

A kézírás alakzata: Kittler, de Man és az esztétikai ideológia

Friedrich Kittler az angolszász recepcióban előbb „Foucault, Derridára, és Lacanra emlékeztető” „német posztstrukturalistaként”¹ jelenik meg, később egyik méltatója „a kulturális stúdiumok kritikusaként” utal rá², majd 2002-ben Geoffrey Wintrop-Young már mint „a média egyetlen, Németországon kívül is jelentős hatást gyakorló teoretikusát” emlegeti.³ David Wellbery, az *Aufschreibesysteme 1800/1900* angol fordítója a kötethez írt előszavában Lacan, Derrida és Foucault hatásának elemzése után elsősorban Kittler és a marxista ideológia-kritika ellentétére helyezi a hangsúlyt.⁴

¹ Virginia L. Lewis, „A German Poststructuralist”, *Papers on Language and Literature*, 1992 (28), 100-107.o.

² Matthew Griffin, „+/- Literature: Friedrich A. Kittler’s Media Histories”, *New Literary History*, 1996/4 (27), 709-715.

³ Kittler „a francia posztstrukturalizmus szempontjait a kommunikáció materialitására való technológiai tájékozottságú összpontosítással egyesíti, szembehelyezkedik a szubjektum és/vagy konszenzus orientált filozófiai és szociológiai megközelítésekkel (a megkerülhetetlen célpont természetesen Jürgen Habermas), miközben Niklas Luhmann rendszer-elméleti munkái és a Weimari Köztársaság bizonyos jobboldali gondolkodói (így Martin Heidgger, Carl Schmidt vagy Ernst Jünger) iránt érdeklődik, és hajlik rá, hogy – nem ritkán Paul Virilio nyomait követve – a ’háborút, mint minden médium atyját’ ültesse trónra.” (Geoffrey Wintrop-Young „Drill and Distraction in the Yellow Submarine: On the Dominance of War in Friedrich Kittler’s Media Theory”, *Critical Inquiry* 2002. 828)

⁴ „Képzelnék el egy romantikáról szóló könyvet, amely *A Romatika ideológiája* címet viseli” – írja. „Képzeltbeli könyvünk szerint a romantikus ideológia középpontja... az a nézet [lenne], hogy a művészet autonóm szféra, melyben a történelmi valóság társadalmi és politikai ellentmondásai felett és azokon túl megtörténhet az emberi tapasztalat totalizációja.” (Wellbery, „Foreword”, in Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, transl. Michael Metteer, Chris Cullens, Stanford, Stanford University Press, 1990, xvii.) E képzeltbeli könyv akár Jerome McGann nagy hatású, *A romantikus ideológia* című művének karikatúrája is lehetne, amely többek között az Új Kritikai iskola látszólagos apolitikusságát megkérdőjelezve arra hívja fel a figyelmet, hogy az ’valójában’ „egy wordsworthi, általánosabban keresztény (protestáns) modellben gyökerezik”, és annak konzervativizmusát is osztja. (Jerome McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, The University of Chicago Press, 1983, 26.) Az angolszász kritika ezen történelmi materialista irányának képviselői köztudottan arra keresik a választ, hogy az irodalminak tartott diskurzusok milyen kapcsolatban állnak egy adott korszak tőlük elválaszthatatlan történelmi és kulturális diskurzusaival, és azt próbálják megmutatni, hogy a szövegek ideologikus reprezentációi hogyan szolgálgják, hogyan támogatják és hogyan reprodukálják egyes társadalmak hatalmi struktúráit. Wellbery tehát ezen irányzattal helyezi szembe Kittlert, aki szerinte kerül mindenféle totalizáló fogalmat, így az „ideológia”, vagy a „burzsoá társadalom” kifejezést is.(viii.) Az angol kiadás előszavában az ideológia említése kapcsán az esztétikai ideológia Paul de Man által nyújtott elemzése azonban sehol nem kerülnek említésre. Ez azért is meglepő, mert bár maga az *Esztétikai ideológia* csak 1996-ban, vagyis a *Lejegyzőrendszer* angol fordítása után jelent meg, *Az olvasás allegóriái*, melyben de Man a Rousseau-szövegeket, mint szociális és politikai tetteket végrehajtó performatívumokat elemzi 1979-es, a *Romatika Retorikája* pedig 1984-es kiadású. Utóbbiban de Man megjegyzi: „az esztétikai, mint politikai erő érint minket még mindig, mint az egyik leghatalmasabb ideologikus hajtóerő, mely a történelem valóságát befolyásolja.” (De Man, „Aesthetic Formalisation: Kleist’s *Über das Marionettentheater*”, in *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984, 264.) Mindez persze korántsem azt jelzi, hogy a marxista irodalomkritika bármiféle összhangban áll a de Man-féle dekonstrukcióval. Jerome McGann például tipikusnak tekinthető gesztussal azzal vádolja de Man-t, hogy az irodalmi mű retorikája és performativitása pusztán „intertextuális esemény” marad, mert „de Man képtelen volt vagy nem akarta az irodalmat konkrét társadalmi intézményként elméletbe foglalni” (Jerome McGann, *Social Values and Poetic Acts, the Historical Judgement of Literary Work*, Harvard University Press, 1988, 105. A dekonstrukciót ért számtalan vádról az Újhistoricista irodalomkritika részéről lásd még: Menyhért Anna „Regényes történelem, Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations, Hamlet in Purgatory*”, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk.

Úgy tűnik, kizárólag a yale-i dekonstrukció marad ki a médiatudományok előzményei közül. E szembeszökő hiány oka az lehet, hogy Kittlert nem a betű retorikai materialitása, hanem a „betű technológiája” érdekli, vagyis a mediális rendek azon „archívuma”, amely a de Man által esztétikai ideológiának nevezett romantikus episztémé institúciójának kulturális-mediális feltétele.⁵ A yale-i dekonstrukció és a kittleri médiaelmélet e látszólagos összemérhetetlensége tehát azon esetleges kritikákkal szemben is védelmet nyújthat, amelyek a dekonstrukció poétikai és retorikai módszereivel mutatnának rá például arra, hogy Kittler példái sosem támaszthatják alá tökéletesen általános kijelentéseit, vagyis az általa „használt” szövegek nem feltétlenül a romantikus „bensőségesség”, a transzparencia vagy a fonocentrizmus leginkább problémamentes példái. Hogy a szó sosem keletkezhet úgy, mintha virág lenne⁶, vagy hogy a jelölő fenomenálisan megragadhatatlan materialitása és a már mindig eleve elfeledett magolás⁷ hozza létre hogy a 19.sz. ideologikus konstrukcióit és vezet ezek összeomlásához már alkalmazásuk pillanatában is, valóban nem feltétlenül ássa alá Kittler munkáját.

Ám annak ellenére, hogy Kittler műve a yale-i dekonstrukció számára elérhetetlen mediális működéseket tematizál, vagyis bizonyos tekintetben „túlmutat” a dekonstrukción,

Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter, Budapest, Balassi, 72.) McGann megjegyzése jól mutatja, hogy angolszász irodalomkritika még a 80-as évek végén is pontosan annak a „mű-immanens és a külsőre irányuló irodalomtudomány” vitájának a foglya, amely de Man szerint „belső/külső [ideologikus] metaforájának jegyében” áll, és amelyet soha nem vontak „kellő komolysággal kérdőre.” („Szemiológia és Retorika” ford. Orsós László Jakab in *Szöveg és Interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Cserépfalvi, 116.) E helyett tűzi ki célul de Man a nyelv korántsem konvergáló grammatikai és retorikai dimenziójának vizsgálatát, amely a külső – belső bináris ellentétét (mint például a „konkrét társadalmi institúció” és az „intertextuális esemény”) felforgatja. Másfelől viszont annak ellenére, hogy de Man Terry Eagleton is „ideológusnak” tartja, a *Lejegyzőrendszer* angol fordításának megjelenésével egy időben, vagyis 1990-ben publikált, *Az Esztétikai ideológiája* című (szintén nem képzeletbeli) könyvében „örömmel vesz észre egy bizonyos nem várt konvergenciát” saját maga és Paul de Man között - már ami az esztétikai demisztifikációjára vonatkozó észrevételeiket illeti. Például „teljes mértékben egyet ért” vele abban, hogy „az esztétikai ideológia az által, hogy elfojtja/elnyomja a nyelv szférája és a valós közti esetleges, aporetikus kapcsolatot, naturalizálja vagy fenomenalizálja a nyelvet, minek következtében fennáll a veszély, hogy az ideologikus gondolkodásra jellemző módon a jelentés véletlen baleseteit [accidents of meaning] egy természetes, organikus folyamatba fordítja át.” (Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, 10.) Mint ahogy azonban ezt Andrzej Warminski az *Esztétikai ideológiához* írt előszavában részletesen kifejti, a vádaknak és, tehetjük hozzá, esetleges egyezéseknek is, de Man elhíresült ideológia-definíciója – „a nyelvi realitásnak a természetes realitással, vagy a referenciának a fenomenalizmussal való összetévesztése” – leegyszerűsítése és félreértelmezése szolgál alapul. (Andrzej Warminski, „Introduction” in *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, 1996, 1-33.)

⁵ Felmerülhet, hogy esetleg a „de Man ügy” készítette arra a német médiateoretikust, hogy de Man nevét szántszándékkal hagyja ki a bibliográfiából. Arra a tényre azonban, hogy de Man 1939 és 1943 között belga kollaboráns lapokban publikált csak 1987-ben derült fény (Ortwin de Graef kutatásai nyomán), maga a *Wartime Journalism* pedig csak 1988-ban, azaz a *Lejegyzőrendszer* első kiadása után három évvel jelent meg.

⁶ Vö: De Man, „A Romantikus kép intencionális szerkezete”, ford. Nemes Péter, in *Olvasás és Történelem*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Osiris, 2002, 124.

talán mégis feltehetjük a kérdést, vajon a dekonstrukció, noha „poszthumanizmussal”⁸, vagy épp a „társadalmi kontextus semmibevevével”⁹ szokták vádolni, mennyiben vet fel olyan kérdéseket is, amelyeket a kittleri médiaelmélet figyelmen kívül hagy. A jelen szöveg a Kittler által is tematizált esztétikai nevelés veszélyeit, a „történelemnek egy formálisan elért igazsággal való artikulációját”¹⁰, és ez utóbbiban rejlő fenyegetéseket szeretné a középpontba állítani. E szempontot az is indokolhatja, hogy Kittler genealógiája sokszor azt az illúziót kelti, mintha bizonyos kulturális alapoperációkról és ezek okozatairól pozitív, fenomenális tudás lenne szerezhető.

Az 1800-as Lejegyzőrendszer tehát azon romantikus hermeneutika genealógiáját írja le, amelyet de Man, mint „esztétikai”-t dekonstruál.

Bár de Man írásaiban az „esztétikai” általánosabban az ideológia modellje, az „esztétikai” és a romantikus értelemben vett „esztétika” fogalmának elkülönítése nem feltétlenül szükséges. A de Man által „esztétikai”-nak nevezett 20. századi elméletek (legyenek azok új kritikai vagy szemiológiai és bizonyos hermeneutikai olvasásmódok), amelyek a nyelv referenciális funkcióját fenomenalizálják és érzékelhetőnek állítják be a jelek és a jelentéseik közti kapcsolatot, hasonló feladatot tűznek ki maguk elé, mint az „esztétika”, amely a Tiszta Ész (a megismerés) és a Gyakorlati Ész (az etika) között húzódó szakadék áthidalását célozza az esztétikai tapasztalaton keresztül. Az esztétika térhódítását pedig de Man is konkrétan Kanthoz, vagy „a Kantot kevéssel megelőző” korszakhoz köti.¹¹

A Kittler és a de Man által vizsgált szövegekben egyaránt kiemelkedő helyet foglal el a klasszikus retorikát visszaszorítani hivatott „Irodalom” intézményesülése és ennek jellegzetes trópusa, a „költői hang” alakzata. Kittler Faust elemzésének és de Man „Az önéletrajz mint arcrongálás” című tanulmányának összevetése elsősorban a két elmélet módszereinek különbségére világít rá.¹² Kittler azt hangsúlyozza, hogy amikor elveti a

⁷ Vö: de Man „Jel és szimbólum Hegel *Esztétikájában*” in *Esztétikai Ideológia*, ford. Katona Gábor, Budapest, Osiris, 2000, 80-99.

⁸ Vö: Tom Cohen, J. Hillis Miller, Barbara Cohen véleményével (”Materiality without Matter?”), in *Material Events*, ed. T. Cohen, B. Cohen, J. H. Miller, Andzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, xii.) a de Man-féle anyag nélküli materialitás poszthumanizmusáról, mely szerint „az emberi, ahogyan mi megalkotjuk soha nem volt más, mint egy episztemo-politikai fantazma, amely jó alibit szolgáltatott Schillernek”.

⁹ Vö: McGann, *Social Values and Poetic Acts...*, id. kiad. 104.

¹⁰ De Man, „Aesthetic Formalisation in Kleist” id. kiad., 276.

¹¹ de Man, „Ellenszegülés az elméletnek”, ford. Huba Miklós = *Szöveg és Interpretáció*, id. kiad. 101.

¹² Mindvégig az *Aufschreibesysteme 1800/1900* angol fordítását használom. Kittler, „The Scholar’s Tragedy” = *Discourse Networks 1800/1900*, id. kiad. 3-25; de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji*, 1997/2-3, 93-107.

Tudósok Társadalmának egyetemi rendszerét, a szó szerinti, vagy a klasszikus retorikán alapuló fordítással és Nostradamus, a halott megszemélyesítésével együtt, Faust rögtön egy új egyetemi rendszerbe íródik be, vagyis a „szabad fordítás” és a „költő hang” paradox módon a már mindig eleve létező állam és az állam hivatalnokával kötött szerződés révén konstituálódik. A hasonló logikát követő de Man ellenben nem arra helyezi a hangsúlyt, hogy az önéletrajz, vagyis a költői hang önéletrajzi paktum nélkül nem jöhet létre, hanem (többek között) arra is, hogy a klasszicista, pope-i retorikát és a halottak megszólaltatását Fausthoz hasonlóan elvető, és ennél a „túlélő [a költő] saját személyében való megszólalását” jóval kívánatosabbnak ítéelő wordsworthi esztétika működésének legfőbb mozgatórugója az arc- és a hangadás erőszakos gesztusa, vagyis a figurális nyelv azon referenciális *funkciója*, amely a tapasztalat szubsztancialitását, az érzékelés és a megismerés organikus és fenomenális egységét ígéri.

Arra azonban, hogy milyen veszélyeket rejt ez a konkrét referenciális kötöttségek alól felszabadult esztétika és az az olvasási mód, amely a szöveg retorikai funkcióját esztétikai funkciónak tekinti de Man írásai egyértelműbben mutatnak rá, mint Kittler *Lejegyzőrendszere*.

„Életre szóló adósága után Creuzer megbékélhetett,”- írja Kittler az „1800” utolsó bekezdésében. „Günderode 1806. július 26-án vízbe vetette magát. Az 1800-as lejegyzőrendszer csapdaként zárul áldozataira. Holttesteken nyugszik. Ezzel zárjuk e könyvet.”¹³

Míg Kittler némileg ironikus befejezése kizárólag a női áldozatokra helyezi a hangsúlyt, de Man a schilleri esztétikai ideológiát leleplező Kleist tanulmányának végén egy ennél jóval általánosabb kijelentést tesz: „A Fülle azonban persze németül csapdát is jelent, a csapdát, mely ennek és az *összes szövegnek a végső szövegmodellje*, egy esztétikai nevelés csapdáját, mely a nyelvnek a betű hatalma általi szétdarabolódását óhatatlanul összekeveri egy tánc kecsességével. Ez a tánc [...] a végső csapda, mely épp annyira elkerülhetetlen, mint amennyire halálos.”¹⁴

Bár az esztétikai ideológia térnyerése az esztétika 18. század végére tehető intézményesüléséhez köthető, az esztétika 18.század végére tehető intézményesülése nyilvánvalóan nem egyenértékű azzal, hogy minden ebben a korszakban született szöveg, amelynek az esztétika felállítása a *tétje*, azzal a vaksággal lenne vádolható, mely az esztétikai

¹³ Kittler, *I. m.*, 173.

¹⁴ „Aesthetic Formalisation” 290. (kiemelés tőlem)

elméleteket de Man szerint még a 20. században is jellemzi. Az elkövetkezőkben elsősorban az esztétikai működését leleplező írásokról lesz szó, vagyis de Man azon elemzéseiről, amelyek Kittler metaforáinak látszólagos ártatlanságát is megkérdőjelezik.

A „hatalom” és az „erő”

Az „*Ítélerő kritikájában*” köztudottan egy „mély, talán *végzetes* törés” húzódik a matematikai és a dinamikai fenséges között. Amikor a matematikai fenségesben trópusok kognitív rendje telítődik, vagyis a szimbolikus totalitás, mely „a formális struktúra (a látvány) és az intellektuális tartalom egybeesésén”, tehát egy adekvát reprezentáción alapul, nem tartható fenn többé és a képzelőerő szintetizáló tevékenységében kudarcot vall, a „nyelv felfedezi magában azt az *erőt*, amely nem függ többé a megismerés korlátaitól”, és a „végtelenség” lehetetlen trópusát tételezi. Vagyis de Man a „végzetes törést” a kognitív modellnek számító trópusból a performatív modellbe való *átfordulás* eseményében éri tetten¹⁵. Tehát „a rendszer [a tiszta ész és a gyakorlati ész artikulációja] egy olyan nyelvi struktúrától (a nyelvtől mint performatív és *egyben* kognitív rendszertől) függ, amely maga sem a transzcendentális filozófia, sem a metafizika vagy az ideológia erői számára nem hozzáférhető”¹⁶

Kérdés, hogy vajon ez az erő, vagy nyelvi esemény, amelynek „hatalma” például a trópusból a performanciába vezető észlelhetetlen (nem-fenomenális) átmenetben érhető tetten, és amely sem a kritikai filozófia, sem az ideológia erői számára nem hozzáférhető, milyen kapcsolatban állhat azzal a hatalommal, amelyik Kittler 1800-as *Lejegyzőrendszere* „fölött uralkodik”.

„Az egész kapcsolatrendszer fölött a hatalom uralkodik...” – írja Kittler „Az állam minden megértési folyamat elől el van zárva. Mivel a megértés, egyetemesség-igénye

¹⁵ Vö: Andrzej Warminski, „'As the poets do it': On the Material Sublime”, in *Material Events*, 3-31.

¹⁶ „Phenomenality and Materiality in Kant”, *Aesthetic Ideology* 79. (Magyarul: *Esztétikai ideológia*, 66-67. A fordítást módosítottam) Vö: még a Warminski által más kontextusban idézett „Roland Barthes és a strukturalizmus határai” című de Man tanulmánnyal, mely szerint „a Barthes által használt hagyományos olvasás fogalom, mely egy kódolási/dekódolási folyamat modelljén alapul, [annak ellenére] nem működik [hogy a referenciát nem intuíciónak, hanem a nyelv pusztá funkciójának tekinti]. Ugyanis a működtető [Barthes, a szemiológus] a legfőbb kódot (master code) nem tudja megragadni, és ily módon a saját diskurzusa érthetetlen lesz a számára. Az önmaga olvasására képtelen tudomány nem tudomány többé. A tudományos szemiológiát egy olyan probléma ingatja meg, amellyel szemiológiai fogalmakra támaszkodva nem tud elszámolni.” (In: de Man, *Romanticism and Contemporary Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, 170.) A szögletes zárójelekben saját közbevetéseim az „Ellenszegülés az elméletnek” alapján.

ellenére, csupán egy beszédaktus a sok közül, nem kerülhet azon beszédaktus mögé, amely fölállította.”¹⁷

Nyilván Kittlernél sem egy csupán austini értelemben vett beszédaktusról van szó, hanem arról a kulturális hálózatról (a lacani szimbolikus rend intézményrendszeréről), amely magát az esztétikát, mint hermeneutikát felállítja. Így a *Lejegyzőrendszer* állama biztosan *nem* annak a nem-fenomenális „erőnek” feleltethető meg, amely a de Man-nál a „rendszer” nyelv általi felállításához s egyben dezartikulációjához is vezet.

A Kittler által felvázolt államban „a jelentésfelhő, mely a bíró tevékenységét legitimálja, az az *illúzió*, hogy a törvény, eredendő érthetlensége ellenére érvénnyel alkalmazható egy referensre – egy büntethető testre.”¹⁸ Egy de Man-féle paradigmában inkább azt mondhatnánk, hogy ezen állam *hatalma*, vagy törvényének ereje „maga” a szöveg mint performatív és egyben kognitív *rendszer*, vagyis a meghatározatlan jelentéspotenciállal rendelkező grammatika és a figurális mező azon interferenciája, amelyet óhatatlanul egy meghatározott transzcendentális jelölés zár le. A referencia ugyanis pontosan az az „illúzió”, hogy a grammatika alkalmazható egy konkrét elemre (például egy büntethető testre). De Man azonban arra is figyelmeztet, hogy a referenciális funkció óhatatlanul ideologikus és óhatatlanul aberráns. Mivel a transzcendentális jelölés feltétlenül „aláássa azt a grammatikai kódot, melynek köszönhetően a szöveg létrejött”, a törvény csak akkor működhet, ha figyelmen kívül hagyjuk a grammatika és a jelentés összeegyeztethetlenségét.¹⁹

Kittler és de Man egyaránt Schillert tekinti az esztétikai állam intézményesülése paradigmatis alakjának: „Azt lehet mondani,” - írja Schiller az esztétikai nevelésről szóló negyedik levelében - „hogy minden ember, mint egyén diszpozíciója és rendeltetése szerint egy tiszta eszményi embert hordoz magában... Ezt a tiszta embert, aki többé vagy kevésbé világosan felismerhető minden alanyban, az *állam* képviseli, az az objektív és mintegy kánoni forma, amelyben az alanyok sokfélesége egységre törekszik.... A pedagógiai és politikai művész ... az embert egyszerre teszi anyagává és feladatává. Itt a cél visszatér az anyagba, és csak mert az egész a részeket szolgálja, rendelhetik alá magukat a részek az egésznek.”²⁰

Schillert tehát de Man Rousseau *Ígéretek* tanulmánya alapján akár „csalónak” is nevezhetjük, hiszen csakúgy, mint a *Társadalmi Szerződés* törvényhozója, „titokban ellopja” a

¹⁷ Kittler, 20.

¹⁸ Kittler, 22.

¹⁹ de Man, „*Ígéretek* (Társadalmi szerződés)” in *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Szeged, Ictus, 1999, 361-363

²⁰ *Schiller válogatott esztétikai írásai*, ford. Székely Andorné, Szemere Samu, Vajda György Mihály, Budapest, Magyar Helikon, 1960, 80. (A részletet egyik szerző sem idézi)

szövegtől az egyedi, különös Ént, a partikuláris referenst.²¹ Az állam schilleri modellje ugyanakkor kifejezetten az organikus műalkotás, tágabb értelemben pedig a szimbólum. Milyen fenyegetéseket rejt hát ezen nevelő, esztétikai állam ígérete?

A „tánc” és az „írás”

A nevelő állam kittleri metaforája a „megszámlálhatatlan köztitviselő *tánca* az alma mater körül”, melyben a „különböző diskurzusok, mint egy fantazmagória csonkolt végtagjai jelölik az üres keresztezési pontot az Anyaság és az oktatási hivatalnokszervezet között.”²² De Man Kleist tanulmánya elején Schillert idézi, aki egy levelében szintén a „jól végrehajtott angol táncot” tekinti „a szép társadalom” legjobb képének.²³

„A fenomenalitás és materialitás Kantnál” érvelése szerint *Az ítélőerő kritikájában* az esztétikai (vagyis a fenomenális) látványnak eredendően az etikát és az episztemológiát *kellene* artikulálnia, ugyanúgy ahogyan a *Tiszta Ész kritikájában* az architektonikára, vagy kanti metaforával, az *organikus testre*, a „különböző végtagok és testrészek teljességére” is a metafizika és a transzcendentális filozófia artikulációjának feladata hárulna. Itt, vagyis a *Tiszta Ész* architektonikájában, írja de Man, „a *Gleider* testrészeket, tagokat jelöl a szó minden értelmében, mint ahogyan a *Gleidermann* szóösszetételben is, ami Kleist *Marionettszínházának* bábját jelenti.”²⁴ A marionett bábu tehát nem csak a filozófiai rendszer tételezett, ám Kant kritikai szigorának köszönhetően soha meg nem valósuló teljességének, de magának az esztétikainak is trópusa.

Míg azonban Kant argumentációja megmutatja, hogy az *Ítélőerő* a *Tiszta Ész* és a *Gyakorlati Ész* artikulációjában kudarcot vall, az organikus test végtagjaira, fenomenális jelentés pedig pusztá betűkké szakad (mely utóbbi a rendszer egészét felállító és leromboló performatív esemény erejét is észrevehetővé teszi), a Kantot „félreolvasó” Schiller a performativitást az esztétikai azon tropológikus rendszerébe írja vissza, amelynek a szép társadalom képe, a „jól végrehajtott angol tánc”, vagyis az organikus műalkotás „legtökéletesebbnek látszó” alakzata is példája.²⁵ A schilleri tropológikus rendszer, vagyis az

²¹ *Ígéreték* (Társadalmi szerződés), 362

²² Kittler, 60-61

²³ de Man, „Aesthetic Formalisation in Kleist...”, 263-264.

²⁴ de Man, „Phenomenality and Materiality in Kant”, *AI*, 88. (Magyarul: „Fenomenalitás és materialitás Kantnál”, 77. A fordítást módosítottam.)

²⁵ De Man, „Kant és Schiller” 131-174. A tánc metaforájáról lásd még de Man „Image and Emblem in Yeats” *RR*, 200, valamint „Szemiológia és Retorika”, 122. Yeats „Among School Children” c. költeménye utolsó sorának („How can we know the dancer from the dance?”/Táncból a táncost: kitudhatod? - Tandori Dezső ford.) grammatikai szerkezete mentes minden kétértelműségtől, retorikai alapja azonban „az egész vers hangulatát felforgatja”. Eldönthetetlen, hogy a két egymást kizáró jelentés - a táncos és a tánc organikus

esztétikai, mint „a történelem valóságát befolyásoló leghatalmasabb hajtóerő” fenyegetéseire tehát de Man egy a Kant és Schiller elemzéseknél korábbi írásában, a Kleist tanulmányban már rámutat.²⁶

Kittler 1800-as lejegyzőrendszerében két másik olyan ’illusztráció’ is felbukkan, amely de Man Kleist-elemzésében kifejezetten az esztétikai állam trópusa. Míg az organikus metaforákban bővelkedő *Az arany virágcserep* című elbeszélésben Anselmus összefüggő, latin betűinek finom, kecses, gömbölyű íve szintén a schilleri szép társadalom eszményének képével, a „jól végrehajtott angol tánccal” állítható párhuzamba, Olympia, *A homokember* mechanikus automatája a *Marionettszínház* bábujának feleltethető meg - márpedig a Marionett bábu tánca éppen az előbbieket ártatlanságát vonja kétségbe.

Az összehasonlítás legitimitását újra megkérdőjelezheti, hogy Kittler Hoffmann elemzését, csakúgy, mint az állam metaforáit, a táncot és a csonkolt végtagok fantazmagóriáját, feltehetően Lacan inspirálta. Lacan tükör stádiumról szóló írásaiban ugyanis az „automata” és a „szobor” a Másik képe, amelyben az én félreismeri magát, vagyis nem „más”, mint az Ént konstituáló imago, amely ugyanakkor szétdarabolódással is fenyegeti az Ént.²⁷ Ha azonban a Nő, aki az Énnek egy organikus test képét mutatja, s ezáltal organikus testtel ruházza fel, nem más, mint egy mechanikusan (metonimikusan), művégtagokból, állami tanítók által összeeszkábált automata, akkor a karc- és pacamentes, vagyis a gravitáció törvényein felülemelkedő írás eszményi képe talán szintén ezen embertelenül tökéletes kecsesség metaforája.

De Man a marionett bábu táncát, amelynek esztétikai vonzereje felülmúlja az emberi táncosokét, a trópusok formális rendszereként elemzi.

„A bábuknak maguktól nincs mozogásuk, csak a bábos mozgásához viszonyítva, akihez vonalak és fonalak rendszerén keresztül kapcsolódnak. Minden esztétikai bájuk a

egységének állítása vagy megkérdőjelezése – közül melyik érvényesül. Itt tehát a grammatika retorizálásáról van szó, csakúgy, mint a már említett Rousseau-olvasatban („*Ígéretek*”), ahol a törvény szövegének retorikai dimenziója aláássa annak grammatikai kódját.

²⁶ De Man, „Aesthetic Formalisation”, 264

²⁷ „A tükör stádiumot *identifikációként* kell értenünk [...] A test teljes formája az alanynak csak *Gestalt*-ként adatik meg [...] Bár ez a *Gestalt* [...] szimbolizálja az Én mentális állandóságát [...] terhes még azon kapcsolatokkal, amelyek az ént összekötik a szoborral, amelybe az ember belevetíti magát, valamint a fantomokhoz, amelyek uralkodnak rajta, s végül, egy ambivalens viszonyban összekötik az automatával, amelynek révén kiteljesedni látszik a saját maga által fabrikált világ [...] A *tükör-stádium* dráma, melynek belső hajtóereje az elégtelenségtől az eljövendő meglátásáig szárnyal. Ez a dráma mozgósítja a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira széthullott test képétől totalitásának ama formájáig terjednek, amelyet ortopédikusnak nevezek [...] A darabjaira széthullott test [...] többnyire az álmokban manifesztálódik [...] levágtatott végtagok, boncoláshoz kiperarált szervek képében jelenik meg...” (Jacques Lacan, „A tükörstádium, mint az Én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, ford. Erdélyi Ildikó és Füzéressy Éva, in *THALASSA*, 93/2, 5-11)

bábos egyenes vonalú mozgásának transzformációjából fakad, ahogyan a mozgás arabeszek és ívek kápráztató parádéjává alakul. Az esztétikai erő nem a bábosban és nem is a bábuban van, hanem a szövegben, ahogyan közénk szövődik. Ez a szöveg a transzformációs rendszer, a vonal eltorzulása, ahogyan ellipszisek, parabolák és hiperbolák alakzataiba tekeredik és fordul. Az alakzatok (trópusok) mennyiségileg meghatározott mozgásrendszerek. Az imitáció és a hermeneutika meghatározatlanságai tehát matematikává formalizálódtak, amely nem függ többé szerepmintáktól vagy szemantikai intencióktól.²⁸

De Man szerint tehát, a bábuk tánca egy írott szöveg mintája, amelyet a bábos és a báb közti kapcsolat hoz létre. Ez a szöveg egy transzformációs rendszer, vagyis grammatika, amely a trópusok formálisnak tekintett rendszerét termeli ki. A szöveg „esztétikai ereje” abban rejlik, ahogyan a transzformációs rendszer, vagyis a grammatika performativitása a figurális dimenzió geometriai formáit generálja, a szöveg „esztétikai báját” pedig az adja, ahogyan a bábos, miként az író Anselmus, tökéletesen *feloldódik* a trópusok folyamatos és formális mozgásában, mely „nem függ többé szemantikai intencióktól.” Következésképp „A tánc [éppen azért] igazán esztétikus, mert nem expresszív: mozgásának törvényeit a számok és a geometria törvényei határozzák meg, amelyek nem fenyegetik a kecsesség kiegyensúlyozottságát.”

Tehát miközben marionett-bábu tagjai „antigravitánsak”, maga a mozgás fenomenális (vagyis esztétikai), s ezért, így de Man, „elkerülhetetlen” a súlypont és ezzel együtt az intencióval rendelkező művész, valamint a lélek metaforája. A trópusok formális törvényei a bensőségesség (Innerlichkeit/inwardness) képzetét keltik, és a szöveg éppen akkor tűnik a legemberibbnek, amikor a legmechanikusabb, amikor a minden referenciális súlytól és művészi tudatosságtól mentes, formális grammatika referenciális funkciója a szerző alakzatát kitermeli.

Az esztétikai *hatása* tehát valóban az, hogy elmosódik a határ élő és halott, nyelvi és természetes valóság között. Azonban az, hogy esztétikai ezt *teszi*, vagyis elmosa ezt a határt és a halottat élőnek állítja be, az de Man Kleist tanulmánya szerint épp oly megbocsáthatatlan, mint a „szöveggép” működése.²⁹

²⁸ „Aesthetic Formalisation”, 285-286

²⁹ A szöveggépről magyarul lásd: Kulcsár Szabó Zoltán „Cselekvés és textualitás” in *Antropológia és Irodalom*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 184-210. A szöveggép, mint radikális fikció működésének „megbocsáthatatlan” voltát a „Rousseau *Vallomások*” tanulmányból Cynthia Chase idézi (in „Trappings of an Education”, in *Resistances, Paul de Man's Wartime Journalism*, 1988).

Hol válnak tehát olvashatóvá ezen esztétikai szövegmodell veszélyei?³⁰

De Man így folytatja: „Biztosan *éreztek* már az ellenszegülést azzal a móddal kapcsolatban, ahogyan a bábu halálos passzivitásban függő végtagjai problémamentesen beleillesztődnek a tánc folyamatosságába. Annál is inkább, hogy a (Marionettszínházról szóló részt) egy angol szerelő rövid története előzi meg, aki olyan tökéletes műlábakat tudott készíteni, hogy a csonkolt ember schilleri tökéletességgel táncolhatott velük.”³¹

Az „Ellenszegülés az elméletnek” című tanulmányban de Man az irodalom irodalmiságáról, vagyis az elméletnek ellenszegülő betű materialitásáról ír. A Kleist elemzés ezen pontján viszont akkor „érezünk” ellenszegülést, amikor az elmélet, esetünkben de Man elmélete, a bábu művégtagjait az élő költői hang és a lélek kognitív trópusainak sorozatába írja vissza.³² Ám ezt az érzést csak a művégtagokkal kecsesen táncoló csonkolt felbukkanása teszi fenomenálisan megragadhatóvá, amely egyben a rendszer kegyetlenségét is leleplezi: „A Kleist történet táncoló invalidusa még egy áldozat a megcsonkolt testek sorozatában, amelyek a felvilágosult öntudat fejlődésének útján várakoznak... Nem arról van szó, hogy a tánc kudarcot vall... Épp ellenkezőleg, az esztétikai nevelés sosem vall kudarcot, túlságosan is jól sikerül, olyannyira, hogy elrejtí az erőszakot, amely lehetővé teszi.”

Így elkerülhetetlenül megtörténik az, ami „megbocsáthatatlan”: a performatív erejét (az erőszakot) fenomenális „törvényként” leplező rendszer a rendszer kudarcát, azt, ami újra és újra felforgatja az esztétikait, egy művégtag segítségével ismét formalizálja, újra a rendszerbe írja be. És mivel az esztétikai állam szemszögéből kizárólag a kecses, formális egyén valósíthatja meg a tiszta ember ideálját, az államnak meg kell csonkítania az egyént ahhoz, hogy azután a művészet, mint a kizárólag művégtagokkal végrehajtható tökéletes tánc segítségével elvezethesse a bukástól, a bukducsolástól vagy a bicegéstől a második ártatlanságig.

„Államot alapítani annyi, mint az egészre vonatkoztatott morális létezéssel váltani fel a fizikai létezést”. És ez a reduktív helyettesítés a szöveg szerint nem más, mint gyilkosság, megsemmisítés, egyfajta ’megcsonkítása az ember alkatának ahhoz, hogy megerősítsük.”³³

³⁰ Freud a pszichoanalízis nézőpontjából mutat rá a gépi és az élő megkülönböztetésére való képtelenség fenyegetéseire (ez okozza a kísérteties *érzését*), valamint az Apák, vagy állami tanítók (Spalazzani és Coppola) által konstituált - művégtagokból összeszkábált - énkép eredendő fragmentáltságára. (Freud, „A kísérteties”, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, *Művészeti írások*, Budapest, Cserépfalvi, 2001, 245–281)

³¹ „Aesthetic Formalisation”, 288-289

³² Erről lásd még Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, Johns Hopkins University Press, 1996, 82-83.

³³ de Man, *Ígletek*, 365

Lindhorst levéltáros ideális államába való bejutásnak az a feltétele, hogy mind az imitáció, mind pedig az írás aktusa (s így a kéz, mely pacaajtással és karcollással fenyeget) eltörölje önmagát azért, hogy az írás Serpentina, a tökéletesen formalizált, végtagok nélküli (vagy épp a már mindig eleve csonkolt) torzó segítségével megvalósíthassa a lehetetlent, és elérje az eredetiséget, a természet önteremtő állapotát. („Anselmus elszoruló szívvel gondolt arra, hogy bizony egyetlen betűt se pingált ma... ám a pergamenre pillantva azt látta – minő csoda! -, hogy a rejtélyes kézirat másolata szerencsésen elkészült.”³⁴) Anselmus tehát minden referenciális súlytól és tudatosságtól mentesen feloldódik az antigravitáns írás kecsességében, miközben írásának íve a romantikus lélek és a szerző alakzatát termeli ki. Így a kecses írás, mint az 1800-as lejegyzőrendszer „áttetsző” médiuma mind az egyén, mind pedig a tökéletes műalkotás épp oly tökéletes, ám talán nem kevésbé fenyegető trópusává válik, mint a marionett bábu tánca. A paca nélküli, zökkenőmentes kézírás hangsúlyozott folyamatossága ugyanakkor arra is következtetni enged, hogy a médium a formális, narratív identitással rendelkező tiszta egyén és következésképp a lineáris történelem, mint fejlődésregény alakzata is.

De Man szerint ugyanis el kell kerülnünk a testi csonkolás képeinek pátoszáát, hiszen szövegmodellekkel dolgozunk, nem pedig a mindazonáltal *hozzájuk tartozó* politikai vagy társadalmi rendszerekkel. Szem előtt kell tartanunk, hogy a trópusok okozta szétdarabolódás elsősorban a jelentés szétdarabolódása. Ám jelentés szétdarabolódása, a mindenkori teóriák szükségszerűsége, és a nyelv ellenállása következtében bekövetkező szükségszerű kudarca olyan nem fenomenális eseményekről is tudósít, amelyek éppen az egyéni és történelmi narratívák fejlődésregényként való olvasását teszik lehetetlenné. Ugyanis a „Marionettszínházról” szövegében megjelenő (egyetlen) dátum (1801), amely Kleist „halál-tapasztalataihoz”, a „Kant krízis” eseményeihez köthető³⁵, nem csak hogy ellenszegül a művet a szerző heroikus, spirituális önéletrajzának vagy épp fejlődésregényének tekintő elméleteknek, vagyis azoknak, amelyek a szerzőt pusztá trópusá redukálják, hanem egyúttal egy kevésbé formalizálható élettörténet fenomenalizálhatatlan szakadékaiba is bepillantást enged. Márpedig de Man szerint éppen ezen szakadékoknak, ezeknek a lineáris életrajzon

³⁴ Hoffmann, „Az arany virágcserep”, in *Az arany virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony*, Budapest, Európa, 2002, 73.

³⁵ Érdekes egybeesés, hogy míg Kittler az 1880-as lejegyzőrendszer végén éppen Krug-ot, a későbbi lipcei filozófusprofesszort idézi, aki a „Nő” fantazmája nélkül nem válhatott volna ilyen hangyaszorgalmú íróvá, de Man azt említi, hogy az 1805-ös *Eltört korsó* (Der zerbrochene Krug) címe is(!) arra utal, Kleist sosem heverte ki szerelme elvesztését, aki végül Wilhelm von Krughoz ment feleségül.

keresztülhúzó, zuhanással (gravitáns) eséssel fenyegető „végzetes töréseknek” kellene minden életrajzzal kapcsolatos terv alapjául szolgálniuk³⁶.

Úgy tűnik tehát, hogy annak ellenére, hogy „a világ *alakja* és *értelme*” valóban kizárólag egy megfosztás útján történő megértés révén hozzáférhető³⁷, a jelentésnek, vagy az értelemnek a betű hatalma általi óhatatlan megbomlása (amely nem keverhető össze egy tánc kecsességével)³⁸ olyan eseményekre is utal, amelyeket „a nem nyelvészeti irányultságú elméletek” vagy figyelmen kívül hagynak, vagy pedig a trópusok formális rendszerébe illesztnek vissza. Ezen materiális események mutathatnak összefüggést azon *traumatikus* eseményekkel is, amelyek fenomenális tapasztalattá nem tehetők, és minden formális, történelmi és egyéni narratívát felforgatnak.³⁹

³⁶ Vö. Caruth, *I.m.*, 86-87.

³⁷ De Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, 105. .

³⁸ Lásd: „Ez a tánc [...] a végső csapda, mely épp annyira elkerülhetetlen, mint amennyire halálos.” „Aesthetic Formalisation”, 290.

³⁹ Ruth Leys például, aki a *Trauma: A Genealogy*: című könyvében (The University of Chicago Press, 2000.) Cathy Caruth traumaelméletéről is áttekintést ad, arra a megállapításra jut, hogy „a tudat és a reprezentáció közti szakadék vagy apória, amely az egyéni traumatikus élményt jellemzi, a jelölő materialitását helyettesíti, a fogalom de Mani értelmében”