

Craig Owens

AZ ALLEGORIKUS IMPULZUS

EGY POSZTMODERN ELMÉLET FELÉ (2. RÉSZ)*

„Azért írunk, hogy elfelejtsük előzetes tudásunkat a szavak és a dolgok teljes homályosságáról, vagy – ami talán még rosszabb – mert nem tudjuk, hogy a dolgokat egyáltalán meg kell-e értenünk vagy sem.”

Paul de Man

Íme, egy allegória kezdete, az olvasás rövid parabolája Laurie Anderson *Americans on the Move* című performanszának¹ nyitójelenetéből: „Tudod, mikor éjszaka vezetsz, eszedbe juthat hirtelen, hogy talán épp az ellenkező irányba tartasz. Akkor visszakanyarodnál... nagyon fáradt volnál, sötét lenne és esne az eső, és megfordulnál, és elindulnál azon az úton, aztán az eső eláll, világosodni kezd, körülnézel, és minden tökéletesen ismeretlen. Tudod, hogy soha azelőtt nem jártál erre, és aztán beérsz a következő helyre, és annyira kínosan érzed magad, mikor azt mondod: »Elnézést, meg tudná mondani, hol vagyok?...«”

Ez a részlet a vezetés (Anderson tudat-metaforája: „Úgy vagyok a testemben, ahogy a legtöbb ember az autóját vezeti”) és a homály képeivel az *Isteni színjáték* nyitányára emlékeztet („Az emberélet útjának felén / egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, / mivel az igaz utat nem lelém. [...] Akkortájt olyan álmodozva jártam: / nem is tudom, hogyan kerültem arra, / csak a jó útról valahogy leszálltam.”²), vagy inkább a zavarodottságnak arra az állapotára, mellyel oly sok allegória indul.

És Anderson éjjeli utazója nemsokára találkozik Vergiliusával egy autószerelő képében, aki ráébreszti, hogy zavarodottsága abból fakad, hogy nem képes „olvasni a jeleket” – azonban ez a képtelenség nem annak tudható be, hogy valaki figyelmen kívül hagyta vagy félreértette az útjelző táblákat, hanem a jelek alapvető olvasha-

* A fordítás alapja: Craig Owens: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. 1. *October*, 12. 1980. Spring, 67–86. és 1980. Summer, 58–80. – internet: <http://www.bard.edu/graduate/mfa/summer/readings/documents/AllegoricalImpulsePart1.pdf>. A szöveg első részét 66. számunkban közzöltük. (– A szerk.)

¹ Az *Americans on the Move* című Laurie Anderson-performanszot a The Kitchen Center for Video, Music and Dance-ben mutatták be 1979 áprilisában. Ennek néhány szövegrészlete megjelent: *October* 8. 1979. Spring, 45–57. Minden idézet ebből a forrásból származik.

² *Dante's Inferno*. Transl. John D. Sinclair. New York, 1939. 23. – Dante: *Isteni színjáték*. Ford. Babits Mihály. Budapest, 2002. 73.

tatlanságának. Overallos Vergiliusa egy táblát kommentálva, amelyet az Apolló 10 úrhajó számára készítettek – egy meztelen férfi és egy meztelen nő, az előbbi integetéshez emeli a jobb karját – érdeklődve kérdezi: „Hazánk olyan képeket küld a kinti úrbe, melyek jelnyelvünket ábrázolják. Ezeken a képeken az emberek a mi jelnyelvünket beszélnek. Nem gondoljátok, hogy azok ott azt gondolják majd, hogy ez a férfi folyamatosan így tartja a kezét? Vagy azt hiszitek, hogy el tudják olvasni a jeleinket? Hazánkban a viszlát ugyanúgy néz ki, mint a szia.”

Két alternatíva: az üzenet földönkívüli fogadója azt feltételezi, hogy egyszerűen ez egy kép, azaz egy emberi alak hasonmása, mely esetben logikusan azt a következtetést vonja le, hogy a Föld hímnemű lakói járkálás közben jobb kezüket folyamatosan feltartják. Vagy megsejti valahogyan, hogy ezt a gesztust neki szánták, és kísérletet tesz arra, hogy megértse, ekkor viszont meg fog akadni, ugyanis a gesztus egyszerre jelöli az üdvözlést és a búcsúzást, és megértése kényszerűen e két véglet között oszcillál. Ugyanaz a gesztus jelentheti azt, hogy „Állj!”, vagy mutathatja az eskütételt, de ha Anderson szövege nem veszi figyelembe ezeket az alternatívákat, az azért van, mert nem érdekli az egyetlen jel keltette kétértelműség, többjelentésesség; inkább két *tisztán meghatározott, de kölcsönösen össze nem illő* értelmezés ütközik egymással vakon, mégpedig úgy, hogy lehetetlen választani közülük. Természetesen az allegória az, amelyben „egy és ugyanaz a dolog egyformán jelenthet valamely erényt vagy bűnt”,³ és ez problematikussá teszi az olvasói tevékenységet, mely így örökre önnön bizonytalanságában van tartva.

„A nyelv csalóka bábeleiben a művész jellemző módon tévelyegve halad”, mondja Robert Smithson.⁴ Anderson egy ilyen művész, és performanszai narratívák, melyek arról szólnak, hogyan téveszt valaki utat a jelek labirintusaiban. Bár a dal- és beszélt szövegeken kívül fényképeket, rajzokat, filmeket és zenét is használ, ezek mindegyike az olvasás általános témájához kapcsolódik, mely messze túlterjed az írott szöveg határain. Anderson számára a világ jelek hatalmas hálózata, és mint ilyen, folyamatosan kikényszeríti az olvasást és az interpretációt. A világban való léte okán a tudat tulajdonképpen azonos az olvasással, azonban ez az azonosság nem problémátlan, mivel a jelek olvashatósága mindig bizonytalan. És az *olvashatatlanság* problémája az, melyet Anderson munkái megcélznak.

Az *Americans on the Move* újra és újra visszatér a jelek alapvető kétértelműségére, és azokra a határokra, melyeket ebből kifolyólag a megértés útjába állítanak. A vállait felhúzó, tenyerét felfelé fordító nőről készült fénykép találgatásra késztet: „Ez a nő arra gondol, hogy vajon esik-e az eső? Vagy talán úgy véled, mindegy neki?” A

³ Karl Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde...*, idézi: Walter Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama*. Ford. John Osborne. London, 1977. 174. – Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete. Ford. Rajnai László. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Vál., jegyzetek Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 376.

⁴ Robert Smithson: A Sedimentation of Mind: Earth Projects. In: *The Writings of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt. New York, 1979. 67. – Recenziómban e szakasz Smithson projektjében betöltött központi szerepét tárgyalom: Earthwords. *October*, 10. 1979. Summer, 121–130.

mű egy korábbi változata az alábbi történetet foglalta magába egy albuquerque-i tenyérjossal (Olvasó és Tanácsadó) folytatott konzultációról: „Az jóslás sajátossága az volt, hogy egyáltalán nem stimmel semmi abból, amit mondott. Megfogta a kezem, és azt mondta, »látom ezekben a vonalakban, hogy egyetlen gyermek...« (hét testvérem van), »itt azt olvasom, hogy szeret repülni« (abszolút rettegek a repülőgépektől), és így tovább. De annyira biztosnak tűnt ezeket az adatokat illetően, hogy végül elkezdtem hinni, hogy éveken keresztül ezekkel a tartósan a kezembe tetovált hamis információkkal járkáltam. Nagyon nagy hangzavar volt a házban, a családtagok ki-be járkáltak, és élénken csettegő nyelven beszéltek, ami arabnak hangzott. Arab könyvek és újságok hevertek szétszórva a szőnyegen. Hirtelen arra gondoltam, hogy az egész csak fordítási probléma – talán jobbról balra olvasott, ahelyett, hogy balról jobbra haladt volna – és a tükörrre gondolván odanyújtottam neki a másik kezemet. Nem fogta meg, ehelyett kinyújtotta a saját kezét. Így ültünk egy vagy két pillanatig, amiben volt egy bizonyos furcsa együttes, esdeklő rituálé. Aztán rájöttem, hogy azért nyújtotta ki a kezét, mert várt... várt a pénzre.”

E szakaszban, amely a kommunikációnak mint gazdasági cserének a metaforájával operál – a jelentés cseréjét a pénz cseréje ellensúlyozza – Anderson felteszi, hogy ugyanaz a „szöveg” visszafele és előrefele olvasva ellentétes jelentéseket hozhat létre. Így ez Anderson palindrómáira emlékeztet, melyek ritkán olvashatók mindkét irányban ugyanúgy; a *Song for Juanita* című dalban az első szótag („Juan-”) a „no”-ba vált át, ritmikus oszcillációt keltve: „no-one-no-one”; így a morfémákról kiderül, hogy önnön ellentétük csíráját hordozzák.⁵ A palindrómák, szójátékok és „fordítási problémák” újra és újra visszatérnek Anderson műveiben, alkalmat adva arra, hogy akként írjuk le őket, amit Paul de Man nemrég megjelent *Allegories of Reading* című művében az „olvashatatlanság allegóriáinak” nevez. De Man az allegóriában a nyelv két elkülönülő szintjének vagy használatának, a szó szerinti és a retorikainak a strukturális interferenciáját látja, melyek közül az egyik pontosan azt tagadja, amit a másik állít. A legtöbb allegóriában egy szó szerinti olvasat „dekonstruálja” a metaforikust; a szöveges exegézis középkori sémáinak felidézésével de Man ezeket az értelmezéseket tropologikusnak mondja. Mivel azonban a szó szerinti nyelv maga is retorikus, lévén metaforikus helyettesítések és megfordítások eredménye, az ilyen olvasatok elkerülhetetlenül benne foglaltatnak abban, aminek leleplezését célul tűzik ki, és az eredmény az allegória: „A minden szövegre érvényes paradigma egy alakzattól (vagy alakzatok rendszeréből) és annak dekonstrukciójából áll. Mivel azonban ez a modell nem zárható le egy végső olvasattal, maga is létrehoz egy szupplementáris figurális rátétet vagy ráakódást, amely az előző narráció olvashatatlanságát beszéli el. Megkülönböztetve az alakzatoktól, s a végső soron mindig egy metafora köré összpontosuló elsődleges dekonstruktív narratíváktól, az ilyen másodfokú (vagy harmadfokú) narratívákat *allegóriáknak* nevezhetjük. *Az allegorikus narratívák az olvasásra való képtelenség történetét mondják el*, a tropologikus narratívák pedig [...]

⁵ Laurie Anderson: *Song for Juanita. Airwaves.* (lemezfelvétel). New York, One Ten Records, 1977. A szerző ismertetője.

a megnevezésre való képtelenség történetét mesélik. A különbség pusztán fokozatbeli, s az allegória nem törli el az alakzatot. Az allegóriák mindig metaforák allegóriái, s mint ilyenek, mindig az olvasás lehetetlenségének allegóriái – mely mondatban magát a genitívust is metaforaként kell »olvasni«.⁶

De Man az allegorikus olvashatatlanságról szóló tézisét ugyanúgy illusztrálja irodalmi és filozófiai diskurzusból vett példákkal (bár az allegória hajlamos arra, hogy elmossa ezt a különbséget), Rilkrétől és Prousttól Rousseau-ig és Nietzscheig. Azt, ahogyan a szó szerinti és a figurális nyelv össze nem illő voltára irányított figyelem megdönti a kanonikus szövegek feletti vélt uralmunkat, de Man tömören bemutatja Yeats *Among School Children* (*Iskolások között*) című verséhez írott bevezető értelmezésében, mely vers a következő híres sorral zárul: „Táncából a táncost: kitudhatod?” – egy olyan sorral, melyet sokszor idéznek, mint a jelnek és a jelentésnek a (szimbolikus) műalkotást jellemző, felbonthatatlan egysége melletti tanúságtételt. Igaz, ez a „jelentés” a sor retorikai kérdésként való olvasatán múlik, vagyis az elválaszthatatlanságukról tett retorikai állításként való olvasaton. De mi van, ha szó szerint olvassuk, kérdezi de Man; és a végeredmény, nem meglepő módon, az allegória – az a távolság, mely elválasztja a jelölőt a jelölttől, a jelet a jelentéstől: „A zárósort viszont nemcsak figuratívan, hanem szó szerint is lehet olvasni, mintha kissé sürgetve azt kérdeznék, amit korábban a kortárs kritikával összefüggésben magunk is kérdeztünk; szó sincs róla, hogy a jel és a referens oly tökéletesen illeszkednek egymáshoz, hogy időnként minden különbségük eltörlődik, inkább arról van szó, hogy ha ez a két lényegileg eltérő elem, a jel és a jelentés ilyen szorosan összefonódik egymással abban a képzeletbeli »jelenben«, amelyről a vers szól, s amelyet megszólít, akkor hogyan állapíthatjuk meg azokat a különbségeket, amelyek megóvnának minket attól a tévedéstől, hogy olyasmiket azonosítsunk egymással, amik azonosíthatatlanok? A parafrázis nehézsége jelzi, hogy a szó szerinti olvasat nem feltétlenül egyszerűbb a figuratívnál [...]; a kérdés retorikai voltát feltételező figurális olvasat itt talán naiv, míg a szó szerinti olvasat a téma és az állítás nagyobb bonyolultságához vezet. Kiderül ugyanis, hogy az első olvasat által felállított séma teljes egészében aláásható vagy dekonstruálható a második olvasat felől, melyben az utolsó sor szó szerint értelmeződik, mintha azt jelentené, hogy mivel a táncos és a tánc nem ugyanaz, hasznos és talán életbevágóan fontos lehet – hiszen a kérdést sürgető hanglejtéssel is ejthetjük: »Ugyan áruld már el, hogyan különböztethetném meg {how can I know} a táncost a tánctól?« – különválasztani őket. Ez azonban egy, az előbbitől elütő értelmezéssel helyettesíti az összes szimbolikus elem olvasatát. [...] Ez az utalás elegendő kell legyen ahhoz, hogy jelezze: két teljesen koherens, ám teljesen összeegyeztethetetlen olvasat fordulhat meg egyetlen soron, melynek grammatikai struktúrája minden kétértelműségtől mentes, retorikai működésmódja mégis feje tetejére állítja az egész vers hangulatát és működését. [...] itt sem mondhatjuk továbbá, hogy a versnek egyszerűen két jelentése van, melyek egymás mellett léteznek.

⁶ Paul de Man: *Allegories of Reading*. New Haven, 1979. 205. (Kiemelés tőlem - C.O.) - Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged, 1999. 276-277.)

A két olvasatnak közvetlen összeütközésbe kell kerülnie egymással, hiszen éppen arról van szó, hogy az egyik olvasat tévedésnek ítéli és menthetetlenül érvényteleníti a másikat. Képtelenség továbbá érvényes döntésre jutni a tekintetben, hogy melyik olvasatot illeti az elsőbbség, egyik sem létezhet a másik nélkül. Nem lehetséges tánc táncos nélkül, sem jel referens nélkül. Ugyanakkor viszont a grammatikai struktúra által létrehozott jelentés autoritását teljesen homályba borítja egy olyan alakzat kétszínűsége, mely éppen az általa elrejtett különbségtételt követeli.⁷

Nemcsak azért idéztem ezt a hosszú passzust teljes egészében, mert megvilágítja Laurie Anderson művészetének felépítését, és lehetővé teszi számunkra, hogy allegorikusként azonosítsuk, hanem azért is, mert megmutatja, hogy a Yeatséhez hasonló modern szövegek magukban hordozzák önnön allegorizálásuk csíráját. Az allegóriát többé nem ítélik el valami olyanként, mint ami a műalkotás pusztá függeléke, ugyanis minden művön belül meglévő strukturális lehetőségként tárul fel. Azonban a modernizmusban az allegória *in potentia* marad, és csak az olvasás tevékenysége során aktualizálódik, ami azt sugallja, hogy a posztmodern jellemző allegorikus impulzus egyenes következménye annak, hogy a posztmodern az olvasással van elfoglalva. Ezért nem meglepő, hogy Robert Rauschenberggel kell összefutnunk a posztmodern előszobájában, akinek művei vizuálisból textuálisba fordítják művészeti tapasztalatunkat, és ezeket a műveket olyan címekkel látja el, mint *Obelisk*, *Rebus*, *Allegory*.

A Rauschenberg művészete által végrehajtott áthelyezésre legelőször Leo Steinberg figyelt fel, aki ezt a váltást a természetből a kultúrába való átmenetként értékelte.⁸ Ám Steinberg a természet/kultúra oppozíciót állandónak gondolja, és a posztmodern művészek (nem beszélve posztstrukturalista párjaikról) eltökéltek abban, hogy ezt az előfeltételezést felforgassák. A posztmodern művészetben a természetet úgy kezelik, mint amit a kultúra már teljesen domesztikált; a „természetit” csak kulturális reprezentációján keresztül lehet megközelíteni. Bár ez tényleg elmozdulást érzékeltet a természettől a kultúra felé, azonban a valóságban azt szemlélteti, hogy lehetetlen elfogadnunk a kettő oppozícióját. Ez Sherrie Levine közelmúltbéli allegorikus munkájának lényege, aki kiválogatta, újrafotózta és bekeretezte Andreas Feininger természeti témákat bemutató fényképeit. Ha Levine akar egy képet a természetről, azt nem ő maga csinálja meg, hanem kisajátít egy másik képet, és mindezt azért, hogy megmutassa, milyen mértékben foglalja mindig már magába a kulturális értékek rendszere a „természetet”, ami kijelöl számára egy speciális, kulturálisan meghatározott pozíciót. Ezzel újra csavar egyet Duchamp talált tárgy-stratégiáján, és nyugtalanító dekonstruktív eszközként hasznosítja.

⁷ Uo., 11-12. - 24-25.

⁸ Leo Steinberg: *Other Criteria*. New York, 1972. 84f. - Leo Steinberg: A lapos képsík. A tér költészete. *Fotókritikai antológia*. Szerk. Steve Yates. Ford. Kemenesi Zsuzsanna. Typotex, 2007. 225-235. Az esszé eredeti címe Steinberg saját bevallása szerint a nyomdaiparból származik, ahol a flatbed azt a „síkágyat” jelenti, melyen a horizontális nyomófelület nyugszik. A flatbed printing machine hivatalos magyar fordítása ez: 'íves nyomógép'. Mivel a magyar szakkifejezés a jelen kontextusban nem kifejező, ezért megtartottam az eredeti magyar fordítást. (- A ford.)

Ez a Duchamp-ra történő hivatkozás azt sugallja, hogy a posztmodern „elmozdulást” nem a természettől a kultúra irányába való elmozdulásként kellene értékelnünk, hanem a szónoki módban történő elmozdulásként, a történelemtől a diskurzus felé, mely fogalmakat Émile Benveniste a személytelen, harmadik személyű narráció és az *én*, valamint a *te* személyes névmással kapcsolatba hozott közvetlen megszólítás közti különbségtevése használ.⁹ „Notes on the Index...” című írásában Rosalind Krauss megmutatja, hogy a névmási hangsúly ezen elmozdulása minden Duchamp-műre jellemző, és hogy ez „a jelentés vonatkozásában végtelen önkényeséget, a nyelvi jel... lebontását” jelzi.¹⁰ Duchamp minden műve a nézőnek címzett üzenetként olvasható – explicit módon az *Anémic Cinéma*ban, a *Tu m'*-ben és a *To be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour*-ban; implicit módon a *Fountain* és a *Trébuchet* című talált tárgyakban¹¹ – és fontos észben tartani, hogy az allegóriák gyakran rábeszélő jellegűek, és azzal a szándékkal fordulnak az olvasóhoz, hogy manipulálják vagy befolyásolják a viselkedését. A diszkurzív mód irányába való ilyen típusú elmozdulásnak az alapján bontakozhat ki egy olyan olvasat, amelyet maga Duchamp úgy határozott meg, mint a *Nagy Üveg* (amely maga egy kidolgozott *pszichomachia*) „allegorikus megjelenése”.

Szintén ez a történelemtől a diskurzus felé, a harmadik személyű beszédmódtól a második személyű beszédmódig tartó elmozdulás az oka annak a központi szerepnek, amit a posztmodern művészet az olvasónak/nézőnek tulajdonít;¹² sokat

⁹ Émile Benveniste: Les relations de temps dans le verbe français. In: Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique général* I. Paris, 1966. 237–250. Benveniste megkülönböztetésének egy érdekes filmelméleti alkalmazása található Christian Metz-nél, *Histoire/Discours (Note sur deux voyeurismes)*. In: Christian Metz: *Le signifiant imaginaire*. Paris, 1977. 113–120. – Christian Metz: *Történelem/discours (Jegyzet két voyeurizmusról)*. In: Christian Metz: *A képzeletbeli jelentő (Három tanulmány)*. Ford. Józsa Péter. Budapest, 1981. 105–114.

¹⁰ Rosalind Krauss: Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3. 1977. Spring, 77. – Rosalind Krauss: Megjegyzések az indexről. Ford. Tímár Katalin. *Ex-Symposion*, no. 32–33. 2000. 9. – internet: <http://www.exsymposion.hu/lapszam/22> (– A fordítást módosítottam. A ford.)

¹¹ Rosalind Krauss a *Passages in Modern Sculpture* című írásában bemutatja a talált tárgyak kérdező struktúráját: „A talált tárgy azért vált [...] Duchamp munkásságának részévé, hogy bizonyos típusú stratégiai lépéseket tegyen lehetővé – lépéseket, melyek kérdéseket vethetnek fel arra vonatkozólag, hogy pontosan milyen természettel bír az alkotás a »műalkotás« fogalmában. Nyilvánvaló, hogy a talált tárgyak által sugalmazott válasz az, hogy az alkotásnak nem feltétlenül fizikai tárgynak, sokkal inkább egy kérdésnek kell lennie, és éppen ezért a művészet csinálása újrafogalmazható akként is, mint ami a kérdésfeltevés spekulatív aktusának tökéletesen legitim formáját ölti.” New York, 1977. 72–73.

¹² Fontoljuk meg, hogyan kezeli Rosalind Krauss a *Passage...* című munkájában az absztrakt expresszionista emblémát: „Ezek a minőségek – frontális jelleg, középpontba helyezés, konkrét méret és forma – jellemzőek a legtöbb absztrakt expresszionista művész kifejlett művészetére; adott esetben még azok is, akik, mint Jackson Pollock és Newman, elhagyták ezeknek az emblematikus vonásoknak némelyikét, a jel vagy az embléma leginkább jellemző jegyével kezdtek dolgozni. És ez a megszólító mód. Míg egy hagyományos képről vagy fényképről úgy tudunk gondolkodni, hogy az a szerző és a tárgy között olyan

mondó, hogy Steinberg gyakran utal arra, ahogyan Rauschenberg a hagyományos képmező horizontális helyzetből „lapos képsíkba” [*flatbed*] fordította, ami a „néző pozícióját érintő változás” formájában zajlott. Krauss megjegyzi, hogy Rauschenberg művészete diszkurzív modellt követ, miután arra késztet, hogy részről részre, képről képre olvassuk, vagyis temporális természetű.¹³ Mégis lehetetlen elolvasni egy Rauschenberget, ha olvasás alatt egy koherens, monologikus üzenet szövegből történő kinyerését értjük. Munkáinak kibetűzésére irányuló bármifajta kísérlet csak saját csődjét igazolja, mivel a töredékes, darabokból összetevődő kép-kombináció, mely először kikényszeríti az olvasást, ugyanúgy le is blokkolja azt, és áthatolhatatlan akadályt állít elé. Rauschenberg ily módon összezavarja az olvasással mint problémátlan cselekvéssel szemben kialakított elvárást – mely, mint tudjuk, a művészetkritikai és művészettörténeti diskurzusban az „ikonográfia” bizonytalan terminusa alatt makacsul tartja magát, és amely éppen ezért lebénul, ha Rauschenberg műveivel, illetve általában a posztmodernizmussal találja szemben magát –, és valami olyasmivel helyettesíti azt, ami feltűnő módon hasonlít Roland Barthes-nak a szövegről szóló „sztereografikus” nézetéhez: „[A] szöveg több írásból áll össze, különféle kultúrák termékeiből, amelyek dialógusba, paródiába, versengésbe kezdenek egymással; van azonban egy olyan hely, ahol e sokféleség egybegyűlik, ez pedig nem a szerző, mint mindeddig mondogatták, hanem az olvasó: az olvasó az a hely, amelybe az írást alkotó idézetek beleíródnak, anélkül, hogy akár egy is elvesznék közülük; a szöveg egységét nem az eredete, hanem a rendeltetése adja, ez a rendeltetési hely azonban maga sem személyes: az olvasónak nincs történelme, életrajza vagy lelki alkata, az olvasó pusztán az a *valaki*, aki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll.”¹⁴

Majd itt van Rauschenberg *Allegory* című képe, egy 1959–1960-ban készített „összerakott kép”, pontosan egy évvel későbből, hogy a művész elkezdte illusztrációsorozatát az *Isteni színjáték*hoz (a projekt, melynek során a későbbi műveire jellemző átalakítási folyamat „felfedeződött”). A lapos képsíkba heterogén tárgyak véletlen gyűjteménye ágyazódik bele: egy piros esernyő, vázától megfosztva, szétterítve, mint egy legyező; rozsdás fémlemez, drapériaszerűen leomló fémredőzetbe gyűrve, tükrökre állítva; piros nyomtatott nagybetűs írás, láthatóan egy hajó oldaláról, melyet elbontottak, darabjai pedig szétszóródtak; textilanyagok; ruhadarabok.

kapcsolatot hoz létre, amely a közönségtől függetlenül létezik, és nem szólít meg konkrét személyt, addig egy jelről vagy egy emblémáról úgy kell gondolkodnunk, mint ami speciálisan a befogadóhoz való viszonyban létezik. Valakihez szóló utasítás formáját ölti, egy olyan utasítást, mely úgyszólván a jel vagy az embléma, illetve az azt néző közötti találkozás terebében jön létre.” i. m. 150., 152. – Akárcsak de Man olvasata az *Iskolások között* című költeményről, Krauss passzusa is azt sugallja, hogy még az absztrakt expresszionista festmény is tartalmazhatja önnön allegorizálásának csiráját.

¹³ Rosalind Krauss: Rauschenberg and the Materialized Image. *Artforum*, 18, 1974, 4. 37.

¹⁴ Roland Barthes: The Death of the Author. In: Roland Barthes: *Image Music Text*. New York, 1977. 148. – Roland Barthes: A szerző halála. Ford. Babarczy Eszter. In: Roland Barthes: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest, 1996. 55.

Nehéz, ha nem lehetetlen, ebben a leltárban felfedezni bármilyen közös tulajdonságot, mely koherens módon összekapcsolná ezeket a dolgokat, és igazolná közös alapra hozásukat. Az egyetlen metafora, amely magától ajánlkozik, a lerakódóhely metaforája, és nem is annyira új: Steinberg megszokott nyelvi pontosságával úgy írta le a tipikus rauschenbergi képfelszínt, mint „lerakódóhely, tartály, kapcsolóközpont”. Krauss szintén a tér szempontjából jellemzi Rauschenberg művészetét: miközben a „kiegyenlített sűrűségről” értekeznek, melyben az össze nem illő képek részesülnek a *Small Rebus*-ban, rácsodálkozik „a tényre, hogy ennek a festménynek a felülete egy hely, egy színhely, ahol egy ilyen típusú kiegyenlítés meg tud történni”.¹⁵ Mind Steinberg, mind Krauss az emberi elmével való analogizálás céljából írják le ekként a művet; Rauschenberg munkái így a tudat vagy talán a tudattalan allegóriáivá válnak.

Ez hát az, ami allegóriává teszi az *Allegory*-t? Azáltal, hogy helyeként olvasható műveket készít, úgy tűnik, hogy Rauschenberg a töredékeket a helyreállításon és a megváltáson kívülinek állítja be; ez az, ahol végül minden nyugalomra lel. Az *Allegory* ekképpen a halandóság emblémája is, és az elkerülhetetlen felbomlásé, valamint a pusztulásé, melynek minden ki van téve. De valóban biztosak lehetünk abban, hogy ez egy allegorikus kép? Nem lehet, hogy magának az allegóriának a képe, azé a rossz hírnévé, amely osztályrészéül jutott? Mindhárom olvasat helyénvaló, de csak részben; ha azonban egymásra akarnánk helyezni őket, a mű önnön alapvető olvashatatlanságának narratívájává (allegóriájává) válna.

Douglas Crimp az „On the Museum’s Ruins” című esszéjében egy másik, Rauschenberg művészete által felidézett helyszínre tesz javaslatot: a múzeumra, a kultúra lerakódó helyére.¹⁶ Ha egy pillanatra elfogadjuk – és azt hiszem, hogy el kell fogadnunk – Rauschenberg műveinek mint „múzeumi festményeknek” a meghatározását, abban az értelemben, ahogy azt Foucault Manet-nak tulajdonítja – a festmény mint „rámutat[ás] a múzeumok fennállására, és arra a létezési és rokonsági viszonyra, amelyre a képek ott szert tettek”¹⁷ –, abból az következik, hogy csak akkor merítik ki teljes mértékben jelentésüket, ha *in situ* láthatók. Rauschenberg művészete *in potentia* marad, amíg nem múzeumban látható, ahol egy káprázatos *mise en abyme*-ot nyit meg, Husserlnek a Drezdai Képtárról szóló passzusára emlékeztetve az *Ideas*-ból: „Egy névről elhangzásakor a Drezdai Képtár jut eszünkbe és legutóbbi ottani látogatásunk: sétálunk a termekben, megállunk egy Teniers-kép előtt, amely egy képtárat ábrázol. Ha még azt is hozzátennénk, hogy a képek a képen megint csak képeket ábrázolnának, amelyek pedig olvasható feliratok lennének stb., akkor felmérhetjük, hogy a képze-

¹⁵ Krauss 1974. i. m. 41. – (Kiemelés tőlem: C.O.)

¹⁶ Ez az esszé az *October* jelen számában látott napvilágot.

¹⁷ Michel Foucault: *Fantasia of the Library*. In: Michel Foucault: *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, 1977. 92. – Michel Foucault: *A fantasztikus könyvtár*. In: Michel Foucault: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 1988. 17.

tek milyen mély egymásba ágyazása és az ábrázolt tárgyiságok milyen fokú közvetetté tétele állítható elő.”¹⁸

Azonban egy Rauschenberg olvashatatlansága abban rejlik, hogy éppen a Husserl által indítványozott „közvetetté tételét” tagadja, melyek a „feliratok” olvashatóságán múlnak. Ebből a helyzetből nincs menekülés, nincs a körülírni szándékozott „valósághoz” visszavezető egyenes út, ahogy azt Jacques Derrida e szakasról írott borgesi kritikájában megmutatja: „A galéria labirintus, amely magában foglalja önnön kijáratait.”¹⁹ Így Rauschenberg vásznainak a modern művészeti múzeumok általi beszerzése e vásznak végső, ironikus győzelmét jelenti. A múzeumokban kiállított művek sorában azzá a végponttá válnak, amely az egész sorozat allegorizálását lehetővé teszi. Bár ez a győzelem végül kétértelmű, mert annak érdekében, hogy a múzeum diskurzusának, a koherenciára és a homogenitásra – ami állítólagos értelm(ezhetőség)e [*intel-legibility*] alapja – bejelentett igényeinek dekonstrukciójaként működjenek, önnön magukat is annak a lerakodóhelynek a részeként kell kinyilvánítaniuk, melyet lefestenek. Így aztán visszaesnek abba a „tévedésbe”, amit lelepleznek, és ez az, ami lehetővé teszi számunkra, hogy allegorikusként azonosítsuk őket.

Ezért a helyspecifikusság egy különleges formáját tulajdonítom Rauschenbergnek: múzeumi festmény a múzeum számára. Ez a gesztus egyszerre ökonomikus és stratégiai, ugyanis ha Rauschenberg a műveiben a múzeum dekonstrukcióját viszi színre, akkor a saját dekonstruktív diskurzusa – mint Daniel Burené – csak magán a múzeumon belül kaphat helyet. Ezért átmenetileg el kell fogadnia azokat a kikötéseket és feltételeket, amelyeket leleplezés céljából kiállít. Természetesen ez egy olyan kényszer, amelynek minden dekonstruktív diskurzusa alá van vetve, ahogy arra maguk a dekonstruktorok folyamatosan emlékeztetnek bennünket: Derrida például egy olyan fogalom eszközként való megőrzésének módszertani szükségességéről beszél, melynek igazságértéke megkérdőjeleződik. (Fontos, hogy az ő példája Claude Lévi-Strauss etnografikus diskurzusa, melynek a természet-kultúra oppozíciót kell hasznosítania, még akkor is, ha közben visszautasítja azt.²⁰) Emiatt a dekonstrukció egy veszélyt rejt magában: mivel képtelen arra, hogy elkerülje azokat a valóságos tévedéseket, melyeket leleplez, ezért továbbra is műveli, amit lehetetlennek állít, és végül megerősíti azt, aminek tagadását célul tűzte ki. Így a dekonstruktív diskurzusok hagynak „egy peremet a tévedésnek, egy maradék logikai feszültséget”, amit a dekonstrukcionizmus kritikussai mindegyre annak hibájaként értenek. De ez a valódi kudarc, de Man terminológiáját használva, a diskurzust a tropologikus szintről az allegorikus szintre emeli: „A dekonstruktív olvasatok rámutathatnak a helyettesítéssel elért jogosulatlan

¹⁸ Husserl, Edmund: *Ideas*. Ford. W.R.B. Gibson. New York, Collier, 1962. 270. – Németül lásd Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (I. kötet), Max Niemeyer Verlag, Halle, 1922. 100. §. A részletet német eredetiből Seregi Tamás fordította.

¹⁹ Jacques Derrida: *Speech and Phenomena*. Evanston, 1973. 104.

²⁰ Jacques Derrida: *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*. In: Jacques Derrida: *Writing and Difference*. Chicago, 1978. 282. skk. – Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*. Ford. Gyimesi Timea. *Helikon*, 40. 1994. 26. skk.

azonosításokra, ám képtelenek arra, hogy akár csak a saját diskurzusukban is meggátolják azok újbóli előfordulását, s hogy visszarendezzék a végbement aberráns felcseréléseket. Gesztusuk pusztán megismétli azt a retorikai defigurációt, mely mindenekelőtt magát a tévedést is okozta. Meghagynak egy peremet a tévedésnek, egy maradék logikai feszültséget, mely megakadályozza a dekonstruktív diskurzus lezárulását és magyarázatot ad annak narratív és allegorikus működés módjára.”²¹

De Man Rousseau *Második értekezését* önnön dekonstrukciójának történeteként olvassa, és így zárja az olvasatot: „Amennyiben szüntelenül védelmébe veszi a politikai törvényhozás szükségességét és finomítja azokat az elveket, melyekre egy ilyen törvényhozást alapozni lehetne, az autoritás azon elveihez folyamodik, amelyeket aláás. Tudjuk, hogy ez a struktúra jellegzetes vonása azoknak a diskurzusoknak, melyeket az olvashatatlanság allegóriáinak nevezünk. Az ilyen allegória metafigurális: egy alakzat (például egy metafora) allegóriája, mely visszazuhan abba az alakzatba, amelyet dekonstruál. A *Társadalmi szerződés* ebbe a kategóriába tartozik, amennyiben csakugyan aporetikusan strukturálódik: kitaróan azt műveli, amiről előzőleg kimutatta, hogy lehetetlen. E tekintetben allegóriának nevezhető.”²²

Ily módon a Rauschenberg műve által dekonstruált „alakzat” egy helyettesítést javasol, a múzeumban tartott tárgyak „jelentés nélküli és értéktelen töredékeinek halmazát vagy metonimikusan az eredeti tárgyak, vagy metaforikusan azok reprezentációi helyébe.”²³ Azáltal, hogy ezt a helyettesítést lehetetlenként mutatja be, Rauschenberg saját művének is ugyanezt a lehetetlenséget tulajdonítja, ennél fogva annak a kritikának szolgáltatja ki, hogy egyszerűen fenntartja a zavart, melynek leleplezését színre akarta vinni. A posztmodern művészetet éppen ezen a ponton támadják folyamatosan; például Toy Brauntuch Hitler rajzairól készített reprodukcióról azt mondják, hogy mivel hiányzanak róluk a feliratok vagy az azonosító táblák, melyek informálhatnának minket az eredetükről, a mű néma és jelentéstelen marad. Azonban éppen ez az átlátszatlanság az, amelynek demonstrálását Brauntuch célul tűzi ki, és ez az, ami lehetővé teszi számunkra, hogy műveit allegóriákként határozzuk meg. Az, hogy bármikor is szert akarunk-e tenni a kulcsra, amely titkuk felnyitásához szükséges, pusztán véletlen dolga marad, és ez adja Brauntuch művének tagadhatatlan *pátosát*, mely egyben erejének forrása is.

Robert Longo művére, mely a kortárs társadalomban meglévő erőszak esztétizálásával foglalkozik, hasonlóképpen jellemző annak az eljárásnak a szükségszerű volta, melyet tévesnek ítél. Alumínium domborművek egy újabb sorozatában, mely a *Boys Slow Dance* címet viseli és filmképekből származik, Longo három képet mutat be férfiakról, akik összekapaszkodnak – halálos küzdelemben? szerelmes ölelésben? Ahogy Anderson parabolái, úgy Longo képei is ellenállnak a kétértelműségnek; valójában talán azoknak a vak összeütközéseknek az emblémáiként szolgálhatnak,

²¹ de Man 1979. i. m. 242. – de Man 1999. i. m. 326.

²² de Man 1979. i. m. 275. – de Man 1999. i. m. 370.

²³ Eugenio Donato: *The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet. Textual Strategies*. Ed. Josué V. Harari. Ithaca, 1979. 223.

melyek az olvashatatlanság allegóriájára jellemző ellentétes jelentések között alakulnak ki. Egy statikus képben kimerevítve a halálos küzdelem valami olyasmibe alakul át, ami „egy tánc minden eleganciáját magán viseli”.²⁴ Mégis pontosan ez az ambivalencia az, amely lehetővé teszi, hogy az erőszakot esztétikai látványossággá alakítsák fényképen, filmen és a televízióban.

Longo filmképeken végzett manipulációja arra a tényre hívja fel a figyelmet, hogy az allegória, a modern elmélet által történt elfojtása ellenére – vagy talán éppen emiatt – soha nem tűnt el teljesen a kultúránkból. Éppen ellenkezőleg: megújította (régi) szövetségét a populáris művészeti formákkal, melyek számára töretlen vonzerővel bír. Története során az allegória bizonyította, hogy képes messze ható népszerűsége szert tenni, és ezzel arra emlékeztet, hogy társadalmi és egyben esztétikai funkciója is van; ez ad magyarázatot a tanítás és/vagy a felhívás céljaira történő folyamatos kisajátítására. Amiként Lévi-Straussnak a mítoszokról adott strukturális (allegorikus) elemzése feltárja, hogy a mítosz funkciója azoknak a konfliktusoknak a feloldása, melyek azzal fenyegetnek, hogy a primitív társadalmakat nem-logikus állapotban tartják,²⁵ úgy az allegória szintén lehet az a mód, mely a modern társadalmat fenyegető ellentmondások feloldásával kecsegtet (például egyéni érdek versus közösségi jólét), egy olyan ígéret, amelynek beteljesülése, mint tudjuk, szakadatlanul elodázódik. A modern művészeteknek az allegóriától való visszahúzóódása így az egyik összetevő lehet abban, hogy egyre gyorsuló ütemben vesznek el a közönséget.

A western, a maffia-családregegyek, a science fiction – ezek a huszadik század allegóriái. Szintén ezek azok a műfajok, melyek a legközelebbi kapcsolatban állnak a filmmel; hogy a modern allegória elsődleges hordozója a film, nem csak annak tudható be, hogy megkérdőjelezhetetlen a státusza mint a legnépszerűbb a kortárs művészeti formák közt, hanem reprezentációs jellegének is. A film konkrét képek sorozatából hoz létre narratívákat, ami különösen illik az allegória lényegi pikto-grammatikus természetéhez. (Ahogy azt a jelen esszé első részében állítottuk, „Az allegóriában a kép egy hieroglifa; az allegória egy rébusz – konkrét képekből összeállított írás.”) Természetesen nem a film az egyetlen médium, amely ezt teszi, ahogy azt Barthes jelezte: „Van más művészet is, amely a *filmképet* (vagy legalább a rajzot) és a történetet ötvözi: a képregény és a *fényképregény*. Meg vagyok győződve arról, hogy ezeknek a »művészeteknek«, amelyek a *magas kultúra* talaján sarjadtak, van helyük az elméletben, és új jelentőt vezettek be (amely rokon a *tompa értelemmel*);

²⁴ Douglas Crimp: *Pictures*. New York, 1977. 26.

²⁵ Claude Lévi-Strauss: *The Structural Study of Myth*. In: Claude Lévi-Strauss: *Structural Anthropology*. New York, 1963. 229. – Claude Lévi-Strauss: A mítoszok struktúrája. In: Claude Lévi-Strauss: *Strukturális antropológia I*. Ford. Saly Noémi. Budapest, 2001. 183. – Bár Lévi-Strauss, úgy tűnik, az ellentmondásnak ezt a feszültségét tökéletesen logikusnak látta: „[A] mítosz célja az, hogy logikai modellt szolgáltatson egy ellentmondás megoldásához (vagy megvalósíthatatlan feladat megvalósításához, ha az ellentmondás valóságos).” Azonban Rosalind Krauss helyesen írta le „paralogizálóként”. *Grids*. *October*, 9. 1979. Summer, 55. A strukturális elemzés allegorikus karakteréről lásd Joel Fineman: *The Structure of Allegorical Desire*. *October*, 12. 1980. Spring, 47-66.

ez a képregénnyel kapcsolatban már elismert tény; részemről a fényképregények némelyike láttán is megérint a *jelentőség* könnyed traumája: »butaságuk megrendít« (ez lehetne a *tompa értelem* egyfajta meghatározása); lehet tehát jövőbeli (vagy a nagyon régi múltba visszamenő) igazság a *fogyasztás szubkultúrájának* e nevetséges, vulgáris, ostoba formáiban.²⁶

Borges azzal vádolta az allegóriát, hogy „ostoba és frivol”; Barthes számára az allegória valóságos ostobasága mégis úgy funkcionál, mint potenciális „igazságának” jele. Továbbmenve egy új tárgyat jelöl ki az esztétikai vizsgálódás számára: „És létezhet autonóm »művészet« (»szöveg«), a *piktogramé* (»anekdotizált« képek, *diegetikus* térbe helyezett *tompa értelem*); ez a művészet történelmi és kulturális szempontból eretnek termékekre támaszkodna: *néprajzi piktogramok*, *üvegfestészet*, Carpacciói Szent Ursula legendája, *vásári képek*, fénykép- és képregények.”²⁷

Ezek a piktogrammal kapcsolatos megjegyzések „A harmadik értelem. Kutatási jegyzetek Eisenstein néhány fotogramjáról” című esszé egyik lábjegyzetében szerepelnek; az esszében Barthes kísérletet tesz arra, hogy lokalizálja és meghatározza a jellemző módon „filmszerűt”, amit nem a képek mozgásában fedez fel, hanem a filmképben [*film-still*]. A vállalkozás esszencialista felhangjai ellenére, és azon túl, hogy egyetértünk-e vagy sem azzal, hogy Barthes a filmet lényegi módon statikusként jellemzi, illetve ahogy Eisenstein művét értelmezi, ez az esszé alapvető fontossággal bír, hiszen Barthes a filmkép leírása céljából kidolgozza az értelmezés háromrétegű modelljét, mely nagyban emlékeztet a középkori szövegexegézis három- és négyrétegű modelljére – ez egy olyan párhuzam, melynek maga Barthes is tudatában van. Ezt a modellt a filmképnek az a leírása teszi szükségessé, mely hagyományosan az allegóriával összekapcsolt fogalmakból áll: a filmkép töredék, idézet, és a jelentés, amit képez, szupplementáris, határtalan, „parodikus és disszeminatív”. Mint önkényes vágás, a filmkép nemcsak a mozgást, de a történetet, a diegézist is megszakítja; mivel a képek szintagmatikus széttagolása révén keletkezik, a vertikális vagy paradigmikus olvasatot ösztönzi. („[A]z ellen-narratíva kicsinyített mása, mivel helyhez köti a narratívát, és a diegetikus kombináció elvét a szintagmatikus daraboltság elvével helyettesíti. Így az allegória a kapcsolatok vertikális vagy paradigmikus olvasatát fölébe helyezi az események horizontális vagy szintagmatikus láncolatának.” – 1. rész)

Barthes allegorikus modelljében a jelentés első szintje informális, referenciális, és hogy párhuzamosságát az exegézissel még nyilvánvalóbbá tegyük, *szószerinti*. Ez az anekdota szintje, és a környezetet, az öltözéket, a szereplőket és azok viszonyait foglalja magában. Fennakadás nélkül elfogadja annak a valóságát, amire mutat, vagyis hogy a jel a jelöltre nézve transzparens. A második szint a *szimbolikus* – Barthes

²⁶ Roland Barthes: The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills. In: Barthes 1977. i. m. 66. – Roland Barthes: A harmadik értelem. Kutatási jegyzetek Eisenstein néhány fotogramjáról. Ford. Kálmán László. *Filmspirál*, 3, 1997, 2. 15. – A magyar fordító az angol *still* szót 'fotogram'-ként ülteti át. A *still* azonban 'filmkép'-et, 'állókép'-et jelent, ezért a fordítást módosítottam. (- A ford.)

²⁷ Uo., 66. – 15.

élesnek hívja, a teológiára utalva, melyben „az éles értelem az, »amely teljesen természetesen mutatkozik meg a szellemnek.«”²⁸ Sokatmondó, hogy Barthes ezt a szintet olyan fogalmakkal írja körül, melyek lehetővé teszik számunkra, hogy *retorikusként* azonosítsuk: „Eizenstein »művészete« nem poliszémikus (többjelentésű): megválasztja az értelmet, ránk kényszeríti, sulykolja [...] az eizensteni értelem irtja a kétértelműséget. Hogyan? Az esztétikai érték, az *emfázis* hozzáadásával. Eizenstein »dekorativizmusának« ökonómiai funkciója van: az igazságot közvetíti.”²⁹ A retorika, amely mindig emfátiikus, egyszerre dekoratív és meggyőző; szóképek rendszere, melyet gyakran alkalmaznak a szónoklásban, hogy manipulálják és cselekvésre ösztönözzék a hallgatót. A Barthes által elemzett összes Eizenstein-filmkép szimultán funkcionál a retorikai szinteken: például a titokban összeszorított ököl, a proletariátus metaforikus színekdochéja, a forradalmi elhatározást hivatott felébreszteni.

Ellentétben a szó szerinti és a retorikai jelentéssel, a harmadik vagy „tompa” értelmet nehéz körülírni; Barthes leírásában megfoghatatlan, bizonytalan: „A tompa értelem jelentett nélküli jelölő, innen megnevezésének nehézsége; *megértésem megáll* a kép és a leírás között, a meghatározás és a megközelítés között. A tompa értelmet azért nem lehet leírni, mert az éles értelemmel szemben nem másol semmit sem: hogyan írhatnánk le azt, ami semmit sem ábrázol!”³⁰

Mindazonáltal Barthes azt mondja, hogy a harmadik értelemnek „van valami köze” az álruhához; a smink és az öltözék különálló részleteivel azonosítja (melyek tulajdonképpen a szó szerinti szinthez tartoznak), melyek a túlzás által nyilvánítják ki saját fortélyait. Ha Barthes visszautasítja, hogy ezeknek a részleteknek jelöltet tulajdonítson, funkcióval azért ellátja őket: a feladatuk a képnek mint *fikciónak* a leleplezése. Barthes vonakodása attól, sőt képtelensége arra, hogy a tompa értelmet körülírja, nem tekinthető kibúvónak vagy cselnek; mindez elméleti szükségszerűség. Mivel, ahogy de Man megjegyzi: „A fikciót nem tény és megjelenítés ellentéte teszi fikcióvá. A fikciónak semmi köze a megjelenítéshez: a megnyilatkozás és a referens bármilyen kapcsolatának hiányát jelenti, függetlenül attól, hogy ez a kapcsolat oksági, előre kódolt vagy bármilyen egyéb rendszerezésre alkalmas viszony vezérli. Az ekként felfogott fikcióban a metafora [vagy szimbólum, tehetnénk hozzá Coleridge-ot idézve] »szükségszerű kapcsolata« olyan mértékben metonimizálódott, hogy már nem is katakrézis, s a fikció az elbeszélés referenciális illúziójának szétbomlásává válik.”³¹

A tompa értelem nemcsak természetét illetően különbözik a szó szerinti és a szimbolikus jelentéstől (mivel semmire nem utal, semmit sem másol és semmit sem szimbolizál); az *elhelyezkedése* is más: „Ha megszüntetem, a kommunikáció és a jelentés megmarad, áramlik, átmegy.”³² Valójában a tompa értelem *hiánya* a kom-

²⁸ Uo., 54. - 3.

²⁹ Uo., 56. - 4.

³⁰ Uo., 61. (Kiemelés tőlem - C.O.) - 8-9.

³¹ de Man 1979. i. m. 292. - de Man 1999. 392.

³² Barthes 1977. i. m. 60. - Barthes 1997. i. m. 8.

munikáció és a jelölés alapfeltétele, de a jelenléte problematikussá teszi ezeket a tevékenységeket. Mivel a tompa értelemnek nincs objektív, független léte, ezért a szó szerinti és a retorikustól függ, mindazonáltal lehetetlenné teszi ezeket. Mint egy kellemetlen pótlék, a kép szó szerinti szintjét fikcióként leplezi le, és bevonja azt a helyettesítések és megfordítások hálózatába, ami a szimbolikus jellemző jegye. A színésztől kiderül, hogy a karakter (metaforikus) helyettesítője; az arcára kiülő grimasz a szomorúság emblémája, nem pedig annak közvetlen kifejeződése. Innentől fogva minden kép, amely részben a fotográfia-elmélet által a dokumentumszerűvel szembeállított rendezői módban, nyitva áll a tompa értelem behatolása előtt. És a kép szimbolikus dimenziója, mely a szó szerinti egyszólamúságától függ, ezáltal alakját veszti; a helyettesítések és áthelyezések bizonytalan talapzatára helyezve metafigurálissá válik, egy figura figurájává. A „szükségszerű kapcsolat”, amely mint metaforikust jellemzi, véletlenszerűnek bizonyul, „metonimizálódik”, ahogy de Man megfogalmazza. A metaforának metonimikusként való kivetítése az allegória egyik alapvető stratégiája, és rajta keresztül a szimbolikus akként válik láthatóvá, mint ami a valóságban: a metafora retorikus manipulációjaként, amely megkísérli beprogramozni a reakciót.

„[A] harmadik, kiegészítő, tompa értelem jelenléte [...] mélyrehatóan átformálja az anekdota elméleti státusát: a történet már nem pusztán az erős rendszer (az ezeréves narratív rendszer), hanem egyúttal és ellentmondásos módon egyszerű tér is, az állandó és egymással helyet cserélő elemek tere; az a *konfiguráció*, az a *színtér*, amelynek hamis határai megsokszorozzák a jelentő *permutatív* játékát; az a széles meder, amely *vertikális* olvasásra kényszerít [...]; az a *hamis* rend, amely lehetővé teszi a tiszta sorozat, a véletlenszerű kombináció eltérítését (a véletlen csak közönséges, olcsó jelölő) és olyan struktúra létrehozását, amely *belülről szökik ki*.”³³

Amennyiben Barthes amellet érvel, hogy a harmadik értelem az, ami a képben „tisztán képi”, és mivel a jelölő „szabad játékkal” azonosítja, azzal a váddal illethető, hogy egyszerűen szemiológiai zsargonban mondja újra a kanti értelemben vett esztétikai gyönyört, a megjelenítés formájában lelt és a megjelenített tárgytól független örömet. És mivel a „jelölt nélküli jelölő” fogalma előfeltételezi, hogy a nyelv referenciális funkciója tényleg felfüggesztődhet vagy zárójelbe kerülhet, Barthes csakugyan megismétli azt a posztulátumot, amely minden formalista esztétika alapvetésében benne rejlik. A tompa értelem, úgy tűnik, valóban az esztétikára vezethető vissza; engem azonban az érdekel, hogy mi bírta rá Barthes-ot arra, hogy beillesse az allegorikus által a régi interpretációs rendszerben üresen hagyott részbe.

Barthes érdeklődése a filmkép elméleti hozadéka iránt ma párhuzamba állítható néhány művészével, akik képanyagukat a filmképekből szerzik – Longo és James Birrell, akik azon dolgoznak, hogy elszigeteljék a képben azt, ami tisztán képi – vagy akiknek a művei kifejezetten filmképekre emlékeztetnek – Suzan Pitt Disney-szerű szürrealizmus-feldolgozásai; Cindy Sherman-tól a „cím nélküli tanulmányok filmképekhez”. Ez utóbbi a mimézis témájával foglalkozik, nem pusztán az esztétikai

³³ Uo., 64. – Barthes 1997. i. m. 11.

tevékenység értelmében véve, hanem ahogy az az én megalkotásának viszonylatában zajlik. Sherman minden munkája önarckép, de rajtuk a művész mindig maszkban és jelmezben jelenik meg: először úgy öltözik, hogy ismerős női sztereotípiákat idézzon – dolgozó nő, szende lány, az élvezet tárgya... – később az 1950-es és 1960-as évek filmkultúrájára emlékeztető beállításokban és elrendezésekben fényképezi önmagát. „Karakterei” ideges tekintetüket mindig a kereten kívülre irányítják valamilyen meghatározhatatlan fenyegetés felé, miáltal egy történet meglétét implikálják, jóllehet elhallgatják azt. Ez a – „filmkép” – hatás megóv minket attól, hogy Sherman női karaktereit a románc vagy az ármány narratíváinak hálójába került egyedi emberi szubjektumoknak gondoljuk (ez az olvasat megfelelne Barthes első vagy szószerinti szintjének, mely a képnek az anekdotában elfoglalt helyzetét jelzi). Ehelyett tipológikus olvasatot hív elő: Sherman női figurái nem nők, hanem nők képei, a feminitásnak a média által sugárzott, imitációra és identifikációra ösztönző látványos modelljei; más szóval ezek trópusok, alakzatok. (Sherrie Levine a képeknek ugyanazzal a retorikai funkciójával foglalkozik azokban a művekben, melyek népszerű magazinokból sajátítják ki az anyaságról szóló képeket: a kép az, amely inspirálja az imitációt és a mimézist, nem pedig fordítva.)

És még az a kísérteties hűség is, amellyel Sherman ezeket a trópusokat bemutatja, alakításainak valódi tökéletessége meghagy az eltérésnek egy bizonytalan margót, amelyen a referenciális és szimbolikus jelentés kényszeritől megszabadult kép elvégezheti a „feladatát”. Ez a feladat természetesen a média által a nőkről sugárzott képek feltételezett ártatlanságának dekonstrukciója, és ezeknek a képeknek a rekonstruálásán keresztül Sherman mindezt annyira alaposan viszi végbe, és annyira mélyen azonosul velük, hogy művész és szerep egy varratmentes egészben látszik egyesülni, olyannyira, hogy lehetetlennek tűnik megkülönböztetni a táncost a tánctól. Pedig valójában éppen egy ilyen különbségtétel sürgető szükségessége a lényeg.

Mivel Sherman képein az álöltözet paródiaként funkcionál; munkája abban áll, hogy az én azonosulását egy képpel mint megfosztást leplezze le, mégpedig oly módon, mely láthatóan egyenesen Jacques Lacan alapvető tételéből ered, miszerint az én egy képzeletbeli konstrukció, „és hogy ez a konstrukció aláássa [a szubjektum] valamennyi bizonyosságát. Ugyanis annak a munkának a során, amelyet azért vállal, hogy ebből a konstrukcióból egy *másikat* rekonstruáljon, újra csak az alapvető elidegenedéshez érkezik, mely arra kényszerítette, hogy a konstrukciót *mint egy másikat* hozza létre, és amely mindig arra ítélte azt a konstrukciót, hogy a szubjektum *egy másik révén* megfossa magától.”³⁴ (Sokatmondó, hogy a *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*-ban Lacan a mimikrit és a mimézist olyan működés-módokként írja le, melyek által a szubjektum önmagát egy képpé alakítja át.) Azáltal, hogy a tömegmédiát olyan fals tükörként implikálja, amely elősegíti ezeket az elidegenítő azonosulásokat, Sherman ezt az „igazságot” egyszerre mutatja be etikaiként és politikaiként.

³⁴ Jacques Lacan: The Function of Language in Psychoanalysis. In: Jacques Lacan: *The Language of the Self*. New York, 1975. 11.

De Sherman műveibe még egy lehetetlen összetettség is bele van írva, egy olyan összetettség, amely allegorikus jellegükért felel. Ugyanis, ha a mimikri le is lepleződik ezekben a képekben, ez a leplezés mindazonáltal mimetikus stratégiákon keresztül zajlik. Így aztán még egyszer szembesülünk a részvétel elkerülhetetlen szükségszerűségével éppen abban a tevékenységben, amely *pontosan azért* van leleplezve, hogy *leleplezze* a tevékenységet. Az ebben az esszében tárgyalt összes művet hasonló összetettség jellemzi, mely összetettség egy alapvetően dekonstruktív impulzus eredménye. Ez a dekonstruktív impulzus többnyire jellemző a posztmodern művészetre, és meg kell különböztetni a modernizmus önkritikus tendenciájától. A modernista elmélet azt feltételezi, hogy a mimézis, egy kép megfeleltetése egy jelöltnek zárójelbe tehető vagy felfüggeszthető, és hogy maga a műtárgy (metaforikusan) helyettesítheti a jelöltjét. Ez az önreferencia retorikai stratégiája, amelyen a modernizmus alapul, és amely Kanttól kezdve az esztétikai élvezet forrásaként azonosítódik. Bizonyos okok miatt, melyek a jelen esszé vizsgálati körén kívül esnek, ennek a fikciónak a fenntartása egyre nehezebbé vált. A posztmodernizmus nem teszi zárójelbe és nem is függeszti fel a jelöltet, ehelyett inkább azon van, hogy problematizálja a jelölés tevékenységét. Ha a posztmodern mű magáról beszél, az már nem jelenti autonómiájának, önállóságának, transzcendenciájának kinyilvánítását; inkább elbeszéli saját véletlenszerűségét, elégtelenségét, transzcendencia-hiányát. Egy olyan vágyról beszél, amelynek folyamatosan frusztrálódnia kell, egy olyan törekvésről, amelynek folyamatosan el kell térülnie; mint ilyen, dekonstruktív támadása nemcsak az elemzési anyagát szolgáltató kortárs mítoszok ellen irányul, de a szimbolikus, totalizáló impulzus ellen is, amely a modern művészetet jellemzi. Ahogy Barthes írta egy másik helyen: „Többé már nem a mítoszoknak van szükségük arra, hogy maszktalanítsuk őket (a doxának most gondja van erre), hanem a jelet kell megingatni; a probléma nem egy kijelentés, egy nyom, egy elbeszélés (látens) jelentésének feltárása, hanem a jelentés képzetének megrepszítése, nem a szimbólumok megváltoztatása vagy megtisztítása, hanem magának a szimbolikusnak a kétségbevonása.”³⁵

Müllner András fordítása

³⁵ Roland Barthes: Change the Object Itself. In Roland Barthes: *Image Music Text*. I. m. 167.