

Darida Veronika

## „Inkább a bábu?” Filozófusok bábszínháza

„Nem kellenek e féligteli maszkok,  
Inkább a bábu. Az telt.”<sup>1</sup>

Ebben az esszében, a Rilkei kijelentést kérdésként felvetve („inkább a bábu?”), azt vizsgáljuk, hogy honnan ered egyes filozófusok vonzódása a bábuk és a bábszínház iránt.<sup>2</sup> Vajon csak a gyermekkori nosztalgiáját láthatjuk a kicsinysegek iránti érdeklődésben, vagy a bábról való gondolkodás valóban releváns filozófiai és esztétikai kérdéseket vet fel? Másként fogalmazva, hogyan segíthet hozzá a báb ahhoz, hogy a klasszikus filozófiai problémákat (test és lélek, élő és élettelen, szellem és anyag, mozgó és mozgató kapcsolata, deszubjektivizáció, dehumanizáció stb.) más perspektívából lássuk? Meggyőződésünk szerint fontos iránymutatást nyújthat, hiszen azok az alkotók, akik a bábbal foglalkoztak, gyakran saját filozófiájuk alapkérdéseit fogalmazták meg a bábuk segítségével.<sup>3</sup> Ennek igazolására, Rilke és Kleist szövegeiből kiindulva, Walter Benjamin, Gilles Deleuze és Giorgio Agamben műveiben követjük nyomon a légiés marionettek, a táncos automaták és a vásári bábok alakváltozásait.

### Rilke bábszínpadai

Rilke költeményeiben és prózai írásiban a bábszínpadok többször is feltűnnek, ám mindig más perspektívából és más szereplőkkel. Mottónkban is kiemeltük a *Negyedik duinói elégia* ismert sorait, ahol a bábu a maga anyagszerű valóságában jelenik meg: dróthuzalok által mozgatott irha- vagy kőcköteggént, bamba arccal, merő küllemként. Most mégsem ragadunk le a nézés Rilkei tematizálásánál, és az ebben a költeményben megmutatózó, megunhatatlannak bizonyuló látványnál („mindig van látnivaló”, avagy „a nézőség örök”),<sup>4</sup> hanem két olyan teoretikus szöveg felé fordulunk, melyben a költő viaszbábukról és szobrokról értekezik.

1 Rilke 1995, 240.

2 Természetesen szubjektív és korlátozott válogatást jelez az esszében szereplő szerzők névsora. De itt szeretnénk köszönetet mondani Fazakas Istvánnak, aki számos fontos adalékkal szolgált a Husserl-szövegekben (*Husserliana* 13. kötet) megjelenő viaszbábuk és azok értelmezése kapcsán.

3 Jelen szövegben a bábu és a báb nincs terminusként megkülönböztetve, elsősorban azért, mert többnyire a német *Puppe* fordítására vezethetők vissza.

4 Összevetve a különböző fordításvariációkat (Rónay, Tandori).

A *Bábuk* című tanulmány 1921-ben született, Lotte Prinzel apró viaszbábui kapcsán. Azonban ha figyelmesen elolvassuk, nyilvánvalóvá válik, hogy nem csupán Prinzel művészi (habár mai szemmel nézve kissé finomkodó) bábuiról szól, hanem a bábegyszisztencia alapvető kérdéseit fogalmazza meg, és egy általános bábontológia felvázolására vállalkozik.

Hogy meghatározhassuk e bábuk létezésének a környezetét, sejthető, hogy létüket nem ellenzi egyetlen gyermek sem; létrejöttüknek ugyanis az volt az előfeltétele, hogy a gyermekek világa elmúlt. A bábu végül is kinőtte a gyermek megértését, részvétét, örömét és bánatát, önállóvá lett, felnőtt, koravénna vált, s elkezdte élni életének minden valótlanságát.<sup>5</sup>

Láthatjuk tehát, rögtön a szöveg elején, hogy a bábu úgy jelenik meg, mint az emberi világtól független létező, melynek létmódját nem a valóság, hanem a valótlanság kategóriái határozzák meg. A bábu eredendő mássága miatt (melynek révén, egy levínási terminust használva, „léten túli” létezőként is definiálható) az ember számára az állandó fasczináció tárgya lesz. A bábu a gyermek első találkozása az Idegennel, a Mással, aki soha nem válhat egy őt megszólító, felé forduló Másikká. A bábu nem szólít meg, nem beszél, hiszen élettelen, néma. Ám épp végtelen és kimeríthetetlen csendjében mutatkozik meg nagysága (ez a csend a dolgok, az ember számára, kiismerhetetlen csendje). A bábu így az embert egy ismeretlen létmóddal és világgal: a dolgok hallgatag birodalmával szembesíti.

Ő, a bábu volt az első, aki megjegyzett minket azzal az életnagyságúnál nagyobb hallgatással, amely később újra meg újra ránk lehelt a Térből, ha mi valahol létünk határára léptünk.<sup>6</sup>

Visszatérve a *Duinói* elégia idézett gondolatára, a bábu „telt” mivoltát itt pont az „üressége” okozza. Kifejezéstelensége – arcának egyetlen, állandó, örök kifejezése, archaikus jellege<sup>7</sup> – nézőjét (a gyermeket) arra ösztönzi, hogy számtalan kifejezést lásson bele ebbe a mozdulatlan pillantásba. Ez a merev és rigid lény azonban a rááramló gyermeki gyengédség egyetlen gesztusát sem tudja viszonzni. Ennyiben a bábu nem csupán az első tiszta vonzalom, de az első mély és keserű csalódás tárgya is, hiszen vele kapcsolatban tapasztalhatja meg először a gyermek a hiábavaló és kielégíthetetlen

5 Rilke 1990, 438.

6 Rilke 1990, 442.

7 Edward Gordon Craig így ír róla (Craig 1994, 42): „A bábu régi templomok kőszobrainak leszámazottja; mára pedig valamilyen elfajzott istenség lett belőle. Ám ma is, mint minden időben, közeli barátja a gyermekeknek, és változatlanul érti a módját, miképpen válassza ki és vonzza magához híveit.”

vágyakozást, és ennek nyomán azt a fájdalmat, melyet Rilke (egy Proust által is használt kifejezéssel) a „szív kihagyásának” nevez.<sup>8</sup>

Ugyanakkor a bábu bambasága, képzelet nélkülsége vagy „fantáziatlansága” nélkül nem fejlődhetne ki a gyermeki képzelőerő, fantázia sem. „A bábu oly talajtan volt, olyan fantáziátlan, hogy rajta kimeríthetlenné vált a képzeletünk”<sup>9</sup> – írja Rilke, és ezen a ponton szembeállítja a bábukat a marionettekkel. A marionettnek ugyanis, legalábbis a költő szerint, „egybe sincs, csak fantáziája”.<sup>10</sup> További érdekes állítás, hogy a fantázia megléte vagy hiánya egyfajta hierarchiát hoz létre a nem emberi világban: a bábu kevesebb, a marionett pedig több lesz egy tárgynál. A bábu tehát (ennyiben viszont hasonlít a marionettre) nem helyezhető el sem az emberi, sem a tárgyi világban. Mintha egy köztes szférát jelenítene meg:<sup>11</sup> a radikális idegenség és ismeretlenség szféráját, melynek okán a tárgyak kivetik maguk közül („az asztal ledobja őket, alig néz félre valaki, a bábu máris újra a padlón hever”),<sup>12</sup> a gyerekek pedig egy idő után szintén félreteszik („ám hamarosan megértettük, hogy nem változtathatjuk át sem tárggyá, sem emberré, és ezekben a pillanatokban a bábu ismeretlenné vált számunkra, és mindaz a meghittség, amivel telítettük és elhalmoztuk, ismeretlenné lett benne”).<sup>13</sup> A bábu tehát egyfajta „tárgynál kevesebb-lét”, ám épp ebből a rejtélyes léten-túliségából adódik többlete, telítettsége és fölénye.

A nosztalgikus, gyermekkori emlékeket és élményeket idéző, fejtegetések után Rilke mintha csak az utolsó bekezdésben térne vissza eredeti témájához, Lotte Prinzel viaszbábuihoz. Nem véletlenül, hiszen ezek az elegáns, törekeny, nagy becsben tartott figurák egészen mások, mint a korábban tárgyalt, darabos, esetlen, agyondédelgetett, majd elhajított játékszerek.

Most előrajzik ez az új bábunemzedék, és átlebeg homályos érzésünkön. Láttukra azt mondhatnók, hogy parányi sóhajok, olyan leheletnyiek, hogy meghallásukra fülünk már nem eléggé éles, megjelennek, elenyészőben, látomásunk legtávolabbi határán. Mert csupán ez foglalkoztatja őket: elenyészésük.<sup>14</sup>

Ez az idézet egyfajta választ ad arra, hogy Rilkét miért foglalkoztatta az új bábutípus. Valószínűleg anyaga, a viasz miatt, mely bármivé átformálhatóvá teszi a bábokat, egyfajta légiességet kölcsönözve nekik. Ugyanakkor a viasz, mely Descartes elmékedéseiben

8 Ez nem csupán az *Az eltűnt idő nyomában* harmadik kötetében egy megejtően szép fejezet cím, de Proust eredeti tervei szerint ez lett volna az egész mű címe is (*Les Intermittences du cœur*).

9 Rilke 1990, 443.

10 Rilke 1990, 443.

11 Emiatt a köztesség miatt akár, Winnicott fogalmát átvéve, „átmeneti tárgynak” is nevezhetnénk őket.

12 Rilke 1990, 443.

13 Rilke 1990, 443.

14 Rilke 1990, 446.

az alak és a kiterjedés csalóka mivoltára (csupán az elmével való felfoghatóságára) adott érzékletes példa,<sup>15</sup> egyszerre utal a tűz közelében való átalakulásra és a teljes megsemmisülésre. Ezek a bábok sokkal tűnékenyebb és még inkább efemer létezők, mint a korábban vizsgált, rusztikus bábuk, akik csak elfogadták lassú eltűnésüket; ezeket a viaszbábukat viszont izgatja és vonzza a veszély.

Mintha valami szép láng után sóvárognának, hogy pillangóként belévéssék magukat (és akkor lángolásuk percnyi illata határtalan, sosem tudott érzésekkel árasztana el minket). – Mihelyt ezt végiggondoljuk és felpillantunk, szinte megrendülten állunk viasztermészetük előtt.<sup>16</sup>

A vizsgálódásunk második témáját adó, két összetartozó szöveg – Rilke Rodinről írt nagy tanulmánya és előadása, *Auguste Rodin I-II* – időben ugyan megelőzi a viaszbábukról írt értekezést, a mi szempontunkból mégis érdekesebb utána tárgyalni, mert bár itt nem bábukról, hanem szobrokról esik szó, mégis, a felvetett problémák sok szempontból kapcsolódnak a bábproblematikához. A bábok mozdulatainak tiszta gesztusként való értelmezése gyakran felbukkan (ahogy ezt hamarosan, Benjamin és Agamben esetében, látni fogjuk) a filozófiai szövegekben. A gesztus lényegéről szebb leírást pedig keresve se találhatnánk annál, ahogy Rilke Rodin *Le Passant* szobrát jellemzi. Egy olyan férfi tétova mozdulatát láthatjuk itt, aki mintegy „átmegy az életen”.<sup>17</sup> Rodin figurája, akár egy lassan mozgatott báb, már előre halad, de még egyszer visszafordul. A pillanatnyi megállásban „jobb karja fölemelkedik, behajlik, tétovázik; keze kinyílik a levegőben, és elereszt valamit, körülbelül úgy, ahogy szabadon eleresztünk egy madarat.”<sup>18</sup> Ebben a gesztusban Rilke egy végleges búcsút lát: „Búcsú ez mindentől, ami bizonytalan.”<sup>19</sup>

Szemben a halálhoz és az elmúláshoz való kapcsolódással, a költő Rodinről tartott előadása, pár évvel később, a szobrok egy merőben szokatlan bemutatása során, hosszasan kitér a gyermekkor filozófiai kérdésére (mely Benjamin és Agamben nagy kutatási témája).

15 Descartes 2014, 30: „Kemény, hideg, kézhez simuló, s ha ujjunkkal megkocogtatjuk, hangot ad. Minden együtt van, amit csak megkövetelhetünk ahhoz, hogy valamely tested a lehető legelkülönítettebben ismerhessünk meg. De nézzünk csak oda! Mialatt beszélek, véletlenül közelebb viszem a tűzhöz, s lám, maradék íze megszűnik, illata elvész, színe megváltozik, iménti alakja eltűnik, nagysága megnő, folyóssá válik és úgy felmelegszik, hogy alig érinthető, s ha megkocogtatod, már hangot sem ad ki. Megmaradt-e mégis ugyanaz a viasz?”

16 Rilke 1990, 446.

17 Rilke 1990, 357.

18 Rilke 1990, 357.

19 Rilke 1990, 357.

Az az érzésem, hogy kénytelen vagyok emlékeztetni önöket a gyermekkorukra. Nem, nemcsak a sajátjukra, de mindarra, ami valaha gyermekkor volt. Mert olyan emlékeket kell föllesztenem, amelyek nem a saját emlékeik, hanem korábbiak, olyan kapcsolatokat kell helyreállítanom, olyan összefüggéseket felfrissítenem, melyek önöknél jóval régebbiek.<sup>20</sup>

Majd néhány sorral később hozzát teszi: „de amikor megkísérlem feladatomból áttekintését, tisztán látom, hogy nem emberekről kell beszélnem önöknek, hanem a dolgokról”.<sup>21</sup>

Ezen a ponton érthetjük meg, hogyan kapcsolódik mindez Rodin művészetéhez, ugyanis a Rilkei definíció szerint „Rodin: ez a név számtalan tárgy neve”.<sup>22</sup> Rodin felsorolt tárgyai, a szobrok, épp olyan feledhetetlen, archetipikus alakok, mint a gyermekkor kedves bábuja. Továbbá ezek olyan figurák, akiket egyetlen erőteljes gesztus jellemez (a *Zúzott orrú férfi* olyan, mint egy hirtelen felemelt ököl, a *Gondolkozó* mintha felszívódna önmagába, a *Polgár* egy nagy szekrényhez hasonlít, amelybe merő fájdalmat zártak, Éva pedig mintegy távolból öleli önmagát). Rodin szobrai – melyek az ímént tárgyalt bábukhoz hasonlóan örök idegenek, hajléktalanok – azonban nem zárhatók be semmilyen szűk vagy zárt térbe. A szobrok színpada maga a nyitott, szabad Tér lesz – miközben saját arculatukra is formálják a teret. Rilke szerint Rodin így hozhatta létre a legmonumentálisabb bábszínpadokat, mialatt úgy alkotott, hogy „óriási ívben boltozta fölénk világát, s a Természetbe állította be”.<sup>23</sup>

A költő teoretikus szövegeitől egy kissé eltávolodva, felvetődik a kérdés, hogy nézőként hogyan viszonyulhatunk Rilke költészetének színpadaihoz, ahol a folyamatosan játszódó színi játékok mindig meghaladják a pusztán emberi színtereket. A költő szerint a *par excellence* emberi pozíció nem más, mint a nézői szerep. A nézőség Rilkenél örök és kimeríthetetlen feladat hiszen: „Mindig van látnivaló” (*Es gibt immer Zuschaun*).<sup>24</sup> Ez ugyanakkor együtt jár a játszó- és nézőtér (valamint a látótér) kozmikus kitágulásával.

A vallásos költő számára az is nyilvánvaló, hogy az ember maga is egy nagyobb színjáték része: egy olyan marionett, melynek mozgatója egy gondviselő kéz, amely lehet a Teremtő vagy egy angyal keze.<sup>25</sup> Rilke angyalai: ők állnak minden előadás háttérében.

20 Rilke 1990, 366.

21 Rilke 1990, 367.

22 Rilke 1990, 371.

23 Rilke 1990, 394.

24 Rilke 1995, 240.

25 Ahogy ezt a *Jegyzetek a dolgok dallamához* XIV. töredéke írja (Rilke 1990, 401): „Ha két vagy három ember összejön, attól még nincsenek együtt. Olyanok, mint a marionettbábuk, melyeknek drójtájkait más kezek igazgatják. Csak ha *egyetlen* kéz irányítja mindet, akkor válnak valamiféle közösséggé [...] És az ember erői is ott vannak, ahol drójtájkai végződnek egy uralkodó, őket tartó tenyérben.”

tehát ha  
 itt várnék, bábok színpada előtt, nem,  
 itt néznék, oly teljesen, hogy a végén  
 egy angyalnak kell megjelennie,  
 ellensúlyomul, bábumozgatóként!  
 Angyal s bábu: ez végre színi játék.<sup>26</sup>

## Marionettszínházakról

A bábok közül a filozófusok fantáziáját kétségkívül a marionett izgatja a leginkább,<sup>27</sup> ez a légiiesen könnyed, „szálak miriádjaival” mozgató alak, aki tökéletes táncával, melyhez a talajt csak elrugaszkodási felületnek használja, messze felülmúlja az emberi táncosokat. Mindezt jól tudjuk Kleist *A marionettszínházról* című, 1810-es tanulmányából, mely az irodalmárok, a filozófusok, valamint a színház- és táncteoretikusok és a gyakorló művészek számára egyaránt fontos referencia.<sup>28</sup> Ebben a szövegben pontosan nyomon követhetjük a marionett jelentésének különféle átalakulásait, hiszen a vásári szórakoztató művészet tárgyától eljutunk a tökéletes táncos eszméjéig, hogy végül hosszas kitérők után – melyek az ember bűnbeesés után állapotát illusztrálják – visszajuthassunk a bábok létmódjának kérdéséhez, mely ekkor már magasabb szinten (egyfajta bábteológiként) vetődik fel.

A marionettet, ahogy a dialógus formájában megírt (beavató jellegű) szöveg elején megtudjuk, arányosság, mozgékonyosság, könnyedség és a súlypontok megfelelő eloszlása jellemzi. Fő pozitívuma az élő táncossal szemben egy „mínusz”, vagyis az, hogy nem tud szvenzelegni.

A szenvelgés oka ugyanis mindig az, hogy mozdulat közben a lélek (*vis motrix*) a testnek valamely más részében tartózkodik, és nem az érintett súlypontban. Ha mármost a gépész, drót vagy zsinag útján, csak e súlyponthoz fér hozzá, így csak a megmozdított súlypont hatáskörébe eső rész mozdul, míg a többi rész nem egyéb a nehézkesnek alávetett élettelen ingánál. Ezt a ritka erényt pedig a legtöbb eleven táncosban hiába is keresnénk.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Tandori 2009, 41.

<sup>27</sup> Ahogy ez a színházi alkotókra is igaz, elég Craig sorait idéznünk *A színész és übermarionett* című tanulmányából (Craig 1994, 43): „A marionettben több van felvillanó géniusznál és több a közszemlére kirakott személyiségnél ríkító csillogásánál. A marionett az én szememben egy letűnt civilizáció valamely nemes és szépséges művészetének végső visszhangja.”

<sup>28</sup> Ezt az interdiszciplináris érdeklődést jól mutatja egy nemrég megjelent kiadvány, melynek címe: *Les scènes philosophiques de la marionette*.

<sup>29</sup> Kleist 2013, 323.

A marionett tehát mentes a végzetserű mozgászavaroktól, és mechanikus anatómiájában több báj (grácia) rejlik, mint az emberi testben. Ahogy a beszélgetés egyik legtalányosabb kijelentése megfogalmazza: „az ember báj dolgában a bábút nemhogy felülmúlná, de még csak föl sem éri. A holt matériával ebben csak egy isten versenyezhet; itt kulcsolódik egymásba világunk kerékvonalának két ellentétes vége.”<sup>30</sup>

A kleisti szöveg, ahogy sok elemzés kiemeli, voltaképp a bűnbeesés utáni és az azt megelőző állapotról szól (melynek nyomait a bábuban még megjelenő grácia őrizi), és egyes rövid példázataiban azt beszéli el, hogy milyen rombolóan hat a tudat az ember természetes gráciájára. A bábu itt az öntudat nélküliség megjelenítője, a paradicsomi, bűntelen állapot (*Paradies der Unschuld*) képviselője.<sup>31</sup> Ugyanakkor a bábuk szüntelen mozgása kihat a szöveg szerveződésére, amely mindezt leképezi. Paul de Man értelmezését idézve:

A bábuknak nincsen önálló mozgásuk, hanem a bábjátékos mozgásához kapcsolódnak a zsinetek és drótok segítségével. Esztétikai vonzerejük forrása az az átváltozás, melynek során a bábjátékos egyenes vonalú mozgásai fantasztikus görbületeket és arabeszkeket produkálnak.<sup>32</sup>

*A marionettszínházról* így lesz maga is egy állandó mozgásban levő, meglepő, folyton változó formát öltő (formálódásként létező vagy „leendő”) szöveg. Ahogy már említettük, Kleist enigmatikus írása inspirálóan hatott számos filozófusra, köztük Walter Benjaminra, aki mintegy saját álláspontjának igazolását látta abban a kleisti tételben, mely szerint mindenki, aki érdeklődik vagy rajong a marionett iránt (vagyis a marionettszínház minden csodálója) már filozófus. Ehhez híven, egy 1930-as rövid írásában, mely *A bábu dicsérete* (*Lob der Puppe*) címet viseli, nem csupán Kleistre hivatkozik, hanem *A marionettszínházról* szereplőihez hasonlóan, részletesen le is írja egy korábbi bábszínházi élményét. Ami Benjamins 1918-ban, Schwiegerling marionettszínházban megragadta az előadások vidámsága és formabontó képzeletvilága mellett, az elsősorban a szüntelen átalakulás volt. Ez az élmény az átváltozások színházát jelentette számára. Ennek illusztrálására részletesen leír néhány jelenetet: az egyikben Kasparl (ez a jellegzetes vásári bábfigura) szerelmes lesz. Egy gyönyörű nővel táncol, aki hirtelen összeesik, léggömbbé változik, és magával ragadja, levegőbe repíti, lelkes hódolóját – majd ezt követően, egy rövid ideig, a színpad üres marad, míg végül Kasperl hatalmas csattanással a földre zuhan. De ennél még megkapóbb az a jelenet, melyben egy magas bohóc táncol a színpadon, aki vele pontosan egyező, törpe bohócot ráz

30 Kleist 2013, 324.

31 Graham 1997, 119.

32 de Man 1997, 95.

ki az ingujjából és hasonmásával együtt táncol – majd minden tizenkettedik tánclépésnél megismétli ezt a trükköt, míg végül tizenkét törpe hasonmása táncol körülötte. Ez utóbbi képben felfedezhetjük a minden játékban megjelenő „ismétlés törvényét”, mely Benjaminszint más helyeken is foglalkoztatta. Így *Játékszer és játékok* című írásában, ahol ezt olvashatjuk:

A felnőtt úgy szabadul meg a rémülettől, úgy duplázza meg a boldogságot, hogy elmeséli. A gyerek az egészet újból megteremti magának, még egyszer elkezd elölről. A játék szó kettős értelmének (a gyermek játéka, s valaminek a kilengése, játéka) a legmélyén talán ez rejlik: ugyanazt ismételné – ez lehet bennük a közös. Nem holmi „úgy tenni, mintha”, hanem az „újra és újra megtenni”, a megrázó tapasztalatot szokássá tenni – ez a játék lényege.<sup>33</sup>

Benjaminszint a régi bábok és babák a múlthoz való sajátos viszonyuk miatt is érdeklik, hiszen nézete szerint a régi babák/bábuk gyűjtője mintegy bepillantást nyerhet a bábok életébe, pontosabban a bábok múltjába. A (már eltűnt) dolgok világának fiziognómiája válik láthatóvá a bábok/babák arca által. Ezért lehetnek egy feledésbe merült, ismeretlen történelem hordozói és néma tanúsítói.

Érdeemes röviden megemlíteni Benjamin egy másik rövid írását is (*Dr. Faust*), melyben Goethe *Faust* változatainak vizsgálata kapcsán kitér a marionettszínház egyik legszebb jelenetére. Ez szerinte az a kép, amelyben az élete végén járó, szegény és üldözött Faust találkozik a bárgyú és hangoskodó Paprikajancsival (akinek egyszer már sikerült megszöknie a Pokolból és az Ördög elől). A jelenet során az öreg mágus rettegve az utolsó óráját várja, mialatt Paprikajancsi flegmatikusan számolja a perceket és elmaradt bérért reklamálja. Faust ugyan ki akarja cselezni, egy ruhacserét ajánlva fel fizetés gyanánt, de a szolga átlát a tervén. Az óriásbáb pokolbeli jó helyismeretét az is mutatja, hogy ezekkel a szavakkal búcsúzik gazdájától: „Adja át az üdvözetemet a nagyanyámnak, aki szintén a Pokolban van, a tizenegyes szám alatt, ami rögtön a bejárat után balra található.”<sup>34</sup> Majd az óra éjfél üt, Paprikajancsi megszökik, az Ördög pedig eljön Faustért (vagyis Faust ebben a változatban elkárhozik).

Későbbi vizsgálódásaink szempontjából érdekes, hogy a *Faust 2* vázlaiban Pulcinellák (például Paprikajancsi) is szerepeltek: azaz a *commedia dell'arte* lusta és hedonista alakjai, mint olyan karakterszereplők, akiket egyetlen erős jellemvonás (az élvettség) jellemez, mely eltüntet lényükből minden más, egyedi jelleget. Ezek az

33 Benjamin 1980, 574.

34 Benjamin 2002b, 328.



alakok, Benjamin szerint valódi géniuszok, fényforrások, melyek sugarában – a kleisti gondolathoz kapcsolódva – a természeti büntelenség látomása vetül elénk.<sup>35</sup>

### Deleuze színpadai

A kleisti hatás még nyilvánvalóbb Deleuze esetében, különösen az írás szökésvonalai kapcsán. A rizomatikus írás jellemzője, hogy nincs kitüntetett tárgya vagy szubjektuma, hanem szökésvonalak és elrendeződések alkotják, és ezáltal olyan, akár egy gépezet.

A *Mille plateaux*-ban<sup>36</sup> Deleuze egyértelmű párhuzamot von az írás és a marionett között. Itt megfogalmazott tézise szerint, a marionett fonalai – rizómaként vagy sokaságként – nem vezethetők vissza egy művész vagy mozgató akarátára, hanem csupán idegszerű szálak sokaságára, melyek egy másik, más dimenziókban mozgó, marionett-hez kapcsolódnak. Ezt a sokaságot és sokféleséget tehát mindig a külső határozza meg, egy absztrakt szökésvonal vagy deterritorializáció révén. Deleuze szerint Kleist egy olyan írást fedezett fel, melyben mindent – akár a marionettek táncában – a ritmus határoz meg, és ahol minden gyorsasággá vagy lassúsággá változik. A kleisti szöveg – ahogy ez *A marionettszínházról* többszörösen megtörtő és újrainduló szerkezetében is megfigyelhető – hirtelen váltásokkal, törésekkel és fellendülésekkel dolgozik. Katatón állapototok, ájulások, felfokozott affektusok, örült siettetések követik egymást, miközben semmilyen határozott, végleges forma nem bontakozik ki, semmilyen szubjektumképződésről nem beszélhetünk. A kleisti írás, a marionett örök átváltozáson alapuló színházához hasonlóan, a mássá-válást vagy leendést (*devenir*) jeleníti meg. Kleistnél a formák és a szereplők pusztá látszatok, melyeket egyrészt egy súlypont áthelyeződése teremt meg, egy absztrakt vonal mentén, másrészt az egyes absztrakt vonalak immanens egymás mellé rendeződése. De vajon ki láthat át a látszatokon? *A marionettszínház* paraboláiban egyedül az állat, pontosabban az egyik történetben az emberrel párbafozó medve, aki a szokatlan küzdelem során, rejtélyes módon kicselezhetetlennek bizonyul.

A medve minden döfésemet kivédte, a cselezéseket meg (s ez az, amire a világon egyetlen vívó sem volna képes) eleve figyelmen kívül hagyta. Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult.<sup>37</sup>

35 Benjamin 1980, 66. A géniusz nem individuális, személytelen jellegét és az emberi életben betöltött szerepét majd Agamben gondolja tovább, Benjamin tézisével némiképp vitatkozva, amikor azt állítja, hogy a karakter a géniuszról való leválás és menekülés útja (Agamben 2005, 21).

36 A „Rizóma” címet viselő bevezetésben, lásd Deleuze – Guattari 1980, 9–37. A cím kapcsán érdemes megemlítenünk, hogy a francia *plateau* számos jelentése (fennsík, magaslat, lapos terület, lapály stb.) között szerepel a rivalda, a szín és a színpad is.

37 Kleist 2013, 326.

A medve tehát egy egyszerre vonzó és félelmetes, megtéveszthetetlen lényként tűnik fel, mivel apró, kegyetlen szemével a látszatok mögé néz, és látja a „mozgás lelkét” (*Gemüt*) vagy előre megérzi az emberi mozdulatot irányító, nem-szubjektív affektust. A medve ugyanakkor olyan, mint egy ismeretlen, nem emberi tudással bíró automata (amilyenekkel a korban E.T.A. Hoffmann novelláiban találkozhatunk). Elmondható, hogy a medvévé válás vágya lényegileg nem különbözik az automatává vagy marionetté válás vágyától, hiszen mindegyik egy deszubjektivizációs folyamatot, az emberi terri-tóriumából való szökésvonalat feltételez. A medve ugyanakkor úgy viselkedik, mint a marionettet mozgató gépész, aki pontosan tisztában van a mozdulatok súlypontjával vagy a súlypontok mozgásvonalával, amely egy nem reflektált, hanem mechanikus, ám ugyanakkor nagyon titokzatos dolog, mivel az érzést (a lelket) érinti, és nem a tudatot (a gondolkodást). Ahogy a marionetteket mozgató gépész maga is táncol,<sup>38</sup> úgy a pár-bajozó medve a legtökéletesebb táncos.

Deleuze Kleist-interpretációjához hozzátehetjük, hogy amennyiben *A marionett-színházról* jeleneiben bizonyos témák (a grácia, a tudat hiánya, a bukás) másként megjelenő képét, ismétlődő színpadra állításait fedezzük fel, úgy ez is az „ismétlés színházának” tekinthető. Vagyis egy olyan szövegszínháznak, mely erőteljes gesztusokkal él, és amely nem nélkülözi a pantomimszerű elemeket. Ugyanakkor az itt felidézett egyik történet minden reprezentáció kritikájaként is olvasható: egy olyan ifjúról hallunk benne, aki miután véletlenül ráébred egy véletlenszerű és ösztönös mozdulatának egy klasszikus szoborhoz (a *Tövishúzóhoz*) való hasonlóságára, folyamatosan ezt a mozdulatot próbálja újra és újra felidézni, előbb közönség előtt, majd magányosan, egyre kétségbeesettebben és egyre sikertelenebbül, mígnem végképp elveszíti taglejtései szabad játékát és eredeti gráciáját. Ehhez hasonlóan, az újra-megjelenítés (re-prezentáció) a színházban is lehetetlen, ezért a reprezentáció színháza helyett csak az ismétlés színházáról beszélhetünk. Az ismétlés azonban nem ugyanannak az ismétlése, hanem – ahogy ezt Deleuze Nietzsche kapcsán részletesen tárgyalja – csak a változás az, ami folyton ismétlődik. „Az örök visszatérés a változás léte”,<sup>39</sup> és ez igaz a színházi ismétlésre is.

Fontos hangsúlyoznunk, hogy a *Différence et Répétition* szerint, az ismétlés színháza nem a szavak színháza. Ezen a színpadon – melynek ihletője leginkább Artaud és az ő kegyetlen színháza – tiszta erőkkkel találkozunk, egy szavak előtti nyelvvel, gesztusokkal és maszkokkal. A színpadi szereplők itt nem emberi lények, hanem Alakok vagy szervek nélküli testek. Ez az átváltozások és mássá válások/leendések színháza, a sokaságé és a sokféleségé. Miközben ez a jelek színháza is, ahol – szintén Artaud-t idézve – a szereplők

38 Kleist 2013, 322: „Mert ez a vonal nem más mint a táncos lelkének az útja, mely útra, ezt nem kétli, sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha behelyezi magát a marionett súlypontjába, más szóval, ha táncol.”

39 Deleuze 1999, 116.

maguk is csak jelek, mivel önmagukon túl, valami még ismeretlen felé mutatnak, amivé épp átalakulnak.

Összegezve elmondhatjuk, hogy Deleuze (szöveg)színpadai mindig szökésvonalakat teremtenek az emberi szinterekről. Olyan non-humán szinterek, melyeken marionettek, állatok (lásd medve), szervek nélküli testek bukkannak fel, kiismerhetetlenül vagy állandó átváltozásban. Továbbá ezek a szövegterek a gondolatok színpadai is, méghozzá abban az értelemben, ahogy Kleist a gondolatok beszéd közbeni fokozatos kialakulásáról beszél,<sup>40</sup> csak itt a beszéd szerepét a tiszta gesztus és a valódi cselekvés tölti be.

### Agamben és Pulcinella

Agambent, Benjamin egyik legfontosabb szellemi örököseként, számos írásában foglalkoztatja a gyermekkor, a gyermekjátékok és bábuk kérdése. Elég *Infanzia e storia* (*Gyermekkor és történelem*) című könyvére gondolnunk,<sup>41</sup> melyben külön fejezetet szentel Pinokkiónak (aki más szövegeiben is felbukkan).<sup>42</sup>

A filozófus egyik legújabb, talán legszemélyesebb művében (*Autoritratto nello studio*, magyarul: *Önarckép a dolgozószobában*), melyben az íróasztalán található tárgyak segítségével írja meg sajátos szellemi önéletrajzát, a fontos emlékek között ott található egy Pulcinella-báb is. Pulcinella a nápolyi *commedia dell'arte* sötétmaszkos, hedonista, vulgáris figurája, akit leginkább a magyar Vitéz Lászlóhoz hasonlíthatnánk. Nem véletlen a jelenléte, hiszen Pulcinella alakja, Agamben számára, számos filozófiai problémát vet fel a szubjektummal kapcsolatosan. Pulcinella, akit neve alapján nőnek gondolhatnánk, habár férfiszereplő, arca csupán egy maszk. Egy olyan rút és torz álarc, mely ugyanakkor fájdalom nélküli, ahogy ezt Arisztotelész a komédia definíciójaként megfogalmazza. Komikus vagy időnként tragikomikus szereplőként (hiszen folyton kihasználják, gúnyt űznek belőle, durván megbüntetik) nincs saját jelleme, így nincsenek a jelleméből következő cselekedetei sem. Cselekvései csak viccelődések, tréfálkozások, melyek mindig az adott szituációból fakadnak, és melyeket leginkább az ösztönei vezérelnek. Pulcinella olyan karakter, akit pontosan jellemezni sem tudunk: nem egy pontosan leírható szereplő, sokkal inkább egy szereplőtípus, aki bárki és bármi lehet. Ő a mindig éhes, a mindig álmos, a mindig pórul járó, a testi élvezetekért mindent sutba

40 Lásd Kleist *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* tanulmányát: Kleist 2013, 299–302.

41 Agamben 2001, 67–93: „Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco.”

42 Agamben 2008, 35: „Se nem élő, se nem holt, félig gölem, félig robot, mindig kész, hogy utolérje a soron következő kísértés, majd egy pillanattal később megígérje, »mától fogva jó leszek«. A nem emberi bájának és komolyságának örök archetípusa ő.”

dobó figura. „Ki vagyok?” – kérdezi Agamben Pulcinellája, majd így válaszol: „Egy idea vagyok”.<sup>43</sup>

Vagyis Pulcinella egy testet öltött eszme, melynek nincs arca. „Larvatus prodeo” (álarcban járok) – mondhatná, Descartes kortársaként, csakhogy az ő esetében a maszk nem rejt semmit. Pulcinella teljességgel megragadhatatlan: nem emberi lény, nem egyszerű tárgy és nem istenség. Leginkább egy szellemhez vagy démonhoz, vagy valamiféle „segédhez” hasonlít, aki nem engedi, hogy elfeledjük gyermeki énünket.<sup>44</sup> Mint ilyen, kívül vagy túl áll a halálon.

Továbbá Pulcinella teste, a marionnettel ellentétben, egy grácia nélküli test, mely gyakran elnehezedik, étellel telítődik és álomba merül. Cselekedeteiben nincs semmi tudatosság, folyamatosan improvizatív módon, véletlenszerűen él. Egész élete a munkátlanság (az Agamben által sokat elemzett *inoperosita*) jegyében telik. Ezáltal úgy tűnik, mintha Pulcinella élete kívül állna az élet közös és közösségi fogalmán, a *bioszon* is. Egy olyan életformát testesít meg, mely nem lehet a biopolitika tárgya: vagyis a legszabadabb, nem kisajátítható életet. Pulcinella a *zoé* (a pusztá élet) képviselője, vagy még inkább azt mutatja fel – és Agamben számára ennyiben lesz emblematikus figura –, hogy az ő esetében a *biosz* és a *zoé* nem választható szét. Ez az életforma, mely egy szökésvonalaiiban megragadható, minden felelősségvállalástól és elkötelezettségtől menekülő élet (*vita d'uscita*), az etika felől nem ítéltető meg, túl van az etikán.

Még egy fontos problémát kell megemlítenünk Pulcinella (és a bábok) kapcsán: ez pedig a hang kérdése. Agamben Pulcinelláról szóló könyvében a bábu gyakran megszólal, mintegy dialógusba bocsátkozik a filozófussal, és maga is filozofál. Könnyen belátható, hogy Agamben számára Pulcinella nyelvének megteremtése külön kihívást jelent. Hogyan lehet létrehozni egy rég halott, de sohasem élt figura nyelvét? Nyilvánvaló, hogy Pulcinella nem beszélhet napjaink hétköznapi, olasz nyelvén, mint ahogy a 17. századi délolasz beszédét sem lenne érdemes hűen rekonstruálni, az „itt és most” (színpadszerűen) kimondott mondatokhoz. A filozófusnak tehát, amikor a bábunak hangot ad, meg kell teremtenie egy nemlétező, ismeretlen nyelvet, mely csak egyszer – ebben a szövegben – hangzik fel.

Ugyanakkor, ha visszatérünk Benjamin gondolataihoz, akkor a bábu megszólalása nem csupán nyelv-, de lételméleti kérdéseket is felvet. Elsősorban azt, hogy miként adhatjuk az ember nyelvét és hangját egy dolognak. Benjamin egy fontos tanulmányában (*A nyelvről általában és az ember nyelvéről*) azt állítja, hogy az ember nyelvi lényege az, hogy megnevezi a dolgokat. Pontosabban „fogadja a dolgok névtelen nyelvét, és átveszi, lefordítja ezt a hangokban megszólaló nyelvre”.<sup>45</sup> Ugyanakkor Benjamin azt

<sup>43</sup> Agamben 2016a, 64.

<sup>44</sup> Ahogy Agamben *Segéddek* című tanulmányában írja (Agamben 2008, 41): „A segítőben pontosan az ölt alakot, ami elvész. Vagy inkább az elveszettel való kapcsolat.”

<sup>45</sup> Benjamin 2001, 17.

is hangsúlyozza, hogy a bűnbeesést követően ez a fordítás már csak tökéletlen lehet. A dolgok igazi neve ugyanis Istenben van, ezzel szemben viszont az emberi nyelvben a dolgok „túlnevezetté” válnak.

Agamben Pulcinellája, akárcsak egy ember, gyakran céltalanul fecseg. Kritikusan azt mondhatnánk, hogy őt is ugyanúgy sújtja a bűnbeesés utáni nyelvzavar, csak ő eredeti némaságát veszette el.<sup>46</sup> Továbbá megkérdezhetjük, hogy vajon a bábu megszólaltatása nem jelenti túlzott antropomorfizálását, vagyis idegenségének, máságának a felszámolását? Természetesen Agamben is tisztában van ezzel, ezért egy költői és zenei nyelv invenciójára tesz kísérletet, mely azonban még mindig a szerző, és nem a bábu nyelve lesz.

Pulcinella filozófiai szövegben való szerepeltetése és szóra bírása tehát bizonyos értelemben kudarc. Ugyanakkor egy fontos törekvést jelez: Pulcinella, egy másfajta filozofálás szócsöveként, a filozófia eredeti kérdéseinek újrafogalmazása iránti igényt képviseli.

Naivitásával, gyermeki nézőpontjával és a dolgokra való rácsodálkozásával arra ösztönzi a gondolkodást, hogy folyamatosan újra (és új) kezdetét vegye. Agambennél tehát a báb választása („inkább a bábu”) a gondolkodás automatizmusaival és kiüresedő tendenciáival való szembefordulást jelzi. Pulcinella, vagyis a bábu, ebben az értelemben lesz „segítő”, akiben az „elveszettel való kapcsolat” ölt testet. Az elveszett dolgok pedig (mint a gyermekkor, a bűnbeesés előtti állapot vagy az ember paradicsomi nyelve) „nem emlékeztet vagy megvalósítást várnak tőlünk, hanem azt, hogy éppen elfeledtként, elveszteként őrizzük meg őket magunkban – egyedül ez teszi őket felejtethetlenné”.<sup>47</sup>

---

46 Itt érdemes felidézni, hogy Kleist *A marionettszínházról* írt esszéje is egy enigmatikus kérdéssel ér véget (Kleist 2013, 326): „ismét ennünk kellene a tudás fájáról, hogy a bűntelenség állapotába visszaesünk?” – melyre az elbeszélő beszélgetőtársa így felel: „ez lesz az utolsó fejezete a világ történetének.”

47 Agamben 2008, 42.

## Bibliográfia

- Agamben, Giorgio. 2001. *Infanzia e storia*. Torino: Einaudi.
- Agamben, Giorgio. 2008. *A profán dicsérete*. Ford. Krivácsik Anikó. Budapest: Typotex.
- Agamben, Giorgio. 2016a. *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*. Roma: Nottetempo.
- Agamben, Giorgio. 2016b. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet.
- Artaud, Antonin. 1985. *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Budapest: Gondolat.
- Benjamin, Walter. 1980. *Angelus novus*. Ford. Bence György – Kőszeg Ferenc – Pór Péter – Rajnai László – Tandori Dezső. Budapest: Magyar Helikon.
- Benjamin, Walter. 2001. *A szirének hallgatása*. Ford. Szabó Csaba. Budapest: Osiris.
- Benjamin, Walter. 2002a. „Elogio della bambola.” In *Opere complete*, szerk. Enrico Ganni, 4. kötet (Scritti 1930–1931), 7–13. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 2002b. „Il Dottor Faust.” In *Opere complete*, szerk. Enrico Ganni, 4. kötet (Scritti 1930–1931), 321–329. Torino: Einaudi.
- Craig, Edward Gordon. 1994. „A színész és az übermarionett.” Ford. Szántó Judit. *Színház* 27/9: 34–45.
- de Man, Paul. 1997. „Esztéikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje.” Ford. Beck András. *Enigma* 5/11–12: 80–99.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris: Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1999. *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás. Budapest: Gond Alapítvány – Holnap Kiadó.
- Deleuze, Gilles – Claire Parinet. 2016. *Párbeszédek*. Ford. Karácsonyi Judit – Lipták-Pikó Judit – Gyimesi Timea. Budapest: L'Harmattan.
- Descartes, René. 1994. *Elmélkedések az első filozófiáról*. Ford. Boros Gábor. Budapest: Atlantisz.
- Graham, Ilse. 1997. „A bábuk teológiájáról: Über das Marionettentheater.” Ford. Sajó Sándor. *Enigma* 5/11–12: 111–25.
- Kleist, Heinrich von. 2013. *Próza*. Szerk. Földényi F. László. Pozsony: Kalligram.
- Rilke, Rainer Maria. 1990. *Válogatott prózai művek*. Budapest: Európa.
- Rilke, Rainer Maria. 1995. *Versék*. Ford. Nemes Nagy Ágnes – Képes Géza – Ambrus Tibor. Budapest: Ictus.
- Tandori Dezső. 2009. *Rilke és angyalai*. Budapest: Kortárs.
- Van Haesebroeck, Élise, szerk. 2016. *Les scènes philosophiques de la marionette*. Toulouse: L'Entretemps.







# SZKOPÉ

