

# „Van valami mondanivalója számomra?”

Egy kis párizsi szalon; benne kandalló, kanapé, egy címszerepet nyert ajtó, a Márkiné és a Gróf. Ez az első ránézésre képeslaptéma vagy korabeli párizsi életkép Musset *Egy ajtó legyen nyitva vagy csukva* című drámája; konkrétan egy közmondás „körbeírása”. Musset sorozatban szerzett folyóiratok hasábjain olyan színdarabokat, melyeknek címe egy-egy közmondásból ered. Ez a megjelenési forma – a szériaszerűség és a társalgási színművek elindulása – az olvasási metódust tekintve innovatív jelleggel bír. Egyrészt elindít egy másfajta drámaírási és -olvasási folyamatot (a hozzáférhetőség és érthetőség tekintetében). Másrészt anakronisztikus módon viselkedik az *allegorikus nyelvfelfogás* tekintetében. Az elkövetkezőkben Musset *Egy ajtó legyen nyitva vagy csukva* című drámáján keresztül (illetve egyéb művei alátámasztásával) azt mutatom be, hogy a dekonstruktív nyelvi mechanizmus nem specifikusan a posztmodernként datált alkotások sajátja, hanem a nyelv természetéből adódóan a már kanonizált irodalmi szövegekben is működő folyamat. Ezt az is megerősítheti, hogy a szöveg koherenciájának illuzorikus voltát egy olyan korszakból való művön vezetem le, melyben az irodalomelméletek a szimbólum referenciális erejét állítják. A látszólag erősen kötött és a tradicionális értelmezések során lezártnak feltüntetett szövegek képesek kitérni a rájuk kövült referencialitás alól; ha nem is olyan explicit módon, mint az a huszadik századi irodalmi szövegekben tapasztalható.

A romantikus drámatikus-hagyománynak<sup>1</sup> hátat fordítva, ebben az egyfelvonásos drámában egy helyszín van két szereplővel; a cselekmény nem tarthat tovább háromnegyed óránál. A cselekmény

kizárólag a verbalitás szintjén mozog, nincs benne igazi akció, konfliktus, bonyodalom. Történik *viszonyváltozás*,<sup>2</sup> de az csak a dráma végén következik be. Az alaphelyzet: az özvegy Márkiné szomszédságában élő Gróf egy éve rendszeresen látogatta az asszonyt. A Márkiné fogadónapját tartja, de a januári jégverés visszatartja a látogatókat. A Márkinénak Camus úr udvarol; a Gróft pedig egy táncosnővel hozták hírbe, amit a két szereplő „számon is kér” egymástól. Nem ismerni kettejük kapcsolatának milyenségét, az alakok homogén voltak, azaz a *drámai karaktereknek* a feloldódása is megnehezíti a két szereplő viszonyának meghatározását. Hiányoznak a mellékszereplők vagy múlt-ra való hivatkozások is, melyek árulkodhatnak. Amiből kiindulhatok: a szereplők egyévi ismeretése, a Gróf exceptált helye a Márkiné életében és a Márkiné Gróffal szembeni nyelvhasználata. A Márkiné egy kanapén ülve hímzést készít. Megjelenik a Gróf, aki egyből félrebeszél. Ügyetlenségére és szórakozottságára hivatkozva mondja, hogy elfelejtette a Márkiné aznapi fogadónapját. Mentegőzik, tagadó mondatokkal és konkrétum nélküli cselekvésekre való hivatkozásokkal halványítja el látogatása szándékát, mire a Márkiné már első megszólalásában megtámadja a Gróf beszédszintjét:

„Van valami mondanivalója számomra?”

A Gróf mindvégig tart az asszonytól, sőt, a dráma egy olyan készenléti alaphelyzetet biztosít számára, mely bármikor lehetővé teszi a megfutomást: ez a fogadónap-keret, és ami dramaturgiaiilag még fontosabb, a visszatérő csengetés a kapun. A Gróf figyelmezteti a Márkinét, hogy nemsokára megérkeznek az asszony vendégei, akik elől mindjárt menekülni fog. A csengetés összekapcsolódik

<sup>1</sup> A romantikus drámairodalom bonyolult dramaturgiája olykor a követhetlenség határáig is eljut (például Beaumarchais, Victor Hugo drámáiban vagy Musset *Lorenzacciójára* stb.)

<sup>2</sup> Bécsy Tamás, *A dráma lételméletéről*, 189.

az ajtónyitogatással és a várt vendégek helyett érkező kalapokkal. A csengetés mindig a dialógusok teremtette feszültség csúcán szólal meg, amit hangulati megnyugvás követ, mindez repetatív jellegénél fogva ritmust kölcsönöz a drámának. Ugyanilyen visszatérő motívum lesz a fahasábok tűzre rakása, és a funkciójukban azonos kellékek: az ellenző és a kispárna megjelenése. Ez a ritmikus artikulálódás már dekonstruktív szövegalkulásról árulkodik; a drámát mintha ritmusa alakítaná az intencionált cselekményszöveg helyett.

Első olvasatra ez egy olyan dialógus, melynek van nyertese és vesztese; tele száraz élcelődéssel, érzelmes pátosszal és elbeszélésekkel a szereplők beszédsíkjai között. Mindkét szereplő, de leginkább a Márkiné nyelvének talaja annyira réteges és képlékeny, hogy szükségszerűen maradnak a szövegben kibontatlan elemek. A beszédsíkok paradox módon még elcsúszásukban is képesek egymásra figyelni. Az egymásra történő reakciók látszólag sokszor elmaradnak, valójában implicit módon végig működnek. A Márkiné beszédrétege a dráma egészét véve célratoró, kijelentésekben gazdag. Másrészt viszont árnyalatokban bővelkedő, hajlékony, ami leginkább a Gróf szövegeibe kapcsolódáskor figyelhető meg. Mikor a férfi egy „folytatásos regényhez” hasonlítva magát rosszkedvűről panaszkodik, a Márkiné mintegy tömören összefoglalva megismétli a hallott szöveget:

Márkiné: „Én sem vagyok jobb kedvemben; halálisan unom magam. Biztosan az időjárás.”

Miközben közhelyekről beszél a folytatásos regények toposzaiból referenciát kölcsönöz unalmának, igazodva a Gróf beszédszintjéhez. A két szereplő beszédrétege egymással egybejárva, egymás kiegészítéseként működik. A Márkinén nyelvhasználatában egyszerre van jelen a dialógus fenntartására irányuló szándék és a reakció a Gróf verbális automatizmusára, annak tükröztetése az azt visszautasító beszédrétegen. Ez a tükröztetés a dialógus éltetője. A Márkiné beszédrétege a Gróf szövegeiben találja meg hiányzó „valóság alapját”, amire bár nem lefordítható, ellenkezőleg: rá vonatkozatható abban az értelemben, hogy milyen nem akar lenni a Márkiné beszédrétege. A Gróf nyelve pedig a Márkiné által teremtett situáció során terhelődik egy olyan referenciával, melyet a férfinak nem

sikerül végérvényesen. E két, látszólag egymásnak ellentmondó nyelvi viselkedés együttes munkájának figyelembevételével állapíthatom meg, hogy a Márkiné beszédrétege elutasító, rákérdező, felül- és körülíró beszéd, mely a Gróf beszédszintjének nyelvi metatevékenységeként fogható fel. Ez elsősorban úgy lehetséges, hogy a Márkiné beszédsíkja nem közöl olyan értelemben vett üzenetet, amely lefordítható lenne a szubjektum konkrét szándékára, illetve hiányzik az a vonatkozási alap, amelyre a beszédréteg egyértelműen engedné magát lefordítani. Konkrétan is kimondottá válik ez az elutasító gesztus, hiszen első ránézésre a dialógus az udvarlás elleni és melletti érvekről szól. Ennél viszont jóval több történik: a Márkiné nemcsak visszautasítja és kritizálja a Gróf udvarló frázisait, hanem rákérdez annak referenciális erejére; sőt, felajánlja, majd előírja azt a nyelvi réteget, melyet ő használ. A Márkiné beszédszintje megsérti a nyelvi tradíciót, ami pontosan a kifejezést, a szöveg lefordíthatóságát teszi lehetővé. Mindez implicit módon történik a szövegben, akárcsak a Márkiné beszédrétegeinek retorikája, az az allegorikus nyelvhasználat, amelyre a dekonstruktív nyelvelmélet figyelme irányul.

### Az önreflexív nyelvi mechanizmus

A dekonstruktív nyelvfelfogás a nyelvnek önreflexív hatásfolyamatában való kialakulása-ként írja le a retoricitást. E folyamat közben a nyelvi kontextus túlmegy a nyelvi objektum határára. Belső természetű szerint ez a visszafordulás és öntükrözés határozza meg. Így a nyelv szükségszerűen sűrű, lefordíthatatlan. Ez a *nyomszerű*<sup>3</sup> nyelvi tevékenység egy eleve meglévő koherencia kizárásával nem a feltételezett eredet, hanem a jövő felé irányul. Nem történik kísérlet az egyértelmű referencia elérésére, hiszen a nyelvet a jelölők *elkülönböződése* határozza meg. Ez a Derridától származó nyomszerű nyelvi artikuláció a nyelv retoricitásával hasonlóan viselkedik. Paul de Man a nyelv ontológiai függetlenségéről ír, mely nem áll valami más szolgálatában, így a nyelv szubjektum-függőségét vonja kétségbe.<sup>4</sup> De Man Nietzsche nyelvelfogására épít, amikor a nyelvet az eddig járulékosnak tartott retorikusságával azonosítja. A trópus

<sup>3</sup> Jacques Derrida *Az el-különböződés* című tanulmányában vezeti be terminusát.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Retorika: Az irodalom elméletei*.

marginális helyét tagadva a figurativitást a nyelv alkotójává teszi meg.

A Gróf beszédszintje kontextusra vágó, a szimbólum szerkezetének megfelelően kíván viselkedni, míg a Márkiné szövege az allegória koherenciát nélkülöző jellegével rokon. Kivétel történik a dráma végén, mikor a darab címe, ami repetitív módon végigkíséri a drámát, stilisztikai definíciót nyer a Márkiné megfogalmazásában:

„Két közmondást mondok magának (...) egy ajtó legyen nyitva vagy csukva.”

Az allegória természete szerint az egész művön végig vonuló képsor. A közmondás mindig allegorikus természetű; a vizsgált dráma estében a címadó közmondás szintén végig kíséri a művet. A képsor Musset drámájában viszont kifejtetlen marad, nem utal közvetlenül egy elvontabb jelentésre, melyet az allegória referencialitást negligáló szerkezete lehetővé is tesz. De Man romantikára hivatkozó irodalomelméletében írja, hogy a reprezentatív nyelvhasználat együtt lép fel a referencialitást dekonstruáló allegorikus nyelvhasználattal. A *temporalitás retorikája* című munkájában állapítja meg, hogy addig a szimbólum felértékelése határozta meg a romantikát vizsgáló kutatásokat. A romantika ragaszkodása a szimbólumhoz annak totalizáló erejéből fakadt, mely leginkább a romantikus természetábrázolásban (az eszményi szép) fedezhető fel. De Man a szimbólumnak ezt a kitüntetettséget kérdőjelezi meg a romantikus irodalom allegorikus réseit fedezve: „A szimbólum világában a kép egybeeshet a valósággal, mivel a valóság és annak reprezentációja létében nem, csupán kiterjedésében tér el egymástól (...). Ezzel szemben (...) nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelle utaljjon, amely megelőzi.”<sup>5</sup> A romantikus irodalomelméletek szubjektum-objektum dialektikájára orientált vizsgálódása helyett de Man az allegorikus jeleken belüli időbeli viszonyokra figyel, és állapítja meg temporális viselkedésüket. A vizsgált drámában a közmondás kifejtése elhalasztódik, értelmezése és ennek következtében történő jelentés-megfeleltetése elmarad. A közmondásnak itt hiányzik az „üzenete”, a viszonyítottak reakciója folyamatosan késleltetett.

### „Az önmagát kérdésessé tevő befogadás”

A magyar irodalomtudomány mindezidáig nem lépett túl a romantika strukturalista olvasatán. Egyedül Szegedy-Maszák Mihály talál a romantikában hasonló hullámtörést, amikor a *Minta a szőnyegen* című tanulmányában Henry James azonos című regényéből egy metafora vezette értelmezési stratégiát származtat. A nyelv retoricitása („az irodalom a nyelvnek nem sajátos válfaja, hanem használata”)<sup>6</sup> az interpretációs metodológia egy bizonyos ágaként értelmeződik („az önmagát kérdésessé tevő befogadás”).<sup>7</sup> Szegedy-Maszák a romantikus irodalmi hagyomány tanító célzatának kikezdését látja James regényében. Az allegória hagyományos képletét követi (szemben de Man újraértelmezésével), amikor azt írja: „a példázatok allegorikusak, az allegória pedig általában egyértelmű megfejtést igényel. A befogadó akkor érti az allegorikus szöveget, ha kiderítette az író szándékát.”<sup>8</sup> Szegedy-Maszák bár elismeri, hogy a mű kikezdi a szerzői intenció tradícióját, de csak mint kísérlet. Mivel az elméletírónak nincs bizalma a „jellek végtelen játéka”hoz”, szükségszerűen visszakanyarodik egy szerző-központú értelmezéshez, amikor például a tanító célzat elmaradását James életrajzában ismeretében próbálja megértetni. Interpretációjában James munkája a huszadik századi elbeszélő próza „társalkotó olvasóját” előlegzi meg, melyet az elméletíró „kultuszként”, azaz történeti jelenségként, az aktív olvasó felismerését pedig értelmezési támaszpontként definiálja.

Az aktív olvasat eléréséhez viszont nem elegendő pusztán a szöveg felszínén vizsgálódnia. A Márkiné könnyen a „harcos-feminizmus” heroinjává válhatna, feminin voltát viszont nemcsak kellékeiben (hímzés, kalapok, csipkék), de a verbalitás szintjén is megtartja. Az *Egy ajtóban* a Márkiné mozgékony nyelvi viselkedése miatt a Gróf számára nem tudatosulhat, hogy az asszony visszautasítja a felkínált nyelvi réteget. Ezért áll a Gróf a Márkinével szemben teljesen fegyvertelenül, védekezési mechanizmusa kimerül egy, bár nagyon erős, hivatkozási alappal: a társadalmi konvenciók betartásával; másrészt a Gróf által divatnak vélt, újfajta női

<sup>5</sup> Paul de Man, *A temporalitás retorikája*, in *Az irodalom elméletei* 1., 31.

<sup>6</sup> Szegedy-Maszák Mihály, „Minta a szőnyegen”, in Sz-M. M., *A műértelmezés esélyei*, 143.

<sup>7</sup> *I. m.*, 144.

<sup>8</sup> *I. m.*, 144.

pozitívával, a szerelem unott elutasításával. A férfi csak ezeken a pontokon érzi magát fölényben. A Grófra ráépülő heurisztikus szerepkör – a halhatatlan értékek védelmezője – stabil pozícióba helyezi a férfit. De ez a biztonságot nyújtó pozíció is temporális: később a Márkiné beszédrétege elvezeti a Gróft saját szerepkörének felismeréséhez, mely sebezhetővé teszi az asszony nyelvének függetlenségével szemben:

„Talán mégis, asszonyom, de, fájdalom, itt csak én kockázatok.”

A konvenció felértékelése a férfi részéről abban is megmutatkozik, hogy tudni akarja, mit *beszélnek* róla az emberek és elvárja a Márkinétől, vegye komolyan, amiről ő *beszél* neki. A konvenció és az élőbeszéd egymást feltételezik, a vizsgált dráma esetében ez könnyen kiolvasható. Az asszony folyamatosan megszakítja a férfi udvarló frázisait, mire a Gróf:

„Ha nem lát semmit, nyilván azért van, mert nem is akar látni.”

Itt a látás a szóbeliség megfelelője, hiszen az élőbeszéd során többnyire jelen van a beszélő is, mely a mondandó referenciális erejét „garantálja”. A szóbeliség előtérbe helyezése máshol is tetten érhető a szövegben; ilyen a férfi ragaszkodása az udvarló fogásokhoz, mely szerinte az érzelmi intenciók egyetlen és megfelelő csatornája:

Márkiné: „... Én megtöltöttem volna, hogy szeressen?”

Gróf: „... legalább is azt, hogy erről beszéljek.”

Márkiné: „Nos, most megengedem; halljuk ékezen szülő szavait.”

Gróf: „Ha komolyan mondaná.”

Márkiné: „Mit törődik veled! Nem elég, hogy megmondtam?”

Az utolsó két idézett mondat a Márkiné álláspontját is megmutatja, mikor kétségbe vonja az elhangzott kijelentés „komolyságát”. De nemcsak a mondandó referenciális erejét tagadja:

„... Azt gondolja talán, hogy nagyon szórakoztató dolog, ha ily izetlenségek özönében élünk s fölünkelt reggeltől estig ostobaságokkal töltik tele?”

A Márkiné mondata az adott jelentést elfogadó befogadó passzív szerepét kritizálja. A dekonstrukció támadási pontja az élőbeszéd ezen *logocentrikussága*,<sup>9</sup> mely szerint a hallás és az értés feltételez-

ve egymást megbonthatatlan egységet alkotnak. Az írás viszont olyan nyomszerű folyamat, mely a retorikai mechanizmusok által a jelentések helyett a különbségek automatizmusát hozza létre. A Márkiné ezen a temporális nyelven szólal meg, mikor a Gróf mondatára („...de untatom kegyedet...”) az asszony így felel:

„Ha azt mondtam, hogy ma reggel untat, csak azért mondtam, mert általában nem így van.”

A Márkiné itt a különbség perspektívájából fogalmaz. Feltételezhető, hogy csak eufemizál, viszont később is említi, hogy untatják a Gróf frázisai. A Márkiné mondhatná azt is: „ma nagyon unalmas” vagy „maga ma nem túl szórakoztató”. Ehelyett egy bonyolult mondat szerkezetet kapunk, ahol egy nagyobb halmazban (ez az „általában”) viszonyít és szelektál. Míg a Márkiné szövegei az írás működéséhez hasonlóan differenciáltak, a Gróf beszéd szintje az élőbeszéd képviselője. A szóbeliség és írásbeliség konfrontációja egyben minden drámaszöveg sajátja, hiszen az élőszóként feltüntetett dialógusok lejegyezve olvashatók.

Ennek ellenére a dialógus képes fennmaradni, ami a Márkiné beszéd szintjének rugalmasságából táplálja magát. Nyelve tehát az „önmagára visszaforduló nyelv”, melyben **a szimbolikus az allegorikussal villan össze**. Nem különül el nyíltan a Gróf beszéd szintjétől, sőt, látszólag olykor magára is ölti a visszautasított nyelvi réteget. Mikor a Gróf a gyűlöletes hidegről beszél, a Márkiné szó szerint bekapcsolódik a Gróf beszédrétegébe („Én meg is toldanám ezt a véleményt”). Tehát a konvenció követése a Márkiné szövegeiben is létezik. Paul de Man hangsúlyozza, hogy a konvenció a nyelviség létező ereje, és a retorika nem más, mint a nyelvhasználati hagyomány működtetése. Nem tagadja meg az olvasói metódus során a referencia feltételezésének jelenlétét, de mivel a nyelv alapvetően temporális természetű, a referencia csak vágyként létezhet. Az allegória mindig egy őt megelőző jelre vagy konvencióra utal, és nem egy szerkezetben meglévő jelentésre. Az idő tengelyén kapcsolódik az allegóriához az irónia elve, struktúrájuk megegyezik: „a jel és a jelentés kapcsolata mindkét esetben diszkontinuus.”<sup>10</sup> A Márkiné gyakran használ a helyzettel nem adekvát hangnemet, mely az irónia kettős természetének felel meg. Ez a meg-

<sup>9</sup> Derrida *A filozófia pereme* című művében a beszédhez rendelt „jelenlét” és „szubjektivitás” – mint értelmezési fix pontok – prioritását bontja le.

<sup>10</sup> *I. m.*, 34.

kettőződés de Man szerint az Ént az empirikus világból a nyelv által alkotott világba helyezi:<sup>11</sup> „Az ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empirikus énre és egy olyan énre, mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik.”<sup>12</sup> A Márkiné beszédszintjén gyakran fordul elő a beszélő identitásával való játék: átveszi a Gróf szövegét; többször beszél feltételes módban, gyakran utal a múltra és a jövőre. Megidézi anyáik idejét; előrevetíti az őket követő generációt, amikor elképzelt lányáról beszél; sőt, „identitást” cserél: tudja, hogy férfiként hogyan viszonyulna a nőkhöz és mit mondana nekik.

A referencialitás megszűnése a vizsgált drámában a várt reakciók elmaradásából, illetve elbeszélésekből is következik. Ez figyelhető meg a Márkiné olyan „ellenreakcióiban” is, melyekben válaszok és érzelmi reagálás helyett csak fizikai cselekvésekre ad instrukciókat a Grófnak. Az asszony kikezdi a szimbolikus horderejű frázisokat, míg a Gróf próbálja meggyőzni a konvenciók referenciális hiteléről, konkrétan a szerelem halhatatlanságáról:

„...ez a sok fecsegés, mindezek régi jó dolgok; ha tetszik konvencionálisak, fárasztóak, néha neveltségesek is, de csak kísérői egy másik dolognak, amely mindig fiatal marad.”

Márkiné: „Egészen belezavarodik; mi az, ami mindig öreg, és mi az, ami fiatal.”

Az asszony azzal, hogy felcseréli a reprezentáló és a reprezentált viszonyát, a szimbólum szerkezetét fogalmazza meg, hiszen a szimbólumban jelölés és jelölt szinédochikus jellegűknél fogva felcserélhetők. A konvencionális értékek hordozójaként jelenik meg a műben a „könyv” és a „levélgyűjtemény” is. A Márkiné egy olyan gyűjteményről beszél, mely az összes udvarlói helyzetet magában foglalja, ismeretével azt próbálja bizonygatni, mennyire átlát az olcsó fogásokon. Az okos asszonytól elég gyenge érv lenne ez a Gróf frázisaival szemben. A Márkiné itt megint a férfi beszédmódjához igazodva fogalmaz, miközben a látszólagos kijelentésen túl mást is közöl. A begyakorolt gesztusok között megemlíti azt a hangulati fogást is, amelyhez a romantikus irodalom vizsgálata során meghatározó szerepet rendeltek, ez pedig a

szimbólum. Paul de Man a költészet tájleíró eszközeinél fedezi fel, hogy a romantikus irodalomban az allegória „épp a művek legeredetibb és legmélyebb pillanataiban tűnik elő, amikor egy autentikus hang válik hallhatóvá.”<sup>13</sup> Az allegorikus hang a szimbolikus mellett szól meg, amikor a darabban háttérként megjelenő jégesőt a Márkiné beemeli az említett gyűjtemény fogásai közé. A gyűjteményben ilyen költői kép az eső, mely a borongós lelkiállapot szimbólumaként értelmeződik. A Márkiné által megidézett toposz és a jelenet időjárási körülményeire történő utalás összevillanásában egymásra vonatkoztatva működik allegória és szimbólum. Ez az összejátszás alkalmazás és megmutatás között Paul de Man álláspontjának megfeleltethető, mely szerint a végleges értelem utáni vágy kiirratatlan. Tehát a dekonstrukció sem a szimbolikus helyébe léptetett allegorikust hirdeti, hanem azt a folyamatot kívánja megmutatni, amelyben a szimbolikus átszövődik allegorikus megszakításokkal.

Musset egy másik rövid drámájában, a *Ne fogadj fel soha semmitben* szintén rájátszás történik a romantikus toposzok tradíciójára. A főszereplő, Alfréd a hódítási fogások ironikus felsorolásában az *Héloise* elszavalását javasolja. Ha ez nem lenne elég csábító, következő lépésnek – a regény mintájára – a tóba ugrást tanácsolja. Itt az allegorikus és a szimbolikus rövidre zárása egy intertextuális<sup>14</sup> képben – az *Héloise* megidézésében – teljesedik ki. Musset *Fantasio* című mesejátékában a címszereplő a naplementét mint népszerű költői, illetve festészeti témát banalizálja. A király lánya szintén egy fontos romantikus toposzt, az ábrándozást kezdi ki, amikor régi bohócában „regényes ábrándjainak csúfolóját” ünnepli. A címszereplő is a képzelet intencionális jellegével száll szembe, amikor „legkedvesebb bizalmasának” nevezi a véletlent, mely szövegalkotóként beszédét is meghatározza. Amikor *Fantasio* lehorgássza a mantovai herceget parókáját, így minősíti tettét:

„Pope és Boileau jóval jelentéktelenebb tárgyakról írtak csodálatos verseket. Ó, ha költő lennék, hogy festeném azt a jelenetet a levegőben táncoló parókával! De aki ilyet tud csinálni, nem méltatja leírásra. Így hát az utókor meglesz nélküle.”

<sup>11</sup> I. m., 40.

<sup>12</sup> I. m., 41.

<sup>13</sup> I. m., 28.

<sup>14</sup> A fogalmat Gerald Genette-i értelemben használom: a dekonstrukció a „kontextus” zárt keretét nyitja meg, amikor „a szöveg” helyett szövegköztisztásban kezd el gondolkodni.

Itt egyrészt intertextuális gesztussal Pope és Boileau költészete idéződik meg, másrészt a szerzői képzelet kifigurázása allegorikus rést ver a szimbolikus mechanizmusba. Így a címszereplő beszédes neve, Fantasio, már nem tölti be szerepét azzal, hogy hordozóját jellemzi, inkább a képzelet karikatúrájaként értelmezhető. A szöveget tehát már itt sem elsődlegesen a szerzői intenció – vagy akár a képzelet – alakítja, hanem a szöveg „szituatíván”, önmagát generálva építkezik. A szövickek esetében szintén nem a szándék, hanem a nyelvi játék a meghatározó. Ilyenkor a nyelv azzal tárja fel retorikusságát, hogy megtagadva a jelentést a jelölők közti különbségekkel operál. Fantasio az értelmi konstrukciókkal szemben szintén nagyra értékeli a szójátékban rejülő kreativitás lehetőségét. A szerző által intencionált jelentés feltételezése a megismerhetőség ábrándjával kecsegtet. A jelentés Derridánál a „könyv”<sup>15</sup> metaforájaként jelenik meg. Bókay Antal írja a könyv autoritásáról: „... az önmagát tartalmazó jelentés totalitása olyan, melyben a logosz uralkodik, és szigorú korlátokat helyez a textuális inskripció játékaiba.”<sup>16</sup> A vizsgált drámában is metaforaként jelenik meg a könyv: ilyen a Gróf által említett „folytatásos regény”, amit furcsa lelkiállapotára használ. Banális dolgokat hord össze, hogy meghatározza szeszélyét, végül a folytatásos regényhez hasonlítja magát. Ez egy fragmentált szövegrész, a referencia keresés kudarca; a Gróf szeretne „divatos bajára” valamilyen megfelelést találni, de csak egy metaforára futja. A folytatásos regény népszerűségét az új rész megjelenésekor beigazolódott olvasói elvárásnak köszönheti. Ettől a beigazolódott elvárástól „buta” ez a műfaj. A szimbolikus és az allegorikus ismét összekacsint, amikor a Gróf a referencia vágyát a „folytatásos regénybe” ülteti. A *Ne fogadj fel soha semmit*ben Ceciltől hangzik el a regény műfajának kritikája, mely szerint a regény olyan hazugság, amelyet tetszés szerint ki lehet gondolni. Alfréd bevallja, hogy sok regényt olvasott és azok mintájára találta ki a lány próbatételét. A darabban ennek a regényekből kölcsönzött próbatételnek a fokozatos megoldése követhető nyomon azáltal, hogy valójában mindenki tud mindent, így a terv lépései kiszámíthatóak és feleslegesek. Az *Egy ajtóban* a Márkiné is a könyvhöz hasonlítja a Gróf

beszédét, majd a férfi egyik „szép mondatát” előbb „vallomásként”, aztán „újévi üdvözlésként” ironizálja. Az üdvözlés, ha személyes annál inkább, ha írásos pedig a kézjegy által erősen szerzőjéhez kötött. Tágabb kereteken belül maga az udvarlás tematikája is ilyen – a situációból következnek a szerepkörök és az elhangzó frázisok. A Márkiné a könyv – mint a referencialitás totális jelenléte – elteni védekezését egy metaforasorban bontja ki:

„Ha volna egy lányom s meg akarnám övni e veszedelmesnek tartott vállalkozásoktól, egy pillanattig sem tiltanám meg néki, hogy meghallgassa a keringő táncosok pásztorénekeit. Csak azt mondanám néki: Ne egyet hallgass meg, hallgasd meg őket mind; ne csukd be a könyvet és ne jelöld meg a lapot; hagyd nyitva, engedd, hogy ezek az urak elmondják néked a maguk kis csacskaságait...”

A meg-nem-jelölt lapok és a nyitva hagyott könyv képeiben a legszebben artikulálódnak a Paul de Man által említett romantikus irodalom allegorikus rései, illetve a dekonstrukció gyakran használt metaforái.

### A nyelv manipulatív ereje

A dolgozat indító kérdése: milyen is lehet a Márkiné és a Gróf viszonya? Az egyik feltevés az lehetne, hogy a Márkiné első megszólalásában már a házassági szándéokra kérdez rá („Van valami mondanivalója számomra?”), hiszen a Gróf a mű végén meg is kéri az asszony kezét, mire a Márkiné: „Nos, ha ezt mindjárt érkezése után mondotta volna, nem kellett volna veszekednünk.”

Vizont a szövegből kiolvasható az is, hogy a Grófnak érkezésekor még nem állt szándékában elvenni az asszonyt. A Márkiné a felkínált nyelvi sík manipulációjával juttatja el a Gróft a házasság kívánalmához. Ha válaszolni szeretnék a kérdésre, a nyelv retoricitását kell alapul vennem, azaz nem keresek továbbra sem referenciát. Nem is tudnék, mert a szöveg sosem egy tiszta matéria, hanem *szövegköztiség*,<sup>17</sup> mely a szerző általi lejegyzésekor sem elsősorban intencionálisan, hanem szituatíván alakul. A Márkiné mondatában szereplő „mondanivaló” nem tételezi, hanem megkérdőjelezi a referencialitást. Az asszony meg is fogalmazza, hogy ez a feltételezett mondanivaló mindig szituatív:

<sup>15</sup> Derrida *Grammatológiájában* a „könyv” a szerzői jelenlét, így a jelentés totalitásának képeként értelmeződik, mellyel szemben az „írás” a referencia elérhetetlenségét jelképezi. (25–53.)

<sup>16</sup> Bókay Antal, *Irodalomtudomány*, 373.

<sup>17</sup> A „szövegköztiség” a fent említett „intertextualitással” rokon fogalom. (lásd 15. sz. jegyzet)

„Előbb idejött és nem is tudta, hogy miért, maga mondta; (...) Ha talált volna itt, a tűz mellett, három személyt, az első vendégeket, most már irodalomról meg vasútról beszélgetne velük, utána meg elmenne vacsorázni. Csak mert egyedül talált engem, csakis azért tartja egyszerre kötelességének, igen, becsületbeli kötelességének, hogy udvaroljon nékem...”

A Márkiné itt azt az élőszóbeli tradíciót dekonstruálja, mely szerint a beszédhelyzet és a kommunikációs partnerek biztosítják az üzenet referenciális erejét. A *Szeszélyben* ugyanez a szituáció érvényesül. Amikor Chavigny gróf egy másik asszonytól kapott erszénnyel állít haza, a feleség barátja, Léryné asszony vállalja magára a gróf megleckéztetését és a házasság helyrehozatalát. A gróf nem kedveli Léryné: amikor kettesben maradnak viszonyuk ellenséges, de a jelenet végére ismét egy olyan szándék nélküli változás történik kapcsolatukban, amilyen az *Egy ajtóban* a Márkiné és a Gróf esetében is érvényes. Chavigny gróf Lérynéhez fűződő negatív viszonya fokozatosan alakul át udvarlássá, amit az asszony a Márkiné fentebb idézett szövegéhez roppant hasonló módon így fogalmaz meg.

### A meghíusult bohózat

Bár a darab címe a fent idézett viselkedést széleskörűen nevezi el, itt megint csak többről van szó, mint változékony kedélyállapotról vagy éppen vígjátéki fordulatról. Az *Egy ajtóban* a műfaj – konkrétan a „bohózatot” említik –, annak fogásai és szerepkörei dekonstruálódnak. A Márkiné a Gróft egy „bohózat-kuplénál” is unalmasabbnak minősíti. A bohózat témája legtöbbször a szerelem, állandó eleme a helyzetkomikum és a csattanós befejezés. A dráma „témája” a Gróf által a szerelem felé terelődne, amit viszont a Márkiné reakciói rendszerint visszatérlelnék potenciális medrűkbe. Ekképp a helyzetkomikum sem bontakozhat ki. Mégis a Márkiné nem egyszer megidézi a bohózat repetitív elemeit, azaz egy meghíusult bohózat talajába a műfaj toposzait szövi, ismét a szöveg allegorikus természetét mutatva meg a szímbolikusan. A bonyodalom potenciális kialakulásának folyamatos „megcsúfolása” történik a *Ne fogadj fel soha semmitben* is.

Alfréd szándéka – hogy álnéven mutatkozzon be Cecilnek – meghíusul, amikor a lány felismeri őt; Cecil anyjának Van Buck árulja el, hogy Alfréd levelet írt a lánynak, amely Cecil behálózására szolgált volna. A levélben a ház úrnőjére tett sértő megjegyzés miatt a két férfit kidobják, mire Alfréd bosszút fogad, amiről nem sokkal később „megfeledekzik”. Tehát nem a cselekmény bonyolítása, hanem ellenkezőleg, a bonyodalom folyamatos elhagyatása viszi előrébb a történeteket. Musset egyfelvonásosai nem bohózatok, mégis intertextuális alapként hivatkoznak azokra. A „hagyományos” romantikus dráma bonyolult technikájával, főleg sorozatos félreértéseivel, végzetes tévedésivel elnyújtott bohózatnak tűnik. A tragédiákban a tragikus vég pedig a bohózat potenciális katasztrófájának paródiájaként is olvasható. Musset egyfelvonásosai így nemcsak a bohózat, hanem a hagyományos romantikus dráma műfaját is ironizálják.

### Az elolvashatatlan szöveg „az abszurd” előtt

Paul de Man szerint a referencialitás elérhetetlen, a szöveg egyedül a befogadás során artikulálódhat, feltárva annak temporális jellegét és nem annak jelentését. A szöveg instabil szerkezetéből adódóan az olvasat csakis *félreolvasat*<sup>18</sup> lehet. A textus nemcsak a befogadó irányából alakul, hanem maga a szöveg szituativitása végett alapvetően *elolvashatatlan*. A huszadik század irodalmában az ilyen allegorikus szövegek a meghatározóak. Musset drámája már több vonásában az abszurdot előlegezi meg; ilyen például a cselekménynélküliség, a konfliktus hiánya, a cselekvésképtelenség,<sup>19</sup> a jellemek problematikussága, az összefüggések negligálása, a kommunikációs zavar stb. Az abszurd darabokra jellemző a nyitó- és zárókép egyformasága. A vizsgált dráma elején a Márkiné felteszi a kérdést – „Van valami mondanivalója számomra?” –, a mű végére pedig a házassági ajánlatig juttatja el a Gróft. Bár Musset-nél a nyelv még nem mint probléma van jelen, mégis célzás történik annak abszurdítására. A huszadik századi szövegek, felismerve a nyelv retorikus viselkedését, rámutattak arra, hogy a nyelv, mivel képtelen az abszolút megértést szolgálni, annál inkább vál-

<sup>18</sup> Paul de Man *Az olvasás allegóriái*-ban ír a szöveg „félreolvasandó” természetéről, mely a figurális nyelv szükségszerű velejárója.

<sup>19</sup> A cselekvésképtelenséget – főleg a *Lorenzaccióval* kapcsolatban – Musset nemzedékének általános hiábavalóság érzetével szokás megfeleltetni, amiről például a *Fantasióban* Spark is beszél századuk leírásakor.

hat a manipuláció eszközüvé.<sup>20</sup> A Márkiné is a verbalitás szintjén irányítja a Grófot azzal, hogy bár a szöveg felszínén bekapcsolódik a férfi által elkezdett, konvenció vezette beszédretegbe, egyúttal ki is kezdi azt: hol elutasítja, hol előír potenciális szövegeket, hol rákérdez a referencia hitelességére. Ahogy a nyelv elhagyhatatlan velejárója és egyben a kommunikáció biztosítója a konvenció, úgy a Márkiné manipulációjának is feltétele a hagyományos nyelvi réteg használata. Tehát a férfi számára a Márkiné nyelvi viselkedésének dominanciája, manipulatív jellege felismerhetetlen marad, következésképp védekezni sem tud ellene, azaz a nyelv befolyása alá kerül.

A dráma vizsgálata befejezhetetlennek tűnik, a dekonstruktív mechanizmus hajt a szöveggel létesített újabb és újabb konfrontációkba. Paul de Man ennek a megállíthatatlan folyamatnak a lehetőségét a nyelv alapvető tulajdonságában ünnepli: a nyelv legértékesebb képessége az, hogy hazudik, azaz a referencialitás meglétével ámit minket. Ezért a Márkinétől elhangzott kérdést – „Van valami mondanivalója számomra?” – nem feleltetném meg azzal a burkolt szándékkal, mely a Gróf házassági ajánlatát célozza meg, inkább a Márkiné egyik kijelentésével fűzném tovább:

„Én csak azt értem, amit megmondanak nekem, s akkor is csak félig.”

## Irodalom

Bécsy Tamás (1984) *A dráma lételméletéről*, Budapest, Akadémiai, 159–229.

Bókay Antal (1997) A dekonstrukció irodalomelmélet, in *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Budapest, Osiris, 385–419.

Derrida, Jacques (1991) *Grammatológia*, Szombathely–Párizs, Bécs, Életünk–Magyar Műhely, 25–53.

– (1994) A struktúra, a jel és a játék a humán tudományok diszkurzusában, in *Helikon*, 1–21–35.

– (é. n.) Az el-különbözőződés, in *Szöveg és interpretáció*, Bacsó Béla (szerk.), Budapest, Cserépfalvi, 43–65.

Man, Paul de (1966) A temporalitás retorikája, in *Az irodalom elméletei 1.*, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1–60.

Musset, Alfred de (1897) *Ne fogadj fel soha semmit*, Paulay Ede (fprd.).

– (1944) *Fantasio*, Cs. Szabó László (ford.), Budapest, Révai.

– (1944) *Szeszély*, Cs. Szabó László (ford.), Budapest, Révai.

– (1957) *Egy ajtó legyen nyitva vagy csukva*, Szávai Nándor (ford.), Budapest, Terra.

Nietzsche, Friedrich (1996) Retorika, in *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor–JPTE, 5–50.

Szegedy-Maszák Mihály (1995) „Minta a szőnyegen”, in „Minta a szőnyegen” *A műértelmezés esélyei*, Budapest, Balassi.

---

<sup>20</sup> Ionesco kísérte meg elvitatni mind a drámában mind a színpadon a verbalitás prioritását azáltal, hogy a nyelvet (az író megfogalmazásában mint a mindennapok leginkább kéznél levő banalitása) szójátékok, frázisok, el-beszélések stb. formájában használta. A nyelv manipulatív erejével talán *A lecke* című darabjában élt leginkább a szerző.