

CZÉKMÁNY ANNA

# A Hamlet-gép anatómiája

Robert Wilson Hamletgép című előadásának  
dekonstrukciós elemzése\*

Előadásaiban egy összetett multidimenziós realitás megkonstruálására törekszik, amelyben nem a szavak vagy a mozdulatok által konnotált értelem, hanem egy eltérő, összetett, hangból, fényből, mozgásból strukturálódó vizualitás 'játssza a főszerepet.  
(Stephan Brecht<sup>1</sup>)

Az a színház érdekel, mely nem kínál értelmezést, hanem összefüggéseket ajánl fel, hogy aztán újra felszabadítsa azokat.  
(Robert Wilson<sup>2</sup>)

Stephan Brecht és Holm Keller Robert Wilsonnal készített interjúinak közös vonása, hogy az interjúalany sorra kitér a művei értelmét firtató kérdések elől, ami annak a ténynek az ismeretében, hogy a wilsoni, illetve a kortárs színházi nyelvhasználatban az „értelem” szó jelentése sokban módosult a modernitás célorientált és jelentéscentrikus felfogásához képest<sup>3</sup>, olyan alkotói beállítódásról árulkodik, amely nem hajlandó beadni a derekát a posztmodern színházat modernista szempontból „faggató” megközelítéseknek. Hiszen előadásainak „célja” a színpadi tér biztosította lehetőségek kihasználása, a vizuális konstrukció létrehozása, illetve a hatás felkeltése. Színpadi munkáiban köztudottan kitüntetett szerepet kap az egyes jelrendszerek egymástól „független” működtetése, illetve ezzel összefüggésben az a montázs technika, mely

asszociatív, a befogadó által konstruált kapcsolatok (viszonyok) létesítését biztosítja a színházi szöveg egyes szegmensei között.

A befogadó és az előadás valós dialógusát (vagyis a wilsoni *mise en scène* produktív vizsgálatát) biztosító megközelítésmódok koordinátái kanonizáltan a posztmodern elméletek és a percepciókutatás tengelye mentén jelölhető ki. A dolgozat címében jelölt megközelítésmódot az indokolja, hogy mindenekelőtt ezek az elméletek garantálnak egy olyan befogadói attitűdöt, amely a nézőt nem a rendezés értelmezőjének, hanem a *mise en scène* alkotójának, „(újra)írójának” tekinti.<sup>4</sup> Korunk alapvető gondolati váltásának egyik meghatározó szegmense, a dekonstrukció (Derrida) segítségével ugyanis leírható és értelmezhető az a hetvenes években kezdődött paradigmaváltás, amely a kortárs rendezé-

\* A tanulmány megírásához szükséges kutatásokat a SOCRATES-ERASMUS program keretében a Nancy Egyetem Filmtudományi Tanszékén eltöltött 2001. őszi szemeszter tette lehetővé.

<sup>1</sup> Stephen Brecht: *The Theatre of Vision*. New York and Frankfurt a. M., Shurkamp, 1978.

<sup>2</sup> Testtel gondolkodni – Robert Wilsonnal beszélget Holm Keller. *Theatron*, 1998/ Tél. 71. ford. Kékesi Kun Árpád.

<sup>3</sup> Ricour egyik tanulmányában jelzi azt a változást, mely a descartes-i cogitót módosította, pontosabban újraírta az értelem és a megismerés kérdéseire adandó válaszokat. „A Descartes iskoláján nevelkedő filozófus tudja, hogy a dolgok kétségesek, nem olyanok, mint amilyennek megjelennek, de abban nem kételkedik, hogy a tudat olyan, mint amilyennek megjelenik önmaga előtt, a tudatban egybeesik az értelem és az értelem tudata. Marx, Nietzsche és Freud óta már ebben is kételkedünk. A dolgokra vonatkozó kétely után eljutottunk a tudatot illető kételyhez.” Paul Ricoeur: *Nyelv, szimbólum és interpretáció*. In: Fabinyi Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete I-II*. Szeged, JÁTE-Press, 1987. 249. ford. Simon Vanda.

<sup>4</sup> Jacques Derrida tarthatatlannak tartja szöveg és befogadó elhatárolását. Véleménye szerint a befogadó része, alkotója a szövegnek, nem létezhet szövegen kívüli szempont, mely alapján a textus esztétikai sajátosságai, illetve jelentése leírhatóvá, meghatározhatóvá válik. Vö.: Jacques Derrida: *Grammatológia*. Életünk, Magyar Műhely, 1991. 46. ford. Molnár Miklós.

sekben hangsúlyossá vált percepció folyamatát mint „egyéni” (ám a pszichoanalízis terminológiai háló-jával megragadható) képzettársításokon alapuló asszociációláncot határozza meg.<sup>5</sup> Ráadásul Heiner Müller *Hamletgépe* mint a posztmodern drámairodalom „jelentős” produktuma Wilson rendezéséhez hasonlóan nem az üzenet-közvetítésre, hanem egyes szövegek (ideológiai, irodalmi stb.) egymásra / egymásba montírozhatóságára és az ebből kibontakozó értelmezési játékokra helyezi a hangsúlyt. Dolgozatom tehát nemcsak alapvetően elhibázná a célját, de kétszeresen sem a kijelölt tárgyról szólna, ha egy „értelem” rekonstruálására törekedne. Ehelyett arra teszek kísérletet, hogy Jacques Derrida és a pszichoanalízis két jeles képviselője, Freud és Lacan elmélete alapján jelezsem Robert Wilson *Hamletgépe*ből kibontakoztatható és azt definiáló nézői játékot. Ez a megközelítés egyben választ ígér arra a kérdésre is, hogy Wilson előadására / előadásában produktívan alkalmazható-e a Derrida ki-dolgozta dekonstrukció terminusai, illetve a pszichoanalízis nyelvvel kapcsolatos elméletei. Jelezhetővé válik-e az a játékmű, melyet a wilsoni *mise en scène* nyit meg a pszichoanalitikus fogalmak derridai „félreolvasásával”? „A színházat vizsgálva vajon hol helyezkednek el ezek az elképzelések (dekonstrukció terminusai, változó gépezete) fogalmaiakat és szintaxisukat tekintve?”<sup>6</sup>

A dekonstrukciós megközelítést kiegészítettem (s egyidejűleg le is szűkítettem) a pszichoanalízis szempontrendszerének beemelésével. Ezt a retorikai-módszertani döntést egyrészt az indokolja, hogy a kései Freud művek, illetve a lacani pszichoanalízis terminológiai hálóját szerves kapcsolat fűzi a derridai filozófia olyan meghatározó fogalmaihoz, mint az elkülönböztetés, tükrözés, elcsúszás, a világ nyelvi (elő-írás) megalapozottságának gondolata. Másrészt Artaud-ról írt híres tanulmányában Der-

rida maga is összekapcsolja a freudi álomfogalmat a Kegyetlenség Színházának deklarált célkitűzéseivel, ami legitimálja a pszichoanalitikus szempontrendszer, s ezen belül a freudi álomelmélet, illetve a tudattalan transzformációs működésére vonatkozó leírások integrálását. Nem utolsó sorban pedig a pszichoanalitikus elmélet (főképp Freud és Lacan nézeteinek) egyes a nyelviséghez kapcsolódó elemeinek beemelése teremtett arra lehetőséget, hogy az elemzés „irányítottan” váljon, s így elkerülhettem az asszociációk önkényes burjánzását. A derridai „rendszer” ugyanis az ellene legtöbbször felhozott kritikával szemben nem azon alapul, hogy az olvasó-író bármely elképzelése legitimálható<sup>7</sup>, hanem azon a belátáson, hogy világunkat szövegek konstruálják, melyek között végtelen sok, ám a szövegek által meghatározott kapcsolat létesülhet. Természetesen a derridai gondolkodásmód alapvetően abban különbözik a szemiotikaitól, hogy nem biztosít és nem is dolgoz ki olyan módszert, amellyel egy előadás „irányítottan” leírhatóvá, értelmezhetővé válik. A dekonstrukciós olvasási mód nem törekszik az interszubjektív ellenőrizhetőség megteremtésére, vagyis olyan rendszer kidolgozására, mely bár elismeri a befogadó értelemalkotó szerepét, a befogadás „szabályait” egy általános módszerben törekszik rendszerezni. A derridai dekonstrukcióra támaszkodó elemzésben így a pszichoanalízis is csak mintegy eltörölendő alapként, negatív elrugaszkodási pontként határozható meg, nem pedig egy elemzési módszer alapvető részeként. A Wilson-rendezés interpretálásakor egyrészt azt vizsgáltam, hogy a kanonizálódott pszichoanalitikus tézisek, jelenségek, terminusok egy radikális dekontextualizálódás eredményeként, milyen a derridai fogalmakat mozgósító játékeret nyitnak meg, illetve hogyan íródnak át az eltérő asszociációláncolatokban. Másrészt arra a „szerepre” összpontosítottam, ame-

<sup>5</sup> Kékesi Kun Árpád Foreman performansaival kapcsolatban jelzi, hogy a „befogadás fenomenológiai aspektusa válik lényegessé”, a befogadó „feladatává” az válik, „hogy jól nézze meg, amit lát, miközben azt is tudatosítja magában, ahogyan lát.” Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – dráma/ színház – elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000. 34f.

<sup>6</sup> Vö.: Jacques Derrida: Freud és az írás színtere. In: Bókay Antal (szerk.): *Pszichoanalízis a belső nyelv tudománya*. Győr, Műhely, 1992. 39–44. ford. Bókay Antal és Gabulya Krisztina.

<sup>7</sup> Umberto Eco olasz szemiotikus (a dekonstrukciós olvasási mód talán lehegyesebb tollú kritikusa) például két olvasó-típust különböztet meg *Interpretation and overinterpretation* című tanulmányában (Cambridge, Cambridge University Press, 1992.). Az egyik a gazdaságos olvasó, aki bár végtelen számú autorizálható interpretációt alkothat meg, ám tisztában van azzal, hogy nem minden interpretációja autorizálható. Értelmezéseinek „helyes”, illetve „helytelen” voltát meghatározta azok összevetése a szövegegésszel. Az ideális olvasó ellenpárja az üldözési mániás befogadó, aki önmagát mint a szöveg egyedüli alkotóját definiálja, így bármely általa létrehozott interpretációt helyesnek tekint.

lyet a pszichoanalitikus elméletek dekonstruktív olvasata tölthet be a befogadói mechanizmusok strukturálódásának leírásában. Hiszen ez a megközelítés produktívan alkalmazható a befogadási folyamat konstruálódásának leírásához, anélkül, hogy megalapoznának egy stabil konstrukciót.

„Szó, szó, szó.” Szöveg-olvasás

Robert Wilson méltatói gyakran kiemelik munkáinak azt az esztétikai sajátosságát, hogy a vizuális és az akusztikus jelek párhuzamosan szerkesztődnek, és a befogadó feladatává válik kapcsolatuk megteremtése és értelmezése.<sup>8</sup> Elemzésünk során abból a munkahipotézisből kell kiindulnunk, hogy Heiner Müller drámájának értelmezési lehetőségei nem határozzák meg a *mise en scène* olvasatát, hanem maguk is bevonódnak az őket újraíró előadás játékába. Annak, hogy a továbbiakban először mégis a Heiner Müller-textus Erika Fischer-Lichte-i értelmezését ismertetem, az az oka, hogy ily módon lehetővé válik a dekonstrukció szempontrendszerének retorikailag hatásos elkülönítése. A felvázolt értelmezésre támaszkodva „konstruálok” a wilsoni előadás első képének felépítettségét, hogy az a derridai fogalmi háló segítségével, a *mise en scène* elemeinek változását követve dekonstruálhatóvá váljon.

Fischer-Lichte az alkotói életút kontextusában helyezi el a *Hamletgép* szövegét. Hangsúlyozza, hogy Müller művei nem önmagukban álló, „elszigetelt” alkotásokként, „hanem egy önmagát állandóan kiigazító *work in progress* lépéseiként jelennek meg.”<sup>9</sup> A drámaszövegben két világszemléletet és az azokból következő jövőképet, illetve két magatartásformát különít el. Az intellektuellt férfi, aki megkísérel véget vetni az öldöklésnek és a múlt gyilkosságsorozatának, azonban az ösbűn újranemzésével tettei ellentmondanak szándékának: „vagyis

az entelektuellt képtelennek bizonyult arra, hogy megszakítsa az erőszak végtelen láncát, amelyhez csatlakozik anyja megbecstelenítésével, és biztosítja folytonosságát.”<sup>10</sup> A nő viszont szemben a férfi beletörődő passzivitásával felismeri saját testének kihasználtságát, géppé alacsonyítását és le akar számolni azzal: „amikor Ophélia rájön, hogy teste az övé, amikor megtagadja, hogy továbbra is közreműködjön saját tönkretételében, megkezdődik saját önfelszabadítása.”<sup>11</sup> Bár az elemzés a dráma lezárásának több interpretációs lehetőségét is rögzíti, ezek közül csak az válik hangsúlyossá, amely a nő gézbe burkolását egyfajta bebábozódásnak tekinti. Fischer-Lichte így a drámát a férfi / nő (tettes / áldozat, múlthoz kapcsolódó / jövőorientált) oppozíciós rend mentén és kvázi megváltástörténetként értelmezi, amely „a jövő ígését rejti magában”<sup>12</sup>. Mivel a tanulmány a fent jelzett ellentétpárok, illetve a mitikus bűnűjanemzés tematikájára koncentrálna elemzi a szöveget, szükségszerűen kimarad szempontrendszeréből a dráma pszichológiai utalásrendszere, de (és ez szempontunkból legalább ilyen fontos) érzéketlen marad a szöveg mondatok szintjén kimutatható dekonstruktív potenciáljára is.<sup>13</sup>

Derrida a kortárs színházértés szempontjából kánonalkotó Artaud-tanulmánya jelzi<sup>14</sup>, hogy nem létezik tiszta prezencia, nincs olyan eredet, amely azonos önmagával. A *Hamletgép* posztdramatikus textusa hangsúlyozza is ezt a már mindenkori megosztottságot, hiszen olyan szövegmontáznak tekinthető, melyben egyrészt nemcsak a shakespeare-i *Hamlet*ből, hanem a *III. Richárd*ból és Heiner Müller-szövegekből is találunk részeket.<sup>15</sup> Nincs tehát eminens vagy eredeti szöveg, mely „új” lenne, vagy alapját képezhetné a többi textusnak. Másfelől a beszélő személyek száma sem meghatározható: a beszéd elvált az autentikus egyéntől, többé nem az egység és az igazság helye. A nevek reflektálnak saját helyzetükre, színész voltakra, a

<sup>8</sup> Vö.: Kékesi Kun Árpád: *Térképek. Salzburger Festspiele 1998. Ellenfény*, 1991/1.

<sup>9</sup> Erika Fischer-Lichte: *A dráma története. A színre vitt identitás korszakai*. Pécs, Jelenkor, 2001. 687. ford. Kiss Gabriella.

<sup>10</sup> I. m. 689.

<sup>11</sup> I. m. 692.

<sup>12</sup> I. m. 696.

<sup>13</sup> Erika Fischer-Lichte a kultúrantropológia eredményeit felhasználva, így egy adott szempontból írta meg drámatörténetét. Az egyes művek értelmezésekor azok antropológiai dimenzióit jelezte, így szükségszerűen figyelmen kívül hagyta például a pszichoanalitikus megközelítésmód szolgáltatott interpretációs lehetőségeket.

<sup>14</sup> Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Gondolat-Jel*, 1994/I-II. 3–17. ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes.

<sup>15</sup> Vö.: A. A. Teracka: *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller*. New York, 1985. 72ff.

színpadba zártágra. A külső és belső közti különbség viszonylagossá válik, hiszen másként értelmezik azt a darab női, illetve férfi szereplői. Hamlet önmagába húzódik („Ereimbe húzódok, csontjaim velejébe, koponyám labirintusába.” 35<sup>16</sup>), míg Ophélia kilép a világba („Kimegyek az utcára, vérembe öltözötten.” 30); Hamlet megtagadja önmagát, leválasztani igyekszik „Énjének” azon szegmenseit, amelyek nem tartoznak „lényegéhez” („Nem vagyok Hamlet. Nem játszom több szerepet (...) Drámám elmarad.” 32), Ophélia viszont összegyűjt minden öngyilkos, „használt” nőt és magában „egyesíti” őket („Ophélia vagyok, akit partra vetett a folyó. A nő, aki felakasztotta magát. A nő, aki felvágta az ütőereit. A nő, aki túladagolt.” 30). A ‘férfi’ és ‘nő’, illetve ‘külső’ és ‘belső’ közötti játék a Wilson-előadásban is megjelenik. A *mise en scène*-ben azonban felbomlik ez az oppozíciós rend, és egyes elemei asszociatív kapcsolatba kerülnek egymással, így téve lehetetlenné és feleslegessé bármiféle egyértelmű állásfoglalást.

A pszichoanalízis terminológiájával leírhatóvá válik a dráma azon rétege, melyet a pszichés betegségekre történő utalások, illetve a blaszfémiai alkotnak. A műben olyan aberrációk szövegeződnek, melyek az emberi társadalom olyan alapvető tabujait kezdik ki, mint a gyilkosság, az öngyilkosság, az incesztustilalom megszegése. Ez a gesztus a tudattalan lázadásaként is értelmezhető a tudattal szemben (hasonlóan a nők fallogocentrikus világszerkezet elleni küzdelméhez). Müller szövege azonban „szó szerint” olvassa a freudi téziseket. A tudattalan elfojtott vágyainak verbalizálása a tudat elleni küzdelemnek lesz eszköze, ám a freudi rendszer ellentmondásai nem kapnak játékeret. Így a *Hamletgép* a férfi / nő, kint / bent, patológia / normalitás oppozícióival leírható struktúra alapján szerveződik. Egy ezeket kikezdő-felforgató olvasat lehetőségére a Fischer-Lichte-értelmezés megváltás-tematikájában, illetve a szöveg szókapcsolataiban rejtezik. Az utolsó képben Ophélia Elektraként identifikálja önmagát („Itt Elektra beszél.” 36): az összeolvadás erősíti azt az olvasatot, mely szerint míg a férfi az abszolút magányra törekszik, saját szerveibe húzódik, addig a nő egyesíti magában a világ nőinek szenvedését. A szövegrész azonban egy pszichoanalitikus megközelítésmód alkalma-

zását is lehetővé teszi. Elektra a freudi rendszerben Oidipusz női megfelelője, akit fel nem dolgozott, át nem transzformált viszony fűz az apjához. Lacannál ez annyiban módosul, hogy mindezek a betegségek a nyelvben gyökereznek, ugyanis az Apa nyelvi konstrukció. A „transzformáció” tehát a női lázadás bukásra ítéltetett képeként is értelmezhető, hiszen a tudattalan konstrukciói nem változtatathatóak, mechanizmusai nem állnak az emberi akarat irányítása alatt.

A mondatok szintjén megjelenő szubverzív potenciált egy jellemző példán szemléltetem. A „Hintán az Emlőrákos Madonna (...) Az emlőrák ragyog, akár a Nap.” (31) – mondat több „szintre” bontható. Értelmezhető blaszfémikus gesztusként, de a narratívák megváltozását is jelöli, hiszen a keresztény vallás alakjainak helyét, szerepét egy betegség veszi át. A nap mint középpont metaforájához olyan betegség képe kapcsolódik, mely a sejtek rendellenes burjánzásával vezet halálhoz. Mária az örök élet, az anya, a középpont eredetének szimbóluma volt, ezzel szemben a rák a halál, az ok-talanság, az osztódás és a különbség „megtestesülése”. Ráadásul a gyermek és az édesanya kapcsolatát (az anyatejet és a szopást) Freud mint az ember nemi életét meghatározó „legkorábbi” impulzusokat definiálta. Így a rákos emlő képe utalhat arra az általános vélekedésre, mely szerint a pszichoanalitikus megközelítésmód beszenyyez a legnemesebb emberi érzéseket. E rövid szövegrészlet értelmezési lehetőségeinek, asszociációs viszonyainak pusztá jelzése is érzékelteti a textus komplexitását. Rámutat annak lehetőségére, hogy az egyes „színek” nagyobb szerkezeti, értelmi egységeit a mondatok „kisebb” struktúrái felbonthatják és más kombinációkba rendezhetik. A wilsoni *mise en scène* elemzésekor ezekre a *differenciákra* fogok koncentrálni: arra a kérdésre, hogy a vizuális jelek hogyan játsszák ki az akusztikus jelölőket, és fordítva, illetve hogyan fut el önkényesen a két jelölőrendszer egymás „mellett”. Másképp fogalmazva, a freudi és lacani tézisek hogyan mozdulnak el bizonyos mimikus jelekkel asszociatív kapcsolatba lépve.

Annak ellenére, hogy a kritikusok meglátása szerint a Wilson-előadás nem vitte színre explicit módon a dráma ideológiai rétegeit, a dramatikus szöveg elemzőinek többsége annak ideológiai aspek-

<sup>16</sup> A *Hamletgép* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Heiner Müller: *Képleírás*. Bp.-Pécs, JAK-Jelenkor, 1997. 28–36. ford. Kurdi Imre. Az idézetek után az oldalszámot jelöljük.

tusát vizsgálta. Fischer-Lichte rögzíti azt aényt, hogy a forradalmak elkéstek, lezajlottak vagy manapság elmaradnak „érdeklődés hiányában”. A harcban nem voltak gonoszak és ártatlanok: „Én kötöm a hurkot, mellyel a főkolomposokat akasztják, és miközben kirúgom alóluk a sámlit, az én csigolyám török el.” (33) – mondja a Hamletszínész. Vagyis a történelem is szöveg, mely a *differancia* szabályai alapján szerveződik, s így folytonosan újrafikáló konstans ok, a jelen magának / magához szövegezi múltját. Müller drámájának politikai olvasatát adja Mark Fortier is, mely szerint olyan világban élünk, melyben a kommunizmus szimbólumai a Coca-Cola mellett léteznek, és a forradalom már nem a szocializmus ideájának megvalósításáért folyik, hanem a harmadik világ és a nők felszabadításáért.<sup>17</sup> A Robert Wilson-előadás értékelésekor Johann Birringert idézi, aki a színrevitelt úgy értelmezi, mint a dráma politikai mondanivalójának eltörlését. Herbert Blau azt a kérdést veti fel, hogy mi a hihetetlen költségvetéssel dolgozó Wilson-előadások értéke. Mi értelme a befogadóban indukálódó „szétfolyó” és határozatlan érzék- és érzéskomplexumnak? Az amerikai teatrológus hiányolja azt a szilárd erkölcsi, elvi alapot, mely igazolhatná az előadás jogosságát, meghatározhatná minőségét, ugyanakkor elismeri Wilson „vitathatatlan” érdemeit: a csoda, a meglepetés „újrafelfedezését”, illetve a mérnöki precizitással megtervezett teret és mozgást. Blau kérdései a valóságra vonatkozó referenciák hiányát tematizálják. Az előadás világa semmilyen nyilvánvaló kapcsolatot nem épít ki a realitás meghatározó témáival, problémáival. Ez azonban nem jelenti azt, hogy implicit módon, a színpad strukturáltságába transzformálva ne jelen-

nének meg a Müller-dráma politikai utalásai, hiszen a *mise en scène*-t a befogadó írja és olvassa is egyben, a Wilson-előadások asszociatív szerkesztésmódja pedig „deklaráltan” igazolja a „performativitás befejezhetetlen játékaként”<sup>18</sup> definiálódó nézőséget.

„Őrült beszéd, örült beszéd: de van benne rendszer?”  
Nyom-olvasás

Ha képről képre, az egyes színeket megnyitó botütéstől a következőig haladva követem az előadás jelölőinek átszekturálódásait, jelentésmódosulásait, finom elmozdulásait, akkor világossá válik, hogy az előadásszöveget látszólag lineárisan, az „elejétől kezdve” újrairói szerkezet éppoly fiktív és éppannyira széttartó, mintha bármely más pontot jelöltem volna ki „kezdetnek”.<sup>19</sup> Az elemzés két, szempontrendszerében elkülönülő részre oszlik. A „fiktív” megosztást a dekonstrukció írásmódjának alkalmazásához tartottam szükségesnek, hiszen az első egységben az intertextualitás modernitásbeli formációinak<sup>20</sup> alkalmazásával felvázolható a fischerlichtei drámaértelmezésre épülő oppozíciós rendszer, a másodikban pedig lehetővé válik ennek a változásokból kiinduló dekonstrukciója. Ily módon a befogadói folyamat linearitása megtörik. Az első kép mintegy „interpretációs-kulcsként” funkcionál, hiszen csak a folyamatos befogadói visszacsatolás biztosíthatja a részek közti különbségek felismerését, és a *mise en scène* strukturáltságának (meghatározott szempontú, folytonosan alakuló) leírhatóságát.<sup>21</sup> Az előadás „vége” így szerves kapcsolatban áll annak „elejével”, mintegy jelképezve azt a derridai elképzelést, miszerint az interpretáció elvileg lezárhatatlan körfolyamat, melyet a szupplementum törvényei határoznak meg.<sup>22</sup> A Wilson-

<sup>17</sup> Mark Fortier: *Theory / Theatre. An Introduction*. London, New York, Routledge, 1997. 128.

<sup>18</sup> Kékesi Kun Árpád: A rendezés színháza, avagy a *mise en scène* művészete. *Theatron*, 2000/ Nyár-ős, 45.

<sup>19</sup> „Minden kifejezés, minden csíra minden pillanatban a helyétől függ, és akárcsak a gépezet minden egyes alkatrésze, bevonható a minden egyes előző pozícióhoz egy tagot hozzátevő vagy elvevő elmozdulások, csúsztatások, átalakítások, visszatérések rendezett sorába. (...) Mindig fiktív kezdés, és a vágást, mely távol áll attól, hogy beiktatás legyen, a leszámítandó illúziótól eltekintve minden döntő kezdés hiánya teszi szükségessé, egy olyan tiszta, meg nem oszló, meg nem ismétlődő esemény hiánya, mely nem utalna már egy másik kezdésre.” Jacques Derrida: *A disszemináció*. Pécs, Jelenkor, 1998. 289. ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán.

<sup>20</sup> Vö.: Kulcsár-Szabó Ernő: A szimmetria felbomlása. In: K-Sz. E.: *Beszédmód és horizont*. Bp., Argumentum, 1996. 267–288.

<sup>21</sup> Dolgozatom, mint azt már hangsúlyoztam, videokazettán rögzített előadás elemzését tűzte ki célul. Ezért figyelmen kívül hagytam, hogy a színházi „jelen” pillanatában konkrétan hogyan működik a *mise en scène* strukturális utaláshálója. Véleményem szerint a „wilsoni-rendszer” kevésbé tudatos, illetve verbalizált módon az adott pillanatban is az érzés-, illetve értelemkonstrukciós alapjává válhat.

<sup>22</sup> „Azt mondhatnánk, azzal a szóval élve, melynek botrányos jelentése franciául mindig elmosódik, hogy a játéknak ez a mozgása, melyet a középpontnak és az eredetnek a hiánya, illetve távolléte tesz lehetővé, a pótlólagosság szupplementum

előadás egyes jelszekvenciái vagy rendszerei között mindig felfedezhető egy eddig figyelmen kívül hagyott kapcsolat, amely megváltoztatja a már létrehozott struktúrák felépítettségét, és elhalasztja az „egész” feltérképezésének, leírásának lehetőségét.

Az első szerkezeti egységben tehát azt vizsgálom, hogy drámaszöveg értelmezési lehetőségei hogyan képezhetik az előadás indukálta asszociációk pretextusát. Az elemzés így a mülleri szöveg, illetve a wilsoni *mise en scène* közti kapcsolatot térképezi fel, hiszen a színházi „jelölőket” a dráma „jelöltjeire” vonatkoztatja. Ha a Wilson-rendezés első képét ebből a szempontból kísérlem meg leírni, lehetővé válik egy viszonylag zárt struktúra (illetve értelmezés) megalkotása. Mivel azonban az így kikristályosuló konstrukció dekonstruálódik az előadásban, az első részegység konstrukciójának felvázolása teszi lehetővé, hogy a második részben a „jelentések”, asszociációlancolatok folyamatos elmozdulásának, elcsúszásának jelölésével a derridai megközelítésmódot alkalmazzam a *mise en scène*-ben. A derridai „elmélet” diszkurzív szövegezését Helga Finter *A posztmodern színház kamerálátása* című tanulmányának<sup>23</sup> szempontrendszere tette lehetővé, amely a vizuális és szonorikus jelölők elkülönítése és értelmezése mellett a montázstechnika segítségével konstruálódó, majd dekonstruálódó punktuális értelempotenciálok képzésére koncentrálnak.

Az előadás botütéssel indul. A hang hatására a szín hirtelen kivilágosodik és a színpad eleje felé „űszó” kék fény rizporos, tupírozott hajú nőre irányul, aki háttal a közönségnek görgős irodai széken ül. A nő majdnem a szintér közepén helyezkedik el, azonban az a kis elmozdulás is jelentős, melyet balról jobbra végez, miközben az óramutató járásával megegyező módon mozdul el tengelye körül. A néző a botütést egyfajta mozgást kiváltó és irányító hangként értelmezi, míg a nőt központi alakként. Mintha a nő folyamatos és lassú mozgásának eredményeként a középpont vándorolna, hogy aztán semmi ne helyettesítse és konstans elmozdulása hangsúlyozódjon.

A következő botütésre a nő a közönség felé fordítja fejét. A Müller-dráma ismerője Elektrával azonosítja, akihez a tenger, illetve a víz képzete kap-

csolódik a szövegben. Az előadás tehát egy, a dráma végén felbukkanó motívumot használ fel a *mise en scène* elejének világításában, ezzel is megelõlegezve a befogadási mechanizmus lezárhatatlanságának tényét (tapasztalatát). A tenger képe azonban nemcsak Elektrához kapcsolható, hiszen Hamlet első mondataiban is szerepel. Elektra és az öngyilkos Ophéliák egyike bent van a tengerben, míg Hamlet annak partján áll. Így a nõt elborító és a színpad elõttere felé „továbbcsorgó” kék fény egyrészt a vízbefúlt nõk megaláztatásaira és Elektra mindent felforgató lázadást hirdető jóslatára utal. Másrészt összekapcsolható a bent és a kint leküzdhetetlen relativitásának gondolatával, azzal a mesterséges határral, mely nõ és a „parton álló” férfi közt húzódik. Az óramutatóval megegyező irányú mozgás a szöveg azon részeivel létesít asszociációs kapcsolatot, melyben a nõi szív mint óramű szerepel („Enormous room. Ophélie. Szíve óra.” „Kíásom a mellemből az órát, mely szívem volt.”) A nõ rizporos hajával az ösiség benyomását kelti fel, mintha õ lenne minden nõ és azok minden szenvedése, eltorzult grimasza pedig az anyához kapcsolható (pszichoanalízis elemezte) ambivalens érzelmek vizuális megjelenítéseként is értelmezhető. Az anya mint az örök szenvedés szimbóluma és mint az incesztüózus vágy tárgya egymásra / egymásba montírozódnak a képen.

A harmadik botütés nem indukál semmifajta cselekvést, a körbeforgó mozgás és a középponttól történő távolodás folytatódik. Az olvasási stratégia, mely szerint a botütés megszabná a színpadi mozzulatok koreográfiáját, módosult. Az édes hang a vizuális jelektől „függetlenül”, azokkal semmiféle idő- vagy fontossági hierarchiát nem képezve is észlelhető. A második színpadra lépő alak erősen kifejtett, mélyen dekoltált ruhájú nõ, aki egy csupasz fa mellett áll meg a színpad jobb első részében. A botütés értelmezési lehetőségét ismét módosítja megjelenése, hiszen az õ színrelépését is jelezhetette a hang. Harmadikként egy fehér pólós, farmer-nadrágos és hosszú, fonott fekete hajú nõ lép színre. Az õs- és ösztönanya mellett megjelenik két másik nõi sztereotípiája is: a kurva vagy a femme fatale, illetve az „átlag” nõ szabvány alakja. Három bot-

mozgása. Attól még nem lehet meghatározni a középpontot és a totalizációt kimeríteni, mert a jel, amely a középpontot helyettesíti, pótolja, amely helyét távollétében elfoglalja, ez a jel ráadásaként, pótlékként hozzáadódik.” A szupplementum tehát derridai értelemben azt a jelölőt takarja, mely jelöltként funkcionál egy adott rendszerben. Jacques Derrida: A struktúra, a jel, a játék az embertudományok diskurzusában. *Helikon*, 1994/1–2. 31. ford. Gyimesi Timea.

<sup>23</sup> *Ellenfény*, 1998/3. (Szöveg melléklet) ford. Kiss Gabriella.



ütést követően három egyforma szürke kosztümbe öltözött alak lép színre, akik egy átlósan elhelyezett asztal mögött székeiket a nézők felé (vagyis jobbra) döntve helyezkednek el. A következő botütésre a nők hirtelen balról jobbra, vagyis az óramutató járásával ellentétes irányba rántják, majd lassan visszafordítják a fejüket. Ez a sajátos játék az eddigi megszokott mozgásrendszer megváltozásával jelezheti az első férfi szereplő színpadra lépését, aki (botütésre) tiszta fekete, szűk ruhában a háttérhez siet és egyik kezét kicsit válla fölé emelve megáll. A gesztus olvasható ütésre emelt kézként, amely mindenkor háttérként mozdulatlanul, fenyegetően van jelen. A második férfi (akit szintén az éles hang csalt, parancsolt a játéktérbe) bőrkabátot visel és kicsit hosszú, kócos haja van. Míg az árny túlzottan határozott, sietős léptekkel haladt, addig a második férfi járása lassított felvételhez hasonlítható. Egy szívtipró magabiztos és hangos járása esik szét képkockákra, így hangsúlyossá válik a férfiak és a nők mozgása közti differencia (illetve a különbség mesterséges strukturáltsága), amire eddig a nők halk és természetes színlelése miatt nem reflektált a befogadó. A bórdzseki férfi az óramutató járásával ellentétes irányba kerüli meg a pólós fiatal lányt, majd fél térdre ereszkedik mellette és két ujját úgy csippeni össze, mintha tartana közöttük valamit. Farkasvonyítás hallatszik, ám ezt az akusztikus elemet a színpad vizuális vagy akusztikus elemeinek egyike sem indokolja. A drámaszöveg közepe táján is csupán egyetlen utalást találhatunk farkasokra: („Farkasaiért / sírdogál Doktor Zsivágó.” 32), ami azonban nem „leírható” értelmi „egységet” alkot a színpadi hanggal, hanem asszociációs viszonyt létesít vele. Így a szonorikus jelölőt mint az asszociációs viszonyok alapján íródó akusztikus és vizuális szöveg egyik elemének „első”<sup>24</sup> bejegyződését értelmezhetjük.

Az újabb botütésre egy pólós fiatalember érkezik a három nő elé. Kezében könyvet tart, amelyet hirtelen ráejt az asztalra, majd egyenes derékkal leül. A könyv utalhat az írott drámá(k)ra, s ezt az értelmezést a kortárs színház azon tendenciája indokolhatta, mely az írott szöveget újra az előadás „felfedett”, játékba hozott részének tekinti. A könyves férfi tarkóján összefogja a kezét, majd fejét több-

ször az asztal lapjába veri, miközben a nők kezeikkel hajuk választékát pöckölik. A férfi leborulása a bukás folytonos újrajátszásának tekinthető, míg a nők hajuk monoton birizgálásával az örületet (ami folyamat és egyben állapot) érzékeltehetik. Az ismétlési kényszer mindkét mozdulatsorban felfedezhető, hiszen kisebb változtatásokkal ugyanaz a cselekvésszekvencia ismétlődik. A kép így egy reménytelen, saját ismétlésébe dermedt állapot érzését kelti. Két egyforma öltönyös férfi lép színre, akik az asztal oldalainál állnak meg. Az egyik arca sírásra, míg a másiké nevetésre hajlik. „Megfigyelőként” (Horatiusként) állnak, akik a történethez való viszonyulás szélső pólusait jelenítik meg mimikájukkal, de a szomorú és vidám shakespeare-i bohócok híres alakjaira is asszociálhatunk róluk. A könyves férfi felemelkedik, majd lefekszik a földre, s a férfiak utánozzák ezt a cselekvést, miközben narancssárga fény gyúl a baloldali vetítőlámpán. A nők hajukat pöckölik és mosolyognak. A kép emblematisus sűrítettséggel érzékelteti a férfi és nő közti elütetést: a tűz narancssárgája a férfiakhoz társítódik, míg a tenger és a Hold kékje a nőkhöz. A sztereotíp szimbolikát és hierarchiát azonban megbontja a proxemika, hiszen a férfiak fekszenek kiszolgáltatott, fekvő pózban. A nemi megkülönböztetés struktúráját így egyszerre erősíti, illetve kezdi ki a kimerevített tablókép strukturálódása. A cselekvéssor alatt hallható recsegő, sercegő hang a férfi / nő különbség önkényességét kiolvadó asszociációlanót erősíti, s így a fennálló hierarchia lebontható azon „szakadások” mellett, amelyek leleplezik önkényességét.

Ez az összetett logikai-gondolati sor Wilson előadásában képekre és hangokra stilizáltan jelenik meg. A női sztereotípiák mellett a hagyományos, kanonizált férfi szerepkörök is megjelennek a színen, s olyan változó viszonyrendszert konstruálnak, amely egyszerre erősíti és kérdőjelezi meg a „fennálló” struktúrát. Wilson előadásai nem verifikálhatók a valóságra vonatkozó referenciák alapján, hanem kérdéseket ébresztenek bennünk, és megoldások, koherens értelmi struktúrák létrehozása helyett továbbviszik, újabb kérdésekké transzformálják azokat. A jelenet lezárása például több értelmezési lehetőséget is felvet, több asszociáció-

<sup>24</sup> Mivel a drámában van olyan szövegrész, melyben farkasok szerepelnek, ezért az akusztikus elem első színpadi előfordulása elveszti elsődlegességét. Nincs „első” bejegyzés, hiszen már megíródtak azok a szövegek, melyből a dráma, illetve az előadás világa felépül.

láncot is elindít, melyek nem foglalhatóak össze egyetlen értelmi egységbe, hanem különbségeik és viszonyaik végtelen lehetősége hangsúlyozódik. Egy XIX. századi ruhát viselő nő lép a színre, aki az alakok rendszertelennek tűnő kerülgetésével megbontja a geometriai formákat felhasználó, gép-szerű mozgások homogenitását. Ezt követően cilindres tiszta feketébe öltözött férfi lép be, aki a nő háta mögé siet és befogja annak szemét. Ezután fejt a nézőtér felé fordítja és látni engedi fekete festékkel borított arcát, amelyből csak szeme világít ki. A páros értelmezhető a férfi / nő nyelvéen megfogalmazott ellentétként. A nő távolba fókuszáló pillantását a sötét férfi kéz gyors és könyörtelen mozdulata töri meg, mely a nő vakságra ítéltetését és annak okát jelzi. A nő azonban olyan sztereotíp feminim viselkedési sémákkal kapcsolatba hozható mozdulatokat végez (célталannak tűnő bolyongás, affektáltan kecses kézlendítés, felnéző, a végtelenre irányuló pillantás), melyek kikezdek az előbbi olvasatot. A legutolsó színrelépő alak egy klottnadrágos aranyra festett testű férfi. Az ugróiskolából ismert mozdulatokkal jön a színpad elejére és ott mérlegtartásban megáll. A ruha, a test színe és a mozgás allúzió tehát egy gyermekjátékra, s a cselekvésszekvencia az „elveszett ártatlanság” (annak korai freudi értelmében<sup>25</sup>) vizuális megjelenítéseként értelmezhető. A kép azonban a freudi elmélet diakrón változásait szinkrón jelölökké transzformálja. A felnőtt férfi jelzi, hogy a gyermek szexuálisan nem neutrális entitás: fantáziái és vágyai megalapozzák felnőttkori nemi életét. Az alak arany bőrszínének mesterkéltége is utal egy zárt rendszer homogén és öntörvényű világára, Freud utolsó, gondolati kísérletként aposztrofált, művére, illetve Lacan phallosz fogalmára mint a nyelv meghatározta és fenntartotta hatalom szimbólumára.<sup>26</sup> A jelenet alatt hallható gépfegyverropogás a dráma azon részeivel hozható kapcsolatba, amelyben a forradalom lassú kibontakozásának törvényszerűségei szövegeződnek. A néző így egy összetett férfi – nő viszonyt konstruálhat, amelyben az egyes sztereotípiák, szimbólumok dekonstruálódnak, és dekonstruálnak minden egy-értelmű, homogenizálásra törekvő olvasatot.

„Őrütl beszéd, örütl beszéd: de van benne rendszer.”  
Nyom-írás

Az első kép alapján férfi és nő közötti, a társadalmi viszonyok és a pszichikai hatások meghatározta különbségre helyeződött olvasatomban a hangsúly. Véleményem szerint a Wilson-előadás e probléma különböző szempontú értelmezési lehetőségeinek egybejátsztatásával alkot olyan szintézist, mely nem redukálható „elemi” összetevőkre. A nyitójelenet ismertetése lehetővé tette, hogy a következőkben a változásokra, az azok által megnyitott újabb játékterekre, illetve a mülleri és a wilsoni szöveg viszonyára koncentráljak.

Változást mind a vizuális, mind az akusztikus jelölők esetében tapasztalhatunk. Eltérő kontextusban eltérő helyértéket kapnak ezek az elemek, így eltérő értelmezési lehetőségeket biztosítanak, fenntartva asszociatív kapcsolatukat „előző” jelentéseikkel is. A leghangsúlyosabb átalakulás a tér jelenetkénti átrendezése. A képek lezárásakor elsötétül a szín, majd amikor újból kivilágosodik, egy fekete inges férfi áll meg a színpad elején középen, mintegy a játék óreként hangsúlyozva a nézők és a színészek közti határvonalat. A színészek ezalatt az óramutató járásának megfelelően kilencven fokkal elforgatják a díszletelemeket. Az első három képben a színpad három határfala szolgál vetítívászonnul (melyen megjelenik a narancssárga fény). A fekete borítás elől fehér vetítívászonnul húznak el, amivel sajátos térélmény keletkezik. A fekete falak úgy határolják a színt, hogy a befogadó csak az átrendezésekkor érzékelheti (észlelheti) annak határvonalait, hiszen a színészek sem egy színpadon kívüli (túli) térből lépnek a játékba, hanem az egyik fal mellől. Mivel a fehér szín a nyitottság, tágasság érzetét kelti, míg a fekete (bár a körvonalakat elmossa) bezártságot, végességet sugall, a fehér vetítívászonnul egyrészt megmutatja a színpad határát, másrészt a végtelenbe tágítja azt. A nyitott és zárt így egy képbe szintetizálódnak. A szintér egyszerre behatárolt és megnyitó, mint Derrida Freud-tanulmányában a baldachinos kiságy<sup>27</sup>. A negyedik képben a nézőtér felőli „oldal” lenne a fehér vászon helye. Az előadásban nem szegi meg a maga előírt mértá-

<sup>25</sup> Vö.: Sigmund Freud: *Pszichoanalízis*. Bp., Kossuth, 1995. ford. Ferenczi Sándor.

<sup>26</sup> Elizabeth Grosz: *Feminist Introduction*. London, New York, Routledge, 1998. 125.

<sup>27</sup> Derrida *Az életstőtn és a halálstőtn* azon fejezetét írja újra, amelyben a pszichoanalitikus unokájának egy játékát írja le, a dekonstruktor pedig azokat a „háttérben” megbúvó erőket („motivációkat”) akarja felszínre hozni, amelyek a gyermek-



ni konstrukciót, így a nézőtér és a játéktér közé leereszkedik egy vászon, melyre filmbejátszást vetítenek. A következő képek az eddig még nem érintett átló mellett szerveződnek, így az utolsó az első tükörképének tekinthető. A wilsoni térszerkezet tehát a megkettőződés megállíthatatlan folyamataként is értelmezhető: a lezáró struktúra visszautal a nyitóra és megfordítva, így viszonylagossá válnak a kezdet és a vég fogalmai, amelyek lehetővé tennék egy koherens jelentés (jelölt) megtalálását.

A színészek gesztusai is jel(entés)értékkel bírnak, illetve megfigyelhetjük rajtuk a nemek szerinti (sztereotip) elkülönítést kikezdő, allúzióra épülő játékokat. A második képben az ósanya az egyik fekvő férfihoz lép és felemel valamit a földről, majd az elsőként színrelépő Hamlet kéztartásával eldobja magától a láthatatlan tárgyat. Bár a mozdulat „jelentése”, illetve „értelme” nem adható meg, az alakok hozzá való viszonyulása értelmezhető: Hamlet belemeredett ebbe a gesztusba, míg a nő csak kipróbálta, majd elutasította azt. Hamlet mozdulata emlékeztet August Rodin *Gondolkodójának* pózára, a nőé egy tárgyhoz kapcsolódik. Az ötödik képben módosul a lehangsúlyosabbban az elsőben előírt vizuális szerkezet. A fenyegető kézmozdulatba meredő férfi kezdettől a színen van. Jelenléte értelmezhető a drámaszöveg e részének egyik hangsúlyos témája alapján, melyben a férfiakkhoz kapcsolódó erőszak képei (is) szövegeződnek. A forradalmak átalakulásának gondolatához, az erőszak és a megalázás más formáihoz kapcsolható az a mozdulatsor is, amelyben a férfi elhagyja „helyét” és a színpad elejére siet, ahol hangosan kifújja az orrát. A határozott, merev mozdulatok és az erős, szokatlan hang szorongást kelthet a befogadóban. Egy olyan cselekvés, mely a „mindennapi életben” és „eltúlzott” formájában a nevetség vagy a szégyen tárgya (egyfajta mindennapi tabu), itt kihangsúlyozódik és összekapcsolódik az undort (az új elnyomást) „dicsőítő” szövegrészekkel.

A drámaszöveg e részének másik hangsúlyos szála is beleszövődik az előadásba. A posztmodern irodalomelmélet egyik origója a szerző halála és a befogadó alkotói jogainak deklarálása. A Wilson-rendezés azonban szegmenseire játszatja szét azt az explicit mülleri gesztust, mely szövegezi a szerző

fényképének összetépését. Az elsőként színrelépő Hamlet egy üres fehér lapot tép hosszában félbe az arca előtt: a mozdulatot fájdalmas nyögések kísérik, mintha közben maga az alak pusztulna el. A fehér lappal (és az általa biztosított differenciával) azt a közeget semmisíti meg, amely léte és amelyben / amelyre a fekete tinta kirajzolhatná az írást. A papírtépés gesztusát a „könyves Hamlet” is megismétli: a férfi megáll a három nő előtt, majd arcához emeli és lassan leejti a kezét. Mozdulata olvasható egy maszk eltávolításaként, hiszen az előbukkanó arc krétafehér és mozdulatlan. Egy fehér papírlapot vesz elő és csípőmagasságban széttépi, miközben a nők csukló és nyögő, fulladásszerű hangokat hallatnak. A jelenet a férfi elnyomás és uralom emblematisz képe is tekinthető, hiszen a férfi gesztusa határozza meg a nők viselkedését. A második Hamletnél lévő könyv azonban utalhat a mülleri vagy éppen a shakespeare-i szövegre, de akár egy „forradalmi” jegyzőkönyvre is. A befogadó elvárásait a két hamleti figura közt végbemenő szerepcseré módosítja, hiszen a mindennapi társadalmi élet jelrendszere alapján a bőrkabátos alakhoz társítható az erőszak, míg a pólós, könyves figurához a fikcióhoz kapcsolódó játék. Így az ismétlés olyan összetett jelölőkomplexumot strukturál, amely mind a férfi – nő tematikát, mind az író és szövege közti viszonyt tárgyalja, illetve egymásba játssza azokat, elvárásainak, „saját szövegeinek” folyamatos reflektálására készítve a nézőt. A harmadik összetépett papíron Heiner Müller fényképe látható. A férfiak egymást váltva helyet cserélnek, a könyves férfi helyére az egyik öltönyös alak kerül, aki harmadszor is megismétli a mozdulatot, amelyet nem kísér semmiféle hanghatás. Mivel az író fényképének széttépése már megíródott a dramatisz szöveg egyik szerzői instrukciójában, a csend hangsúlyozza ezt az elkerülhetetlen ismétlést. Az alakok helyváltoztatása nemcsak helycserét, hanem összemontírozódást is jelent. Minden figura az adott helyzethez „tartozó” pózt, viselkedésformát veszi fel: „Az analízis (színház) másra tanít minket, egészen másra, arra, hogy nem az vagyok, aki azt gondolom, hogy vagyok, a Másik helyett gondolkodom. Másvalaki vagyok, mint aki azt gondolja, hogy vagyok.”<sup>28</sup> A sajátosan „homá-

játék freudi olvasatának létrejöttét irányították. Vagyis az unoka, a nagypapa és az anya / lány közötti viszonyok árulkodó elmozdulásait elemzi, illetve megismétli a freudi „előtétetes” olvasás gesztusát, hiszen „saját” differencia-elméletét olvasza bele a freudi tükör-játékba. Vö.: Jacques Derrida: *Freud és az írás színtere*. i. m.

<sup>28</sup> Jacques Lacan: Részletek a Hamlet-szemináriumból. *Thalassa*, 1993/2. 25. ford. Kálmán László.

lyos” Lacan-idézet mintegy összefoglalja a Wilson-előadás alakjainak strukturálódását, strukturáltságát. A másik öltönyös alak például a bőrkabátos Hamlet ujjtartását „utánozza”. Az ósanya alakjához hasonlóan ő is kontextusba ágyazza tartását, hiszen valamit kiejt a szájából, amit a bőrdzseki Hamlet gesztusával fog fel. Az előadás azonban nyitva hagyja azt a kérdést, hogy mely alakok tartoztak „eredetileg” egy adott helyhez, és hogy ki utánoz kit ebben a játékban, ki a tükörkép és ki az „igazi”. Egymás mozdulatait ismétlik, ám a reprodukció soha nem azonos az ismételttel, folyamatos az új jelentéseket indukáló elmozdulás. Az ismétlési kényszer (hasonlóan Freud utolsó művében írtakhoz) nem azonosságot, hanem hasonlóságot eredményez, okai pedig ellenállnak a megismerésnek. Az ebben a rendszerben mozgó elemek nem redukálhatóak egyszerűbb összetevőikre.

A negyedik kép a színházi jelenlet mítoszának megkérdőjelezéseként értelmezhető. Vetítövásznon eszkeszedik le, amelyen egy rögzített filmet láthat a néző. Az alakok az első képből meghatározott kompozícióba rendeződnek, ám nincs helyváltoztató mozgás, így hangsúlyozódik a film színházról különböző ontológiai státusza, kétdimenziójúsága, képbe zártága (ami természetesen nem azt jelenti, hogy a színház a metafizikai jelenlet fogalmával határolhatná el magát a filmtől). A vágás a különbség egy másik szegmensével kapcsolható össze, hiszen a film olyan vizuális hatások elérésére is képes, amelyek a színház számára lehetetlenek. Az alakok mögött egy másik vetítövásznon van kifeszítve, melyre kék eget vagy a jobb alsó sarokból felszapó lángnyelveket vetítenek. A filmen belül válik érzékelhetővé, hogy a befogadó a kontextustól függően hogyan észlelheti a kétdimenziójúságot. Mivel a vásznon látható háttérvásznon síkja kontrasztban áll az alakok „terével”, olyan élményhatás jön létre, mely a filmen belül különíti el egy három-, illetve kétdimenziós síkot. A lángnyelvek azonban „kitörnek” a háttérvásznon „zártágából”, és a férfiak alakját kiégetik a képből. A befogadó a müleri dráma „átalakult” forradalmára asszociálhat a jelenetről, mely az elnyomott nők lázadását hirdeti. A nők azonban a következő snitben (s itt csak ők láthatók) majommá alakulnak. A darwini evolúcióval, illetve a pszichoanalitikus elméletekkel is összekapcsolódó metamorfózis ellenpontozza a férfiak eltűnéséhez társított korábbi értelmezést, hiszen a feltételezett női felszabadulás helyett az állat- és embervilág határának elmosódása válik hang-

súlyossá. Előtérbe kerülnek azok az asszociációs kapcsolatok, amelyek az ember és nem ismert eredetének viszonyát tematizálják. A majommá változás így egyszerre jelez evolúciós visszafejlődést, illetve leszállást az Én ismeretlen régióiba. A transzformáció a visszatérés szükségességét implikálja, így a freudi halálöszton fogalmával, Érosz és Thanatosz küzdelmével kapcsolható össze, ami soha nem dialektikus. A transzformáció tehát egyszerre utal az elnyomásra, kérdőjelezi meg bármilyen forradalom sikerének lehetőségét és mutatja meg az ember meghatározhatatlanságát, az Ént alkotó szövegek összegezetlenlenségét. A filmbejátszás vége ez utóbbi értelmezési egységet erősíti: miközben a kép egyre távolodik és apró kockákra montírozódik, az alakok felismerhetetlenül kicsinyekké és torzakká válnak. A számítógépes technika segítségével az alakok montírozottságában az a gondolat nyer vizuális kifejezést, hogy olyan szövegek konstruálják őket, melyek számbavehetetlenek, meg(ki)ismerhetetlenek és nem rendszerezhetőek egyetlen meghatározó elv, gondolat mentén.

A hangbejátszások kontextusának képről képre történő változtatása is megakadályozza az elemek szintetizálásával létrehozott koherens jelentés képzését. Az előadásban két ilyen „mesterséges” szonorikus elemmel találkozunk. Mind a farkasüvöltést, mind a géppuskaropogást az első jelenetben a drámaszöveggel kapcsoltam össze. Azonban vizuális, akusztikai kontextusuk megváltozásával természetesen átalakulnak a hozzájuk kapcsolható asszociációláncok is. A második képből például akkor hallható a farkasüvöltés, amikor a szín kivilágosodik és a rizsporos hajú nő lassan forogni, illetve távolodni kezd székével. A szonorikus elem így a jelenetrezs emocionális töltetének egyik szervezője, hiszen a kék fény, a lassú mozgás és a fenyegető, síró hang a bénultság, a kiszolgáltatottság és a veszélyeztetettség érzetét indukálja a befogadóban. Állathang társul azonban a férfiakhoz is. A harmadik képből például a könyvvel érkező Hamlet belépését kíséri. Az üvöltés azonban a pólós Ophélia beszéde közben átszap Hamlet nevetésébe. Ugyanaz a hang tehát ebben a kontextusban a nyílt kegyetlenség jelölőjévé alakul. A gépfegyveropogást a drámának azzal a jelenetével hoztam kapcsolatba, amelyben a forradalom forgatókönyve szövegeződik. Ám az ötödik képből a három nő színrelépése előtt a hányás hangjaival keveredik. A három szürkeruhás alakja így egy forradalmi, statáris bíróság tagjaiként is értelmezhető. A „gépi” és

az „emberi” hangok között azonban nem feszül el-  
lentét. A színészek mind a farkasvonítást, mind a  
fegyverdörgést beépítik paralingvisztikájukba: ele-  
meket vesznek belőlük át, hogy azokat egy újabb  
asszociáció révén transzformálják. Hasonlóan ke-  
zeli a rendezés a mülleri szöveget is, amely ismét-  
lések, idézetek és hangok folyamatosan változó  
struktúrájává alakul.

A második képből a bórdzsekis figurától hang-  
zik el az első mondat, egy múlt idejű kijelentés.  
Hamlet újját összecsuppintva, Rodin *Gondolkodó*-  
ját imitálva, csak fejét mozgatva beszél. Az írott szö-  
vegben eltérő tipográfiai megoldással szedett sorok-  
at más hangszínnel mondja: a nyomtatott nagy-  
betűvel írottakat hangosabban, nyersebben, stilizál-  
tabban ejti, míg a többit monoton hangsúllyal, ám  
természetes hangszínen. A hirtelen átmenetek így  
azt az értelmezési lehetőséget teremtik meg, hogy  
az alak több másikat is magába foglal. Szavaiból és  
az intonációból nem következtethetünk egyénisé-  
gére, hangulatára, valamely témához fűződő szemé-  
lyes viszonyára. A drámaszövegben (már ha drá-  
mának olvassuk) az ő neve alatt szereplő szöveget  
sem mondja „végig”. A könyvvel a kezében érkező  
Hamlet átveszi tőle a szót. Szövegei megfelelnek az  
alakjához kapcsolható „mindennapi” asszociációk-  
nak, de módosítják is azokat. A bórdzsekis, kócos  
hajú alak mellett a rendezettséget és az értelmet  
képviseli. Angol szövegrészleteket mond, melyek  
azonban vagy Shakespeare-idézettörédek, köz-  
helyé vált szállóigék vagy azokra rájátszó, elferdít-  
ett allúziók. A mülleri textusban ezek nyomtatott  
betűkkel vannak szedve. A tipográfiai váltást be-  
szélőváltás kíséri: a háttérben álló árny jut szóhoz.  
Ebben a szekvenciában azonban szövegét nem saját  
hangjának addigitól eltérő intonálása töri meg, ha-  
nem a két másik férfi közbeszólásai. A könyves  
Hamlet az előzetes befogadói elvárásokat módosít-  
va ordít egyes szövegelemeket, míg a bórdzsekis  
suttog. A szöveg tehát kánonná alakul, melyben  
minden alak másként intonálja a szótörédeket.  
Ez azonban nem azt jelenti, hogy a figurának szemé-  
lyes viszonya van a közlés tartalmával, hanem  
olyan játékot indukál, melyben a szöveg és annak  
közlésmódjának viszonya megeremti és egyben  
dekonstruálja is a jelentést. „Az anyaöl nem egyirányú  
utca.” – mondatot például valamennyi férfi el-  
mondja, ám nem egyszerre (ami kiemelné a közlés  
tabukat kikezdő értelmét), hanem saját tempójuk-  
nak megfelelően, sietve, elcsúszva, természetes poli-  
fóniává szervezve azt. Így bár a mondat hangsú-

lyossá válik, az akusztikai hatás eredményeként je-  
lentése megkérdőjeleződik, értelme polifonikus ér-  
telmekké sokszorozódik. Az anyai erőszakot leíró  
drámarész szintén egy freudi problémakörhöz, az  
Oidipusz-komplexushoz kapcsolható. Az egyik öltö-  
nyös férfi kezdi el mondani a szöveget: a mon-  
datok elején még sikító, éles hang átvált természe-  
tes beszédhanggá. A másik öltönyös alak hányást  
idéző hangokat hallat beszéd közben. A befogadó  
úgy is értelmezheti ezt a játékot, hogy a megerő-  
szakolt és a megerőszakoló megegyeznek. Az anya  
ugyanúgy nincs jelen az erőszak közben, mint a  
gyermekkori fantáziákban. A szövegrészlet azonban  
így elveszti valóság referenciáját: nem egy Freud ál-  
tal leírt betegségre utal, hanem a szövegek verifi-  
kálhatatlanságára, az okok megtalálásának lehetet-  
lenségére, Freud kései elméleteire. A pszichoana-  
lízis terminusai, rendszerei tehát szinkronikusan,  
egyetlen képbe, részbe sűrítve jelennek meg a  
Wilson-előadásban, és a bennük rejlő dekonstruk-  
tív erő kerül felszínre.

Több szerep, nézőpont egy alakba montírozá-  
sát, illetve egy alak többé osztódását a második képből  
is megfigyelhetjük, s ez az első olyan jelenet,  
amelyben a nők megszólalnak. A szöveget a nő  
szenvadás megbonthatatlan egységének megfogal-  
mazásaként is olvashatjuk, ám a rendezés ellent-  
mond a textusnak, amikor szétjátszatja a szövege-  
ket és egy ismétlésekre épülő struktúra részévé te-  
szi. A pólóban érkező Ophélie kezdi meg a jelene-  
tet, ám a három nő közül az egyik már első  
mondatát megismétli, a másodikikat már ketten, a  
harmadikat pedig mindannyian. A különböző ala-  
kok eltérő módon intonálnak, s így a szürke kosztü-  
mös nők feloszthatók az alapvető hangfekvések  
szerint: az egyik mély, a másik normál, az utolsó  
magas fejhang. Így megbomlik a szöveg tételezte  
egység, melyben egy személy beszél minden nő he-  
lyett, egyesítve magában minden viszonyt és lehe-  
tőséget. A három nő nem csak megismétli a pólós  
Ophélie szavait, s így az az értelmezés is tarthatat-  
lanná válik, mely szerint ő mondaná elő a szöveg-  
részeket, vagyis irányítaná, uralná a játékot. A sze-  
repek megcserélődnek és a szürke kosztümmös ala-  
kok válnak a szöveg „uraivá”. A verbalitást a jele-  
netben egy ismétlése épülő rendszer határozza meg.  
A nyomtatott betűvel szedett részeket például az  
az Ophélie mondja, akit a bevezetőben a végzet  
asszonya sztereotípiájának tekintettem. A szöveg  
(„Ajkamon hó”) a felstilizált szóhasználat és a köl-  
teményeket idéző talányosság miatt felel meg en-

nek a külső jelek alapján vázolt értelmezésnek. A szövegrész azonban nem csak ehhez a női sztereotípiához társítódik, mert nyekergő, vontatott hangon az ósanyaként interpretált alak is elismétli a szókapcsolatot. Az ismétlés mind a szöveg jelentését, mind az alakokhoz kapcsolt előzetes értelmezéseket módosítja. Mély bölcsesség, rejtélyes szentencia és a magakeletés költészete egyszerre olvasódik / íródik bele a szókapcsolatba, és mindkét alakhoz mindkét jelentésréteg társul. A jelenetben dekonstruálódik az az értelmezési lehetőség, mely a nőt mint egy oppozíciós (egység, hasadtság) rendszer egyik pólusát interpretálja. A *mise en scène*-ben a nők szövegei szétszabdalódnak, kánonná osztódnak, így a szöveg artikulálásának módja ellentmond szemantikai dimenziójának. Ez a rész tartalmazza az egyetlen olyan szöveget, melyet Fischer-Lichte tanulmányában dialógusként értelmezett: „OPHÉLIA: Nem eszed meg a szívemet, Hamlet? *Kacag.* HAMLET *Tenyérébe temeti az arcát.* Nő akarok lenni.” (31). A Wilson-előadásban a „Scherzo” szövegei a vetítőlámpán alul jelennek meg, a „dialógus” tehát nem hangzik el, nem lesz „beszéddé”, mely a Logosz uralma alatt megteremthetné férfi és nő párbeszédének lehetőségét.

Az utolsó előtti képben először keveredik a férfi és a női hang. Ebben a részben válik leginkább olvashatóvá (írhatóvá) az a szubverzív potenciál, amely kikezdi a drámaszöveg alapján felvázolt oppozíciós rendszereket és azok folyamatos újraírására kényszeríti a befogadót. A pólós Ophélia a jelenetet bevezető „szerzői instrukciókat”<sup>29</sup> mondva, elsőként szólal meg a képből. Ő verbalizálja Hamlet első szövegrészletét is. Intonációjában fülsértően éles és magas, illetve „normál” hangszínét keveri. A „beszélőváltás” azt az értelmezést erősíti, hogy a férfi / nő oppozíciós rendszer folyamatosan változik, egyes pólusai szüntelenül átíródnak, átstrukturálódnak. A bördzsekis Hamlet a „Nem vagyok Hamlet”- mondattól veszi át a beszélő szerepét. A szövegrész szerzői instrukcióit azonban ismét Ophélia artikulálja. Ily módon megkérdőjeleződik a mülleri drámának az az interpretációja, mely a fallogocentrizmus „diktatúráját” olvassa a

szövegben, hiszen a nő ismerteti a háttérben folyó díszletezési munkálatokat, míg Hamlet, aki a színtér és a megírt szöveg foglya, nem reagál (mert nem tud reagálni) azokra. Így Ophélia egy kvázi-játék-mesteri pozíciót szövegez magának, ám éppúgy a dráma foglya marad, hiszen annak „rögzített” szövegeit „ismétli”. A szerepek tehát viszonylagossá válnak és hangsúlyozottan csak egymáshoz való kapcsolatokban értelmezhetők, s így nem képviselnek semmilyen „objektíválható” pólust, illetve ellenpólust. A hangzás egyszerűsége azonban megtörik, az árny Hamlet csakúgy, mint a mosolygós és a szomorú férfi az intonáció folyamatos változtatásával ismétli meg a bördzsekis Hamlet egyes szövegeit. A mosolygós alak a nyilvános szónok hanghordozását idézve szinte recitálja a szöveget, így az artikuláció összekapcsolható a mülleri textus szemantikai dimenziójával. A síró férfi hanghordozása az ósanya rekedt, keserű hangjával létesít asszociatív kapcsolatot. A kiejtés módja tehát egyszerre erősíti a *Hamletgép* szövegének fischerlichtei értelmezését, illetve létesít szintaktikai kapcsolatokat a wilsoni *mise en scène* egyes elemei között, s így az értelemképzés játékaiba vonja a pszichoanalízis szempontrendszerét is. A pólós Hamlet kakaskukorékolás imitálása is értelmezhető úgy, mint visszautalás a drámaszöveg „A kakasokat levágták. A reggel elmarad.” (29) – részére. E mondatkapcsolat a fischer-lichtei interpretációban a férfiak által fenntartott erőszakos rendszer szükségszerű pusztulását szövegezi. Ha azonban az asszociáció alapját nem a szövegben keressük, akkor a kakasszó (az európai kultúrkörben elfogadott értelmezés alapján) az újrakezdést is szimbolizálhatja. A hang tehát az előadásbeli utalásrendszer, illetve a kanonikus értelmezése alapján eltérő módon interpretálható. A szöveg második hosszabb „szerzői instrukcióját” ismét a nők mondják. A három szürke kosztümös alak e szövegrész alapján társítható a Marx, Lenin, Mao nevekhez, ez „magyarázza” számukat és „szerepüket”. Ám a szövegben rögzített feltételeknek kizárólag nemükben és számukban felelnek meg, így diszkrépancia keletkezik a mülleri textus és a wilsoni előadás e szegmense között.

<sup>29</sup> Kékesi Kun Árpád Heiner Müller *Hamletgépével* foglalkozó tanulmányában jelzi, hogy a szöveg nem szükségszerűen dráma. A tipográfiai játékok a befogadót arra készítik, hogy saját elvárásaira reflektáljon, vagyis hogy hogyan, mit és miért tekint drámának. A felvetés indukálta problémával, vagyis, hogy mely szövegek tekinthetők drámának, azonban dolgozatomban nem foglalkozom, hiszen a kérdés megválaszolása nem tartozik a kijelölt feladathoz. Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. i. m. 174–179.

A fenti példák tehát más-más módon, de alátámasztották azt a meglátást, miszerint a *mise en scène* konstruálja és egyben dekonstruálja a mülleri szöveget. Annak egyes szegmenseit kiemeli és más elemekkel kapcsolja össze, illetve játékba hozza az elemek (hanghatások) eltérő interpretációs lehetőségeit. A szöveg Wilson színházában betöltött szerepét a legemblematikusabban a síró férfi egyik mozdulatsora szemlélteti. A helycserék folyamán a bórdzsekis Hamlet „szerepébe” kerül, ám annak megszokott kéztartását csak egy folyamat végeredményeként találja meg. Kiejt valamit a szájából, miközben a géppuskaropogáshoz hasonló, robbanászerű hangok hallatszanak. A gesztus értelmezhető úgy, hogy a szavak képviselik a romboló hatalmat. Hogy Rodin szobrát idézve, megmerevedjen, azokat a szavakat csippenyi ujjai közé, amelyek konstruálják és sajátos természetükből kifolyólag le is rombolják az általuk megalkotott rendszert.

...mi mind, kik így forgolódnak a ketreben, e megtanult és új változással, szünettelenül a visszhang helyzeteibe helyezve, e betűkkel, melyek csak újra elejtve közelítik a magasból rémlő kiáltást<sup>30</sup>

A Derrida idézte Sollers-részlet összefoglalja azt a nyelvszemléletet, mely a szövegeket mint egy mindent involváló, mindennél nagyobb, ám önmagát nem magyarázó rendszert értelmezi. A szavak térré (színtérré, gesztussá, mimikává) alakulnak a wilsoni *mise en scène*-ben, s a szöveg már nem egy rendszer meghatározta verbális közlésként jelenik meg, hanem az hangsúlyozódik, hogy a különbségek generálta játékok végtelen sorával a szövegek „írják” a színpad világát (az emberi testeket, a teret). A Lacan feltérképezte emberi psziché retorikai műveletekből konstruálódik anélkül, hogy létezne azokon túl vagy kívül. A Wilson-előadásban is a nyelv létesít „kapcsolatot” az egyes alakok között, annak térbeliesülése és folyamatos elcsúszása konstruálja a színpad fikcióját.

Az előadás záróképeben a szövegintonáció erősíti azt az interpretációs lehetőséget, mely az Ophélie / Elektra megkettőződést vagy összevonást mint a fallogocentrikus rendszert konstruáló nyelvi szabályok összetettségét hangsúlyozza. A hat alak ismét saját hanghordozásával montírozza polifóniává a női

várakozást és lázadást szövegező textust. Az állandó szövegismétlések és a rekedt ordításból kifejlődő sikoltás a fejlődés képtelenségének gondolatát, a tehetlenség érzetét erősítik a befogadóban. A freudi ismétlési kényszer alapján is értelmezhető a jelenet, miszerint az ismétlés valamifajta elkerülhetetlen redundanciát, egy lokalizálhatatlan, a nyelv szabályai alapján folyamatosan változó erőmező hatására generálódó folyamatot jelöl. A jelenet lezárása azonban módosul. A három szótlán alak édes-bús tangó dallamára lép a színpadra. Mozgásukat kíséri csak a zene, mely megtorpanásukkor azonnal elhallgat. Az előbbieken alapján a három figura értelmezhető egy nyelv nélküli utópikus világ alakjaiként: az aranyruhas a gyermek: pszichéjét még nem munkálta meg a nyelv, a nő és a férfi pedig nyelv alatti / feletti szimbólumoknak feleltethetőek meg. Léteznek-e azonban nyelven kívüli emlékek és előképek, vagy ők maguk is szükségszerűen nyelvi konstrukciók? A derridai „elmélet” természetesen tagadja egy szövegen túli valóság létezését. A Wilson-előadás záróképet kísérő zene dalamához társítható asszociációk pedig egyszerre „igazolják” a derridai gondolatokat és jelzik az elégtikus vágyódást, amely a még meg nem szövegeződött Lényeg felé akarná áttörni a teremtő nyelv határait.

\*\*\*

Robert Wilson építésznek tanult. Egyik nagyra tartott tanára azt kérte, hogy tervezzenek egy várost három perc alatt:

Egy almát rajzoltam, kristálykockával a közepében. Hirtelen beugrott egy középkori város emléke, amelynek a közepén a katedrális képezi az energia-centrumot, és ezt próbáltam meg aztán a magam számára lefordítani – kristálykocka az alma húsában<sup>31</sup>

A rajz a wilsoni színház metaforájának is tekinthető. A „közepontot” az ismétlésre épülő mértani szerkezetek alkotják, míg az alma húsát az asszociációra alapuló befogadói értelemképzések végtelenbe tárgyható sora. Wilson tehát építészeti képzettségének és pszichológiai alpműveltségének felhasználásával rendezésében olyan konstrukciót hoz létre, mely a néző számára egyszerre biztosítja a „kötöttség” és

<sup>30</sup> Jacques Derrida: *A disszemináció*. i. m. 311.

<sup>31</sup> Testtel hallani, testtel beszélni – Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke. *Theatron*, 1998/ Tél, 70. ford. Kiss Gabriella.

a „szabadság” érzését, hiszen – mint mondja – „Végül is csak a néző fejében jön létre az előadás, úgy-hogy alkossa meg ő maga a saját interpretációját.”<sup>32</sup>

A pontosan kidolgozott színpadkép és látványvilág, a ritmikus visszatérések egy „zárt” és „kiszámítható” struktúra „biztonságos” érzetét kelthetik a befogadóban. Freud az ember alapvető „ösztön-törekvéseként” határozza meg az ismétlési kényszert. Véleménye szerint az élő organizmusok reprodukálni igyekeznek egy alacsonyabb létformát, s így az evolúció véletlen mutációk sorozata, melyeket nem irányít valamifajta teleologikus cél. Jouvet könyvében is meghatározó szerepet tölt be az ismétlés, bár megkérdőjelezi a freudi téziseket, ugyanis azok olyan biológiai alapra épülnek, melyet már megcáfolt a kortárs tudomány. Az álmodás folyamatát mint az élőlény individualitását meghatározó genetikai kódok felülírását biztosító folyamatot értelmezi. Az ismétlés tehát erősíti a túléléshez elengedhetetlen különbségeket, és gyengíti az ennek elmentmondó külső hatások befolyásoló erejét. Mindkét egymástól alapjaiban különböző pszichoanalitikus elméletben meghatározó szerephez jut az ismétlés az emberi pszichében, és a Wilson-előadás ismétlései „kiszolgálják” a befogadót a tudattalan, ösztönből fakadó igényét. Az ismétlés azonban nem az azonosságon alapszik, hiszen az „eredeti” és reprodukciója szükségszerűen különbözőek. A rendszerben nem létezik olyan jelölt, mely maga ne lenne jelölő, így nem létezik önmagával azonos, önön reprodukcióját nem hordozó eredet.

A lacani és a freudi rendszert a jelentés folyamatos módosulása alakítja: a „jelölt” és „jelölője” között zajló megállíthatatlan elmozdulás. Ez az „elcsúszás” megakadályozza bármiféle struktúra „megszilárdulását”, és a struktúra képzésére, az értelmezői folyamatra helyezi a hangsúlyt, arra „hogyminden egyes részlet csak igen nagyszámú visszatérés és

megszámálhatatlan poliszémia kiszámított játékában válik olvashatóvá.”<sup>33</sup> A derridai dekonstrukció ezen „egyszerre megszakítatlan és megtört mon-tázzsként”<sup>34</sup> strukturálódó mozgások leírásához nyújtott segítséget, biztosított alapot, hiszen meghatározó fogalmi elsősorban a *nyom*, a *szöveg* és a *differentia* rögzítik a különbség által biztosított és fenntartott játékmező „szabályait”.

Dolgozatomban a freudi és a lacani elméletek, csakúgy, mint a mülleri szöveg, a dekonstrukciós olvasás / írás tárgyává, alanyává válnak, olyan negatív elrugaskodási pontként funkcionálnak, mely eltörrendő alapot biztosít a derridai „nyomolvasásnak” a Wilson-előadás elemzésekor. Segítségükkel az előadás első képe alapján leírhatóvá válik egy konstrukció, mely a „későbbi” képekben dekonstruálódik. A Wilson-előadás egy szilárd vagy verifikálható értelem létrejötte ellen dolgozik, az egyes pszichoanalitikus, illetve mülleri szövegek folyamatos ismétlésével, átstrukturálásával a befogadót értelemképzésének állandó reflexiójára készíti. A pszichoanalízis nyelvviséssel kapcsolatos írásait felhasználva véleményem szerint produktívan vizsgálható a Wilson-előadások „hatása”, annak „energiaközpontja”, a derridai fogalmi hálóval pedig jelezhetővé válik az a játéktér, amelyet a hasonlóságokban rejlő különbségek tartanak fenn az előadást-író befogadót számára, aki az előadás szövegét strukturálva az önmagát alkotó szövegeket is újrafogalmazni kényszerül. A befogadót is átszövegező játék végtelen, a Wilson-előadás jelölői alkotó labirintusnak nincs középpontja, nincs be-, illetve kijárata, az Én pedig egyre jobban eltévelyedik a szövegben, megállítva, odatéve a szöveg egyik zugába, valójában már semmit sem tévén, még mindenütt és mindenben próbára tévén.”<sup>35</sup>

<sup>32</sup> I. m. 70.

<sup>33</sup> Jacques Derrida: *A disszemináció*. i. m. 314.

<sup>34</sup> I. m. 299.

<sup>35</sup> I. m. 305. Paul Richer tanulmánya új szemponttal gazdagíthatja az előadáselemzést. A tanulmány a pszichoanalízis dekonstrukciós újraolvasásának lehetőségét vizsgálja fel Foucault írásai alapján. A pszichoanalízis szövegeit a mindenkori hatalom határozza meg, előíródik, hogy mi a betegség, mi a tabu. Az egyének ezek alapján a hatalmi szövegek alapján fogalmazzák meg saját énképüket. Így a Wilson-előadás esetében produktív megközelítésmódnak tűnik a pszichoanalízis eredményeit szövegező hatalmi struktúrák vizsgálata. Vagyis annak a feltérképezése, hogy az adott előadást létrehozó, befogadó társadalom, kultúra hogyan határozza meg az individuumot, milyen pszichoanalitikus szempontot tart dominánsnak, és melyeket kezel tabuként. Hiszen ennek feltérképezése lehetővé tenné egyfajta befogadói észlelési és értelmezési mód körvonalazását. Vö.: Paul Richer: *An introduction to deconstructionist psychology*. In: Steinar Kvale (szerk.): *Psychology and postmodernism*. London, Sage publications, 1992. 110–119.