

# Allegória és narráció

Botho Strauß Genet-olvasata, avagy *A fiatalember* és *A cselédek*

A thébai rókát a történet szerint az istenek azzal a tulajdonsággal tüntették ki, hogy senki sem akadt, aki meg tudta volna fogni. Az athéni Kephalosz kutyájának isteni adottsága ellenben az volt, hogy senki sem akadt, akit ne tudott volna megfogni. Történt pedig, hogy ezek ketten összetalálkoztak... A képtelen helyzetet Zeusz végül is azzal oldotta meg, hogy kővé változtatta őket.<sup>1</sup> E lélegzet-elállító pillanat példája azt mutatja, hogy nemcsak a thébai rókának és az athéni kutyának lehet története, hanem történeteik összeférhetetlenségének is. Paul de Man *Allegories of Reading* című könyvében az összeférhetlenség történeteinek két komplementer típusát is leírja. A „dekonstruktív — vagy tropológikus — elbeszélést” (*deconstructive/tropological narrative*) az jellemzi, hogy tartalmazza saját igazságstruktúrájának cáfolatát: egy olyan második olvasatra készlet, amely rámutat az első olvasat megteremtette összefüggések tarthatatlanságára. Míg azonban a „dekonstruktív elbeszélést” e fordulat hozzásegíti pusztá retorikusságának negatív bizonyosságához, az „allegorikus elbeszélés” (*allegorical narrative*) egy olyan szöveg (avagy olvasat), amely ezen túlmenően még a negatív bizonyosság cáfolatát is magában hordozza. Az „allegorikus elbeszélés” igazságstruktúrájának eldönthetlensége már nem merül ki valamely episztemológiai státusszal bíró „megnevezés” megkérdőjelezésében, hanem az egymást cáfoló olvasatok lezárulásának, azaz mindenfajta meggyőződésnek a lehetlenségéről szól: „az olvasás

<sup>1</sup> Jacob Burckhardt nyomán idézi Hans Blumenberg in: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979, 161.

allegóriája”.<sup>2</sup> Ezt azonban a dolog természeténél fogva már nem állíthatja, hanem az olvasatok feszültségében mintegy dramatizálja, színre viszi. Aki aztán e folyamat leírására vállalkozik, menthetetlenül kimerevíti az egymást kizáró lehetőségeket. Ezért a thébai róka és az athéni kutya története nem utolsó sorban Zeuszról is szól, aki azok kövé változtatásával létrehozza saját olvasatainak emlékművét.

Botho Strauß *A fiatalember* (*Der junge Mann*, 1984) című regénye alighanem egy ilyen zavarbaejtő és hálátlan olvasatstruktúrát rejt magában.<sup>3</sup> A megjelenésekor sok vitát kiváltó könyv a fejlődésregény (*Bildungsroman*) műfajának sajátosan posztmodern, ámde jellegzetesen német, azaz némiképp humortalan folytatása. Például azért, mert keresetten posztmodern eszköztárával is elkerülhetetlenül a nyugatnémet társadalmat és történetét tematizálja. De azért is, mert a (Strauß-szal nem okvetlenül azonosítható) ‘szerző’ bevezető regénytechnikai elmélkedéseiben mindjárt túlmagyarázza a rákövetkező textust, és így tovább. Nem csoda hát, hogy a német sajtónyilvánosság fintorogva fogadta megjelenését. Pedig ami benne viszolygásra készíthet, az nem kis mértékben kiterjeszhető a regény kritikáira is: a bevezetőt író ‘szerző’ és a regény kritikusai együtt vétenek, amikor a ‘szerző’ sugallta regénytechnikai és jellegzetesen ‘német’ intenciónak köszönhetően érzéketlenek maradnak azzal a sajátos szövegépítkezéssel szemben, amely nemcsak a német múlt feldolgozásának nem kegyelmez, de önnön technikai apparátusát is ‘sarokba szorítja’.

Az első, „Az utca” címet viselő fejezet, amelyről a továbbiakban szó lesz, egy 1969-es kölni Genet-rendezés történetét meséli el. Főhőse, akit a regény további fejezeteiben más-más szereplők váltanak majd fel, távolságtartó önkomentárral számol be élete színházi epizódjáról. Leon Pracht, a ‘fiatalember’, vallástörténész édesapja szárnyai alatt nevelkedik. Képzeletét így már fiatalon a korakeresztény eretnekek, oszlopszentek és barlangremeték eksztatikus világa foglalkoztatja. Tudásának nagy hasznát veszi, amikor egy dramaturg barátja meghívására víziókról, látnoknökről és megszállottokról tarthat előadást egy társulatnak, amely Shaw *Szent*

<sup>2</sup> vö. Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1988, 290; Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven; London 1979, 205.

<sup>3</sup> Botho Strauß, *Der junge Mann*, München; Wien 1984. — A szövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

*Jobanná*-ját viszi színre. Sikeres közreműködésének köszönhetően hamarosan segédrendezői, majd rendezői megbízást kap, s első munkáját, a *Julie kisasszony*-t felmagasztalja a kritika. Ennek eredményeként meghívja két kölni sztárszínésznő, Margarethe Wirth és Petra Kurzrok ('Pat'), hogy míg szokott rendezőjük és mesterük, Alfred Weigert, Schiller *Wallenstein*-trilógiáján dolgozik, Leon színre vigyen velük egy jutalomjátékot. E célra a színésznők egy olyan darabot választanak, amelyben immár mesterük befolysa nélkül, egyenrangú szerepekben mérhetik össze tudásukat. A választás *A cselédek*-re esik. Apjának nagy csalódására Leon elvállalja a megbízást, s ezzel kezdetét veszi színházi „pokoljárása” (21). Határozott elképzelésekkel érkezik Kölnbe, ám alig-alig tudja érvényesíteni akaratát a kipróbált színésznőpárossal szemben. A számára idegen és kiismerhetetlen világban nem sikerül helyettesítenie Weigertet, a „ragadozómacskák” (46) igazi idomárát. Vágya, hogy a két színésznő úgy kötődjön hozzá, mint az édesapja által kutatott hajdani Montanus prófétához kísérei, Priscilla és Maxilla, illuzórikusnak bizonyul. Ehelyett ő lesz (szenvedő) alanya egy a színházi világba történő beavatás rítusának, amelyet Pat és Margarethe celebrál. A beavatás azonban mindaddig várat magára, míg a koncepciózus fiatal rendező meg nem szabadul saját elképzeléseitől, s a sok küzdelem és megaláztatás hatására önkívületbe nem esik. (57) A *petit mal*, az időkiesés piknoleptikus élménye aztán a színházi időnek épp abban a másságában részelteti, amelyhez nem ér fel a koncepció diszkurzivitása.<sup>4</sup> Az előadás megvalósul, s Leon átélheti saját fölöslegessé válását: a munka vége, az immár futó darab önállósulása nemcsak a rendezői akarat ideiglenes kiűzetését jelenti a színpadról, hanem Leon színházi pályafutásának végét is.

Leon koncepciója szerint *A cselédek* nem a múlt atmoszféráját idézné fel, hanem „egy nem túl távoli jövőben”, „az emberi kommunikáció összeomlása után” játszódna (32), ahol megállt mindenfajta fejlődés, s az emberek a formátlanságból és kietlenségből a kultuszok és szokások megtartó menedékébe húzódnak vissza. Épp így menekülnek a cselédek a konyha mocskából a szép ruhák, a Madame-tól elkölcsönzött mozdulatok ceremóniájába. A szimbolikus cselekedetek és formák mind arra szolgálnak, hogy a függőségben rejlő hovatarozás felidézésével ellensúlyozzák az alakta-

<sup>4</sup> Vö. Paul Virilio, *Az eltűnés esztétikája*, Budapest 1992, 5–28.

lanságot. (38) Leon úgy írja le a színpadot terve bemutatásakor, mint egyszerre kétfelé nyíló teret. A „szomszédokat”, akik elől a cselédek a Genet-darabban elrejtik titkos ceremóniájukat, benzinkutasok és repülőtéri irányítók falanszterjelmezében képzeletben a színpad elé, amelyen a cselédek a „nem,túl távoli jövőben” maguknak játszanak. Ugyanebből a nézőpozícióból tekint azonban Leon értelmezésében a tényleges közönség is a két színésznő játékára. S habár a nézőtér éppen szembefordul azzal a képzeletbeli színpadtérrel, ahol a „szomszédok” a kulissza elhúzott ablakfüggönyei mögött elhelyezkednek, a fiktív és tényleges közönség a koncepció szerint mégis egybeesik egymással. A cselédek ceremóniája ezzel a színház tulajdonképpeni funkcióját lenne hivatott szimbolizálni: a rendezett jelentések, kötött szabályok terét, az ismétlődésnek azt a körkörös idejét (21), amelynek szertartása a maradandót jeleníti meg. A cselédek a színészet szimbólumaiként játékkal pótolnák a közönségnek, amit az a saját életében nélkülöz: az értelmet konstituáló formát. Miközben tehát a két színésznő a cselédeket alakítaná, a cselédek megfordítva őket formáznák meg. A „nem túl távoli jövő” a jelent szimbolizálná a mindenkori színpadi jelenlét értelmében.

Am a koncepció szerint nagyra hivatott színésznők ellenállnak, s mindez aligha Leon fiatalságának tudható be: nem a hiányzó tapasztalatokon múlik, hanem egy lényegi félreértésen. Azért szabotálják rendezői utasításait, mert megjegyzéseivel a szakma egyfajta alapszabálya, a színház eredendő törvénye ellen vét. Tévedése azokban a szemrehányásokban mutatkozik meg, amelyek a színésznők szerepjátékára vonatkoznak. Folyamatosan kifogásolja, hogy gépiesen játszanak, s megbotránkozik azon, hogy képesek ugyanazt a szövegrészt a legkülönbözőbb módokon előadni. (45) Máskor elvárja, hogy miközben Pat a hajába tűr, látsszon, hogy nem csupán mímeli a visketést. (47) S nem hajlandó tudomásul venni, hogy a színésznők koncepcionális szempontból csakugyan tartalmatlan mozdulataik bővületében még hétköznapi cselekedeteiket sem tudják másként, mint pusztá szerepjátékként bonyolítani. Amikor azt veti szemükre, hogy mozdulataik nem mentesek a komédiás színleléstől, egy olyan *eredetiséget* kér számon rajtuk, amely *tudatossággal* párosul, s amelyre a színészek szakmájuk lényegéből adódóan képtelenek. A forma és a színészi mozdulat Leon megkövetelte szertartásossága ugyanis egy olyan forma saját-

ja, amely a ceremóniában felidézi, de nem tartalmazza ténylegesen azt, aminek a szertartása. Szimbólikussága lényegét tekintve egy nem létező részesülés illúziójának felkeltése, *funkcióképes, ámde hamis szimbólum*, amely nem képes a koncepcionális reflexió megkövetelte önazonosságra. A színésznők játékában kifogásolt mechanikusság, a koncepciót befogadni képtelen spontaneitás egy a formák ceremóniája szempontjából konstitutív üresség. Valamilyest maga Leon is érzékeli ezt, amikor úgy tekint fel a színpadon lévőkre, mint szabad és számára elérhetetlen lényekre, a színpadra pedig mint hozzáférhetetlen misztériumok színhelyére. (50) De nem látja be, hogy koncepciójában a színészeket maga is a formát nélkülözők közé sorolja, akiket kizárólag a színpad képes felruházni a szerep kínálta önazonossággal.

Erre a mechanizmusra mutat rá Alfred Weigerttel folytatott beszélgetése is, akihez kétségbeesésében fordul tanácsért. Weigert számára a színész médium, aki semmiképp sem játszhatja szerepét saját jelentőségének tudatában. Olyan különös lény, akivel „a halott szellem és Isten között majdnem minden felidézhető és megjeleníthető” (51), „egy hatalommal bíró emberlét utolsó tanúja” (52). Weigert azt is elmondja, hogy a színésznők a színpadról olyanfajta vágyat ébresztenek benne, amelyre az életben soha nem képesek: mert a színész varázsa abban rejlik, hogy hús-vér, és mégis titokzatos fátyollal takart, imaginárius lény. Ezzel felidézi a kleisti mario-nettnak azt a paradigmáját, amelyre Bacsó Béla éppen Strauß színdarabjai kapcsán méltán hívta már fel a figyelmet.<sup>5</sup> Kleist *A marionettszínházról* című esszéjének beszélgetőpartnerei ugyanis azt ismerik el a halott bábu előnyének az igazi balett-táncossal szemben, hogy minden mozdulata egy centrumból, a bábu súlypontjából meghatározott. Mozdulatainak bája így abból a tulajdonságából ered, hogy élettelen, önálló akarattal nem rendelkező lény.<sup>6</sup> Ennek megfelelően az lehet jó színész, akinek mozdulatait a rendező a kleisti „masiniszta” mintájára bábuként irányíthatja, míg „a legügyetlenebb színészek mindig valamiféle ‘mozdulatok’ vagy egy úgynevezett ‘tudat’ legszorgalmasabb majmolói”. (53) Olyan „felfokozott személy”, akit a színpad követel, csak személyiségének elvesztésével lehet valaki. Leon elképzeléseiben viszont a Genet-da-

<sup>5</sup> Bacsó Béla, „Új német marionettek”, in: *Színház* 1993/5, 12–14.

<sup>6</sup> Heinrich von Kleist: „A marionettszínházról”, in: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, szerk. Salyámosy Miklós, Budapest 1981, 93–101.

rab egyszerre testesítené meg és tematizálná is a színház lényegét. A színészek marionettvoltuk tudatában lévő marionettek lennének. E kettő azonban egymást kizáró körülmény. Weigert eszméi épp az a paradox tanulást erősítik meg, hogy abban a reflexív értelem-ben, ahogy Leon a Genet-darabot a színház szimbolizációjának tekintené, mindenfajta színház már mindig is önmagát szimbolizálja, amikor puszta szín-játékként *csak* szimbolizál. A formszertartásnak, a mozdulatok ceremóniájának eszméje csakugyan a színház lényegéhez tartozik, de ez olyan tulajdonság, amellyel Pat és Margarethe, jó színészek lévén, már eleve rendelkeznek, s amit nemcsak nem kell, de nem is lehet nekik (mégegyszer) megtanítani. A színházi szimbolizáció spontaneitásából a koncepcionális reflexió csak úgy léphet ki, hogy azonnal el is veszíti azt, amire vonatkozik. S ezzel úgy jár, mint az a Kleist esszéjében emlegetett fiú, aki mozdulatai természetes bájának tudatára ébredve egyszerre el is veszti „gráciáját”. — Holott az, amit önmagával azonosít, ráadásul nem több, mint csupán a tükörképe.<sup>7</sup>

E koncepcionális lehetetlenség következtében a forma ceremóniája áttevéődik arról a színpadról, amit Leon annak tart, arra, amin Margarethe és Pat neki játsszák, hogy színészek. Sajátos szerepcsere zajlik le: Leon betanítaná koncepcióját, ám eközben maga vesz folyamatosan leckét belőle. Mivel azonban ez a tanulás ráadásul beláthatatlan, hisz tudása ismételten nem felelne meg a színházi forma lényegi ürességének, Leon beavatási szertartása akkor éri el tetőpontját, amikor a *petit mal* önkívületében maga is dróton rángatott, önmagáról számot adni nem tudó bábuvá változik. A forma ceremóniája ezzel a Genet-koncepció témájából, a premier majdani eseményéből a fejezet tulajdonképpen cselekményévé alakul át: maga a regényszöveg bizonyul a színházi szimbolizáció imitációjának. Az a tény pedig, hogy a történetet elbeszélőként uraló Leon továbbra sem látja át az események tulajdonképpen logikáját, egyidejűleg szól e szimbolizáció *sikerességéről és hamisságáról*.

A fejezet, illetve Leon színházi pályafutása látszatra kudarccal végződik: sem a színésznők nem szabadulnak ösztönös vakáguktól, sem Leon a teoretikus egyoldalúságtól; az előadás közepesre

<sup>7</sup> i.m. 98. — vö. Paul de Man, „Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionetten-theater*”, in: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, 205–233, itt 218–223.

sikerül, Leon pedig felhagy a rendezősséggel. Sőt nemcsak a szimbolikus Genet-koncepció mond csődöt, de magasabb szinten nyilvánvalóvá válik mindenfajta színházi szimbolizáció üressége is. A fejezet tanulsága mégsem ebben a kizárólagosságban rejlik. A hamis szimbolizáció sikeressége túlmutat az eseményeken és az elbeszélő önértelmezésén. Sem a kudarc pillanatai, sem az elbeszélő által kudarcként értelmezett mozzanatok nem merülnek ki a szimbolikus önazonosság lehetőségének cáfolatában. Minden összeegyeztethetetlen, amit a szimbolizáció egymásra vetít, és mégis minden működőképesnek mutatkozik. Már Leon fogalmiságában megmutatkozik e sajátosan *allegorikus struktúra*.<sup>8</sup> Az, hogy a „szomszédok” képzeletbeli kulisszája és a nézőtér egybeesnek, tulajdonképpen belátható szimbolikus projekció. Térbeli elhelyezkedésük azonban ennek olyan mértékben ellentmond, hogy a konkrét látvány kizárja a teoretikus egyértelműséget. Ezen túlmenően tanulságos melléfogás, hogy a színházi közönséget épp a kirekesztett, a cselédek játékára vak „szomszédok” reprezentálják. Ezeket figyelembe véve a szimbolikus kapcsolat már nem magától értetődő, hanem a teória önkényéről árulkodik. De a kézenfekvőségnek és a koncepcionálitásnak éppen ez az önkényes társítása az, ami Leon elméletét nagyon is hasonlóvá teszi a lényegét tekintve üres színházi szimbolizációhoz. Nemcsak azt fogalmazza meg, amit a színház azzal, hogy formát kölcsönöz a formátlanságnak, mindig is tesz; hanem logikájának ellentmondásosságával meg is ismétli a színházi szimbolizáció önkényes jelentésstruktúráját. A konfliktus pedig éppen abból ered, hogy a színházi szimbolizáció elmélete a szimbolikus önazonosság eredetiségének önkényes létesítésével csak tautológikusan megismétli azt az ellentmondást, amit a színház hamis szimbólumként már eleve kifejezésre juttat. Ahelyett, hogy a koncepció és a színház (a koncepció tárgya) egymás kiegészítésére szolgálnának, kölcsönösen feleslegessé teszik egymást. Konkurens párhuzamuk ráadásul eldönthetetlené teszi, hogy vajon az elmélet az előképe a gyakorlatnak, avagy a gyakorlat az elméletnek. De ennek meghatározása két *allegorikusan konkurrens*, illetve — mint láttuk — már önmagában is *allegorikusan önkényes* (nem-szimbolikus) struktúra eseté-

<sup>8</sup> A szimbólum és allegória szembeállításához vö. Paul de Man vitáját a klasszikus szimbólum-felfogással. in: „Die Rhetorik der Zeitlichkeit”, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 83–130, valamint Hans-Georg Gadamer fogalomtörténeti vázlatát. in: *Igazság és módszer*, Budapest 1984, 69–76.

ben nem is szükséges.<sup>9</sup> Mert a kívánt egész éppen a formailag tagadott értelem-azonosságban, a feloldhatatlan, ámde belátható differenciában van ténylegesen jelen.

Ez a kétarcú struktúra nem csak a színház és a színházi koncepció viszonyában fedezhető fel. Figurális szinten ugyanúgy megmutatkozik, mint a két szöveg viszonylatában. A Genet-darab és a regényfejezet szereplőviszonyai egymásra mutatnak. Ez nem a színésznők (illetve cselédek) kettősének sokat emlegetett vetélkedésében nyilvánul meg, hanem a hármasság kapcsolatának jelentőségében. Leon elfoglalja Alfred Weigert helyét abban a hármasságban, amelyben ez a hely az „idomáré”, vagy „masinisztáé”, azaz olyan valakié, aki egyszerre tölt be nélkülözhetetlen és gyűlöletes szerepet.<sup>10</sup> Leon, Margarethe és Pat kapcsolatát alapvetően meghatározza a rendezői guruszerep ellátatlansága. „Beláttam — mondja elbeszélőként Leon. —, hogy a rendező háromnegyedrészét kölcsönvett hatalomból, projekcióból és függéskényszerből áll, melyekkel a színészek megtöltik mint egy karácsonyi libát.” (55) A rendező hatalommal bír, ám ennek a hatalomnak nem ura, hanem médiuma; az, amit a színészek tartanak róla. Benne összpontosulnak azok a jelentések, amelyekből a formák táplálkoznak, még akkor is, ha valójában nem több, mint e jelentések beváltatlan ígérete. E kétértelmű hatalmi státuszban, függés és gyűlölet ambivalens tárgyaként a rendező hasonló szerepet tölt be, mint Madame a két cseléd életében. Amikor Alfred Weigert eleget tesz ennek a feladatnak, a Genet-darab alapszituációját modellezi. Amikor azonban Leon nem tesz neki eleget, kezdetét veszi az a szertartás, amelybe a Genet-darab torkoll. Ő Weigert, és ő Montanus, de csak azok helyettese, ezért ugyanúgy a gyűlölet tárgyává válhat amazok helyett, ahogy *A cselédek*-ben Claire a rituális gyilkosság áldozatává Madame helyett. A rendezendő darab konfliktusa ténylegesen kibontakozik a fejezet eseménysorában.

A regény és a Genet-darab eseményei két szempontból is egymást interpretálják. Egyrészt tekinthető *A cselédek* a regényfejezet

<sup>9</sup> Szóhasználatunk az allegóriának azon két meghatározó tulajdonságán alapul, hogy jelentésszintjei egymástól függetlenek (kapcsolatuk önkényes, mert csak konvencionális), illetve kizárják egymást (szélsőséges esetben egymás cáfolatai is lehetnek). vö. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 31993, 28–40. Ez megvilágítja a de Man *allegorical narrative*-fogalma és szövegértelmezésünk közötti szemléletkülönbséget is: A Strauß-szöveg *allegorical narrative*, de nemcsak a de Man-i átvitt értelemben, hanem szövegtechnikai szempontból is.

<sup>10</sup> Hasonló összefüggésben esik szó a második századi keresztény szektaalapító Montanusról, prófétaönének, Priscillának és Maximillának mesteréről is.



előképének, vagyis olyan modellnek, amely nélkül a regényesemények nem nyernek értelmet. Ez esetben a Strauß-szöveg a Genet-darabban megrajzolt viszonyokra utal, ami a szereposztás szimmetriájában ugyanúgy megnyilvánul, mint a folyamatos szerepcseréjékben. Más szempontból viszont ugyanúgy tekinthető a regényfejezet is a Genet-darab előképének: A kapcsolatháromszögben Madame, Montanus, Alfred Weigert és Leon funkcionális szempontból azonos szerepet tölt be. S bár Leon is csak úgy helyettesíti Alfred Weigertet, ahogy Claire Madame-ot, funkcionálisan mégis 'jobb' áldozatnak bizonyul, amikor a cselédek, illetve színésznők kettősének viszonylatában harmadikként, s nem a 'más(od)ikként' vállalja magára a bűnbak szerepét. Mivel pedig mindkét szövegben alapvető tényező, hogy valaki mást áldoznak fel, mint a hármas kapcsolat számára nélkülözhetetlen Madame-ot, illetve Weigertet, Leon helyettes bűnbaksága feloldja *A cselédek* végkimenetelének Claire kettős szerepéből (mint cseléd illetve testvér és mint bűnbak) adódó 'félrecsúszását', a hármas kapcsolat nem szükségszerű összeomlását.<sup>11</sup> Ennyiben a regényfejezet retrospektíve értelmezi a darabot, azaz korrigálja annak tökéletlenségét. *A cselédek* értelmetlen a Strauß-fejezet nélkül, a regény a darab fordított idejű (tipológikus) előképének bizonyul. Világos azonban, hogy a darabnak ez a regény általi tipológikus beteljesülése nem több, mint a Genet-darab Strauß-regény felőli olvasata, amelynek értelmében az áldozathozatal csak a hármas kapcsolat megerősítését szolgálhatja, s nem vezethet annak összeomlásához. S mivel ez az olvasat sem szükségszerűen kizárólagos, a két szöveg viszonya könnyen visszafordítható az első előkép-kapcsolatba. Ám az első prioritás-viszony sem tartható ellentmondásmentesen, hisz az áldozathozatal figurális eltolódásának köszönhetően a regényfejezet csupán tökéletlen allegóriája *A cselédek*-beli előképnek. A két szöveg folyamatosan egymásra utal, anélkül, hogy tisztázódna hierarchiájuk. Az értelem véglegesülése helyett viszonyukban is megmutatkozik a színházi koncepció és gyakorlat tematikus komponenseinek esetében tapasztalt strukturális eldönthetetlenség.

Ezen pedig még az sem változtat, hogy az intertextuális provokáció a Strauß-szövegtől indul ki. Hisz a keletkezési idő referenciavértékének és az allegorikus hierarchia rögzíthetőségének kétségbe-

<sup>11</sup> Ennek lehetősége *A cselédek*-ben is felmerül, illetve kihasználatlan marad Monsieur szubsztitútív funkciójában, hogy a Madame-nak szóló bosszú áldozata legyen.

vonását követően a narratív kezdeményezés elsőbbsége talán még eszközül szolgálhatna ahhoz, hogy visszaállítsuk a két szöveg józan ész sugallta rangsorát. A regény 'szerzőjének' döntései azonban ép-poly kétesek maradnak, mint az elbeszélő Leon önértelmezései. Leon rendezői koncepciója túlságosan is emlékeztet a 'szerzőnek' a regény bevezetőjében megfogalmazott programjára ahhoz, hogy ne essenek a színházzal szemben támasztott figurális, illetve a regény-nyel szembeni 'szerzői' elvárások azonos megítélés alá. A bevezetőben a 'szerző' az elbeszélés lehetőségeit illető dilemmáit osztja meg az olvasóval, hogy végül egy 'másfajta' narráció, a lineáris idővel dacoló körkörösség avagy egyidejűség narratív kivitelezését tűzze ki céljául.<sup>12</sup> Amikor a regény első fejezete ezt követően a körkörösség elvének megfelelően ismétli és reflektálja, illetve kipróbálja a bevezetőben mondottakat, elkerülhetetlenné válik, hogy a fejezet ellentmondásstruktúrája is 'értelemszerűen' vissza ne hasson az önmagát magasabb reflexiós szinten tételező bevezetőre. A koncepciózus szerzőre így minden valószínűség szerint ugyanaz a sors vár, mint a koncepciózus rendezőre. A 'posztmodern' regény sikeres kudarcnak bizonyul. A szerzői célkitűzések önmaguk cáfolataként valósulnak meg, a regényfolyamat kontrollálhatatlanná válik, s narrátorának legitimitása az önmaga előállította differenciális struktúrába vész. Az már aztán e próza teleonómiájának cinizmusa, hogy Weigert e szavakkal búcsúzhat Leontól: „Bukás nincs, (...) csak továbbhaladás. S abban még a halál sem tart minket vissza. Mindig úton vagyunk a felé, hogy a dolgok mögé érjünk.” (55) A leírt allegorikus szövegstruktúra ugyanis arról is gondoskodik, hogy 'a szerző halála' még ugyanazzal a mozdulattal a 'szerző szabadulása' is legyen. Mert ez az egyszerre hamis és hatékony struktúra — Walter Benjaminsnak egy Paul de Man-hoz közel álló gondolatát parafrázálva — „nemcsak a múlandóság allegóriája, hanem benne maga a múlandóság is valami másnak, a feltámadásnak az allegóriájává lesz”.<sup>13</sup>

Szeged

Hárs Endre

<sup>12</sup> A bevezető valójában már önmagában sem mentes az ellentmondásoktól, ami különösen azért tanulságos, mert a Strauß-irodalom előszeretettel olvassa Strauß regénytechnikai receptjeként. Ennek részletezése azonban már egy másik dolgozat tárgya.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften*, szerk. Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, 405–406; *A német szomorújáték eredete*, in: *Angelus Novus*, Budapest 1980, 446. — E fordítás idézésétől szándékosan eltekintek.