű képzelet is megteszi; de az is ugyanarra való, amire a klasszikus furfangok, az előadások vagy a könyvek, melyekhez a többség folyamodik.

Voilà: nem is lehetne frappánsabban mondani.

Mellesleg Rousseau, aki mindezt pontosan tudta, *szinte* ugyanerről beszélt.

Montpellier, 2001. június.

Fordította: Sipos Balázs

Philippe LACOUÉ-LABARTHE. „Le théâtre antérieur”: *Poétique de l’histoire*. Paris: Galilée, 2002. 67–152.