

Katakrézis, avagy a nyelv nagy játéka

Bollobás Enikő

Bevezető

Arisztotelész a *Metafizikában* azt írja, hogy ha „egyét gondolunk, akkor ennek az egy dolognak egy nevet is adunk”.

Ha egy szó nem egy meghatározott dolgot jelent, akkor nem jelent semmit. Ha pedig a szavak nem jelentenek semmit, akkor megsemmisülne az emberek egymással való beszélgetése, s igazság szerint az önmagunkkal való beszélgetés is: lehetetlen ugyanis gondolkozni, ha nem gondolunk valami határozott egyet (103-4 [1006b])

Ezt az egy-az-egyhez való megfelelést nevezi Jacques Derrida a nyelv arisztotelészi lényegének, „az egyértelműség téloszának” (1994: 29; 1997: 64). Hasonló jelenségre utal Marjorie Perloff Ezra Pound költészetében, ahol – mint írja – arra törekszik a költő, hogy „minden „»helyes« elnevezés csak egyetlen dologhoz tartoz[zon]”¹ (2004: 208). Perloff szerint Pound olyan szavakhoz ragaszkodik, melyek „csak önmagukkal oszthatók” (198): ezeket nevezi „prímszavaknak”.

A szofista azonban, mint Arisztotelész írja, nem veti magát alá a filozófusi egyértelműség törvényének. Olyan szavakat használ, melyek más jelentéseket is tartalmaznak, megosztják-disszeminálják jelentésüket, azaz „oszthatók” más jelentésekkel. A szavaknak ilyen módon való csoportosítása prímszavakra és a jelentésszemináló nem-prímszavakra megfelelni látszik annak az útnak, melyet Foucault a nyelvek fejlődéseként követ végig (2000: 137). Míg „[k]ezdetben mindennek volt egy neve – tulajdonneve vagy egyedi neve”, írja Foucault, addig később „a név a dolgok egy eleméhez kapcsolódott”, s a „nyelv fejlődő elemzése és ugyancsak fejlődő tagolása – amely lehetővé tette, hogy egy nevet adjanak több dolognak – azon alapvető alakzatok nyomvonalán alakult, amelyeket a retorika jól ismer: szinekdoché, metonímia és katakrézis” (140). E nyelvváltozás során a szavak – „helyváltoztatási képességük” révén és a „spontán retorika erejével” – elmozdulnak a helyükről, „eltolód[hat]nak egymáshoz képest”, és „sajátos görbét” leírva alkotják „a **tropologikus** teret” (141).

Engem e tropologikus tér utolsó állomása érdekel, a katakrézis, melyet két szempontból fogok tárgyalni tanulmányomban: szűkebb értelemben poétikai-retorikai alakzatként és tágabb értelemben az alanyképzés trópusaként. Mindkettőt a retorika, a performatív elméletek és a posztstrukturalista szubjektumelméletek határolta térben elemzem.

Katakrézis: az alakzat

A katakrézis olyan alakzat, mely nem analógiára, helyettesítésre vagy kettőzésre épül, hanem egy hiányzó jelet pótol. Nem jelölt és jelölő közti hasonlóságra és megfeleltetésre épül, mint a metafora, hanem a jelentésszemináló nyelven belüli folyamatára. Vagyis kizárólag jelölt-jelölő viszonylatokban – azaz a kiterjesztés, elcsúsztatás, helyváltoztatás-kimozdítás viszonylataiban – működik. Ekképp a katakrézis elsősorban az olyan – gyakran filozófiai, de mindenképp elvont – fogalmak megkonstruálásának az eszköze, melyekre mindaddig nem volt kifejezés,

¹ „overdetermination of nouns and noun phrases”; „prime words—words divisible only by themselves”; the „‘right’ name—a name that belongs to it alone” (saját fordítása). A magyarul nem publikált szövegek, beleértve a verseket is, a továbbiakban saját fordításomban szerepelnek.

elnevezés, név, szó a nyelvben. Derrida a heliotrópokkal hozza összefüggésbe a katakrézist: azaz az olyan fogalmakkal, melyekről kevés ismerettel rendelkezünk (1994: 32). Tehát valójában nemcsak a kifejezés nem létezik, hanem még a fogalom sem; még maga a konceptualizáció sem történt meg. E folyamat hordozója lesz a katakrézis, melyet Derrida ekképp „bizonyos jelnek a jelölőjétől megfosztott gondolatba, illetőleg értelemben való jelentéstágító betöréseként” határoz meg (1994: 36).

Az utaló funkció efféle eloldásának jelentéselemét őrzi mai laza nyelvhasználatunk, miszerint a katakrézis elsősorban referens nélküli metafora. Vagyis olyan trópus, mely gátolja (visszatartja) a nyelv utaló (referenciális), kifelé mutató funkcióját. Mozgásteret a szavak által határolt tér: a jelentések elcsúsznak, eltolódnak a szavak között. A katakrézisben „a szó képessé válik arra”, írja Paul de Man, „hogyan önmagából és önmaga által hozza létre a természetes megfelelővel nem is rendelkező, jelölt entitást” (2000: 17). Az invenció tehát magából a nyelvből merít: a szavak – Münchhausen báró módjára, aki saját csizmájánál fogva emelte föl magát – önmagukat önmagukból látják el új jelentéssel.

A beszélő egyszerre lesz újszerű jelentésalkotó és a nyelv különös működésének elszenvedője. Egyrészt a beszélő – a többi trópushoz képest – jóval nagyobb mozgásteret kap, amennyiben ő maga alkot új jelentéseket. Másrészt itt mintha a nyelv performatív (végrehajtó, tételező) működésének részvevője is volna: mintha jól meg is tréfálná a nyelv a beszélőt, aki ekképp sohasem tudhatja, szavaival milyen jelentésalkotói folyamatnak lesz részese. Nem lévén a jelölt-jelölő viszonyra alapozó mimetikus trópus, a katakrézis nem annak a konstatació nyelvnek az eszköze, amely de Man szerint „feltételezi a megismerendő létező előzetes létezését, és a tulajdonságok révén történő megismerés képességét állítja” (1999: 166). A katakrézis a nyelvi performativitás trópusa, melyben, mintha már nem is a beszélő cselekedne, hanem maga a nyelv. Mintha felfedezőútra vinné a nyelv a beszélőt, aki a világ iránti kíváncsiságát leginkább úgy tudja kiélni, hogy a nyelven belül, a jelölők rendszerében marad. Hiszen minden, amit az ember tud a világról, nyelvi; a nyelv az emberi tudás letéteményese, terepe.

Katakrézis és fogalomalkotás Emily Dickinson költészetében

Harold Bloom szerint Dickinson „furcsasága” okán foglalja el az amerikai költői kánon középpontját, melyen egyébként szerinte Whitmannel osztozik (1994: 288). Bloom a sajátos metaforikus nyelvben jelöli meg a dickinsoni furcsaság lényegét, amennyiben a fenségest megjelenítő metaforái mindig váratlanok, meglepőek, zavarba ejtők (284).

Véleményem szerint Dickinson nem is metaforáiban a „legfurcsább”, pontosabban legváratlanabb alakzatai nem metaforák, hanem katakrézisek. Katakréziseiben olyan új jelentéseket alkot meg, melyek valójában korábban még ki sem voltak gondolva. Ekképp katakrézisben ír a „sosem párolt italtól” (#214²; 1978: 45. Károlyi Amy fordítása); arról a „valamiről”, ami „Álomnál csendesebb” (#45; 1989: 45. Gergely Ágnes fordítása); a „ferde fényről”, mely „Téli délután / Ránk nehezül”, mint „Mennyei megbántás” (#258; 1978: 49. Károlyi Amy fordítása); a „reményhiánynak” arról a halálszerű, fagyszerű, bénító pillanatáról, „Mikor megáll, mi tik-takolt, / S körbe bámul az űr [...] A föld pulzusa hűl” (#510; 1978: 70. Károlyi Amy fordítása); illetve az olyan pillanatokról, mikor „Gúzsban a lélek – rettegés / A mozdulat előtt” (#512; 1989: 62. Székely Magda fordítása). A katakrézis tehát valóban az újítás trópusa lesz Dickinsonnál, melynek segítségével mintha teret adna a szavak

² A versek számozásában a Thomas H. Johnson (1960) kiadást követem; ezt a számozást jelöli a # jel. A magyar fordításokat két Dickinson-kötetből vettem: Károlyi Amy fordításait a Magvető-kiadásból (1978), a többi fordítást az Európa-kötetből (1989). A két megjelenési év után az oldalszámot jelölöm. Ahol a fordító neve nincs feltüntetve, ott saját fordításomban közlöm a verseket.

helyváltoztatási képességének, lehetővé téve a nyelvi jelölők elcsúszásából adódó szakadékok áthidalását is.

Bár Dickinson soha nem használta a *katakrézis* szót, minden bizonnyal ismerte az alakzatot, hiszen a Mount Holyoke női szemináriumában használt retorika tankönyvek azt tárgyalják. (Dickinson egyébként tanult retorikát, s két alakzatra – a metaforára és a prosopopoeiára – utal is leveleiben³ [#34, #330].) Mindenesetre több versében és levelében találunk utalást arra az írásmódra, melyet katakretikusnak tekinthetünk. Így például mintha éppen a katakrézis leírását adná a „rézsút eső fény” metaforájával, mely saját poétikájának egyik legszemléletesebb költői képe. Az igazság „szembefényben” nem látható, írja: az csak rézsút ragadható meg (#1129).⁴ Ez a „ferde fény”, mely „égi sérülést ad” (#258, Dickinson, 1978: 49. Károlyi Amy fordítása), s mely lehetővé teszi a jelentéseket „belső különbségként” való meglátását. A jelentéstermelés efféle magyarázata könnyen értelmezhető katakretizusként: a szavak jelentése nem referenciális, nem mutat a nyelven kívül és nem jelölt-jelölő viszonylattól függ, hanem attól, ahogyan a jelölők a többi jelölőhöz képest milyen más jelentéselemmel bírnak. A szószemantika tehát a jelölők közti különbség függvénye – derridai műszóval úgy is mondhatnánk, hogy a jelentés maga a jelentéselemek **elkülönbözése**.

Különösen alanyképzéseiben alkalmazza újszerűen a katakretizist, mégpedig a metafora mellett, attól függően, hogy társadalmi normákhoz **igazodó** performanszokról, vagy azokat **elutasító** végrehajtó megnyilatkozásokról ír. Az eredetileg nyelvi alakzatként működött katakretizis fogalmát kibővítve katakretizusként kezeli azokat a női alanyképzéseket, melyek során – újrarájátszható társadalmi szövegek hiányában – újfajta női alanyiság konstituálódik.

Dickinson női alanyképzésének rendjét a szubjektumperformativitás elmélete segít megértenünk. A posztstrukturalista elméletek az alanyt társadalmi gyakorlatok és beszédmódok performatív megképzéseként írják le. A *gender*performativitás tétele Judith Butlerhez köthető, aki lebontotta a korábban elterjedt megkülönböztetést a biológiai és társadalmi nem között, azt állítva, hogy a biológiai nem sem adott esszencia, hanem épp annyira „kulturálisan létrehozott termék, mint a társadalmi nem”, s a biológiai „talán mindig is társadalmi nem volt” (2001, 49), a test pedig „mindig is kulturális jel volt” (142). Mi több, nemcsak az állítható, hogy a *gender* megelőzi a biológiai feltételezett nemet, de kimutatható: a társadalom által normának állított viselkedés maszkja alatt nincs semmi.

Dickinson költészetében kétfajta szubjektumperformativitás különböztethető meg: jelen van a társadalom normatív forogatókönyvei által létrehozott, hagyományos *gender*jegyekkel ellátott „igazi nő”, aki mellett jelen vannak azok a nők, akik mintegy kilógnak a 19. századi női sémákból. Ők – ahogyan maga Dickinson írja egyik versében (#1529) – „grüberlis háborúkat” vívnak ugyan, de csatáikra „nincs formula”.⁵ Elméletileg megfogalmazva: ők létező és követhető társadalmi szövegek hiányában tesznek kísérletet arra, hogy önmagukat szubjektumként alkossák meg, s ezzel a foucault-i *assujettissement* szubjektívációs folyamatában az alárendelt tárgy helyzetéből beszélő-látó-cselekvő alannyá lépjenek elő.

E dickinsoni performanszok tropológiai elemzése során a *gender*konstrukciók sajátos alakzati rendeződése figyelhető meg: míg a normakövető nőalakok jellemzően metaforákban jelennek meg, addig a társadalmi normákat elutasító nőalakok rendre a katakrézis alakzatában mutatkoznak.

Jól ismert szövegek újrarájátszásához a metafora lesz Dickinson verseinek uralkodó trópusa, melyekben rendre kihasználja a jelölt-jelölő megfeleltetés kettőségeit. Szívesen veszi föl a hozomány nélküli szégyenlős lány (#472), a nagy átváltozás előtt álló menyasszony

³ A levelek számozásában a Thomas H. Johnson kiadást követem.

⁴ „Tell all the truth but tell it slant”

⁵ „Dimpled War”, “Without a Formula”

(#461) és az önmagát alázattal tárgyiasító nő (#505) arcát. Ő a „ház kicsinyje”, a legkisebb szoba halk szavú, szinte észrevétlen lakója, akinek halála is észrevétlen marad majd (#486).

Dickinson számos versében azonban olyan *genderszerepek*ben mutatja be a nőket, melyeknek mindezidáig nem volt neve, hogy a katakrézis klasszikus definícióját is idézzem. Kiaknázva a katakrézis jelentésburjánzó (proliferatív) képességét, e *genderkonstrukciók*ban újszerű és váratlan módon képződnek meg a szubjektumok.

A 223. számú versben a nő váratlan szerepben tűnik föl, amikor a férfi megrendelőjeként mosolyt vásárol tőle.

Egy mosolyt jöttem venni – ma
Épp csak egyetlen mosolyt –
A legkisebb az arcodon
Az is megfelel nekem –⁶

Másutt királynői méltósággal, önmaga „uraként” él (#508):

Eloldom magam – nem vagyok már az övék –
A név, melyet vízzel arcomra
Öntöttek a falusi templomban
Mostantól többé már nem az enyém,
Babáim közé tehetik,
Gyermekkoromhoz, együtt a gombolyagokkal,
Hiszen többé nem gombolyítok –

Megkereszteltek, akkor nem én döntöttem,
De most leszállt a Szent Kegyelem
S enyém a legmagasztosabb név –
Mit akartam – tudván – a Félhold lehanyatlik
Érzem – a létezés teljes ívét, kitölti
Egyetlen apró koszorú.

Második rangom – az első túl kicsiny volt –
Koronásan – gögicsélve – Apám mellén
Eszméletlen Királynőként
De ezúttal – méltó – büszke
Van akaratom, választhatok, elvethetek
S választok, mégpedig egy koronát –⁷

⁶ I Came to buy a smile – today –
But just a single smile –
The smallest one upon your face
Will suit me just as well -

⁷ I'm ceded – I've stopped being Theirs –
The name They dropped upon my face
With water, in the country church
Is finished using, now,
And They can put it with my Dolls,
My childhood, and the string of spools,
I've finished threading – too –

Baptized, before, without the choice,
But this time, consciously, of Grace –

A szenvedő igeformák cselekvővé alakulnak, ahogyan a nő alannyá lépteti magát elő, mondatai és cselekedetei alanyává. Ez az asszony most már önmagát birtokolja, s valójában ő koronázza meg önmagát, miután felismerte magában az alkotóerőt, mely szuverenitást és méltóságot ruház rá.

Az önmagát az érvényes társadalmi szövegek ellenében megteremtő nő katakrézisének fontos eleme, hogy élete alkotóereje kibontakoztatásában teljesül be. A 1072. számú versben például olyan feleség-fogalom katakrézisét alkotja meg, mely önmaga ellentétét is tartalmazza. Ez az asszony úgy feleség, hogy nincs férje; úgy házas, hogy nincs férfinak „elgyűrűzve”; úgy esküdött meg, hogy az esküvő „ájulását” nem kellett végigélnie; úgy uralkodó, hogy nincs koronája. A katakrézisben ekképp megjelennek a hagyományos női szerepek metaforái, de azok alárendelődnek az alakzat jelentésbővülésének. Az „elgyűrűzés” pedig felidézi a dickenoni corpusban vissza-, visszatérő cölibátus-fogalmat, mely maga is katakrézis, hiszen az eredetileg csak férfiakra vonatkoztatott krisztusi elkötelezettség fogalmát bővíti a női nem felé, míg az elhivatottság jelentéseleme is a nem-krisztusi felé tágul. Végül a cölibátus Dickinsonnál az alkotó nő elhivatottságát jelenti a költészet iránt, mely számára a krisztusi hivatással egyenértékű.

A képzett alany mint katakrézis

Posztstrukturalista elméletírók már több évtizede megfogalmazták a nő mint katakrézis tételét. Butler a *Problémás nem* című könyvében ugyan még nem használja a katakrézis terminust, de rámutat: a *gender* performativitás elmélete implikálja, hogy a *gender* társadalmi tevékenységek által előállított performatív konstrukció. Vagyis nem a jelölt-jelölő bináris párra épül, hanem referens nélküli jelölő, katakrézis; a *gender* jegyeivel ellátott szubjektum pedig e tevékenységek performatív produktuma.

Úgy vélem, ez a tétel (a nő/társadalmi nem mint katakrézis tétele) kiterjeszhető a többi azonosságjegyekre is, így a *gender* mellett a „rasszra” és a szexualitásra. Ekképp elmondható, hogy a jelölők – azaz „férfi” és a „nő”, a „fekete” és a „fehér”, a „heteroszexuális” és a „homoszexuális” stb. – nem egy eleve létező, esszenciális jegyekkel bíró jelöltre vonatkoznak, hanem bizonyos inflekciók mentén (és a megfelelő társadalmi normarendszer kényszerítő alakításával) megképzett katakrézisek.

A ragozott alanyképzés katakréziszerűsége leginkább talán azokban az esetekben érhető tetten, amikor a szubjektum a létező társadalmi jegyképzők és azonosságkategóriák ellenében alkotja meg önmagát. Amikor az alakzat nevenincs, kimondhatatlan (mert tabu vagy tiltott) vagy éppenséggel kevert, határátlépő identitásoknak biztosít nyelvi helyet. Ilyen az azonosságváltás, azaz a *passing* valamennyi változata, amikor is az azonosságváltó a különböző bináris párok közti határátlépéssel képzi meg magát.

Unto supremest name –
Called to my Full – The Crescent dropped –
Existence's whole Arc, filled up,
With one small Diadem.

My second Rank – too small the first –
Crowned – Crowing – on my Father's breast –
A half unconscious Queen –
But this time – Adequate – Erect,
With Will to choose,
Or to reject,
And I choose, just a Crown -

A továbbiakban egy ilyen határátlépő esetet vizsgállok, amikor is az azonosságváltó addig szűkíti saját adott kategóriáját, míg az mintegy felolvad a katakrézis alakzatában.

Genderváltás és testlebonthatóság (Mark Twain, *Is He Dead?*)

Mark Twain 1898-ban Bécsben írta *Is He Dead?* (Meghalt már?) című vígjátékát, melyet csak nemrég, 2003-ban adtak ki.

A darab elején Millet képtelen eladni a festményeit. Még a mindenki által mesterműnek tartott *Angeslust* sem, pedig már akár 275, sőt 100 frankért is odaadná, annyira szüksége van a pénzre. A képek árát Millet saját ügynöke, Bastien André tartja alacsonyan, hozzá viszont egész életére szóló szerződés köti a művészt. S mikor nyilvánvalóvá válik, hogy a gonosz műkereskedő tönkre akarja tenni, Millet örült tervet eszel ki: megrendezi saját halálát, amivel eléri, hogy megugrik képeinek az ára. Túljár a műkereskedők eszén, s a művészeket kismémmiző igazságtalan gyakorlatot – miszerint a festők életükben nélkülöznek, s alkotásaik csak haláluk után érnek sokat – saját előnyére fordítja. A halottnak hitt festő képeit az azokat megillető magas áron jegyzik, s mindeközben magának az alkotónak hajtanak hasznot.

Millet és tanítványai előbb elterjesztik nagy betegségének a hírét, időt adva a művésznek, hogy alkotóereje utolsó örült fellobbanásában tucatszám ontsa a képeket, egyúttal alkalmat adva a leendő örökösnek, a művész „ikertestvérének” is, hogy színre lépjen s előadja átlépő performanszát. Itt kezdődik a határátlépések nagy kavalkádja, hiszen természetesen maga Millet játssza el az ikertestvért, „Özv. Daisy Tillou-t”, aki azonnal neki is lát a képek árusításának. Visszatérnek a korábbi vásárlók, akik most boldogan fizetnek 80,000 frankot olyan képekért, melyeket azelőtt százért sem voltak hajlandók megvenni. Természetesen a műkereskedő is megjelenik, aki hajlandó elégetni a szerződést, amennyiben örökös-ikertestvér hozzá megy feleségül. A női ruhába öltözött Millet a legbiztosabb módját választja annak, hogy elvegye André kedvét az áhított frigyól. Swifti ihletésű öltöző szertartásba kezd, s egymás után ölti magára az ál- és mű-részeket: parókáját, üvegszemét, műfogsorát és falábát – ami meg is teszi a hatását. Megszabadulván a gonosz műkereskedőtől, Millet felfedi a színjátékot gyászoló menyasszonya előtt s előadja új tervét is. Placide Duval néven vissza fog térni: ő lesz az elhalálozott csodálatosan sikeres utánzója.

A szubjektumperformativitás szempontjából számos lényeges momentumot tartalmaz Twain vígjátéka: a főhős *gendert* és általában azonosságot vált, ide-oda lépegetve a női és a férfi-szerepek között, azután egy sziporkázó performanszban darabjaira szedi (az egyébként általa is összerakott) női testet, végigasszisztálja saját temetését, végül önmaga imitátoraként visszatér, s új néven önmaga helyére lép.

A *genderváltó* Millet olyan tökéletesen játssza a művész ikertestvérét, hogy még annak menyasszonyát is be tudja csapni. Játéka meggyőző, annak ellenére, hogy számos alkalommal téveszt – mintha nem volna egészen otthon szerepében. Kellemetlenül érzi magát a „kényelmetlen [női] ruhákban”,⁸ s nem áthat szivarozni sem. Zavarosan adja elő élettörténetét, „tömérdek gyereket” emlegetve, akik között nemcsak fiúk és lányok vannak, hanem „figyelemreméltó változatosság” is, „férjek egész kolóniájától”.⁹ Mindezt tetéztve hölgyekhez nem illő szavakat is használ, amikor például Andrének a szemébe vágja, hogy „utálatos, gyáva, hitvány, aljas gazember”.¹⁰ Ezek az ragcsúsítások azonban nem gyengítik az előadást: nem ingatják meg azok hitét, akik halottnak akarják hinni a művészt.

Millet határátlépése azonban jóval több, mint *genderváltás*. Jó ideig kettős szerepet játszik, s özvegy alakításai között vissza-visszavedlik a festővé. Az alanyi és a tárgyi pozíciók között csúszkál, de a szerepek itt különös módon fel vannak cserélve: amikor férfiruhát ölt,

⁸ „these awkward clothes” (63)

⁹ „slathers of children” (88); „considerable variety” (91); „whole colony of husbands” (89)

¹⁰ „mean, cowardly, contemptible, base-gotten damned scoundrel” (99)

akkor ő a kiszolgáltatott festő, mikor pedig nőit, akkor ő az, aki fellép az uralkodó gyakorlat ellen. Ha kell, még az élet és a halál, az élő és a halott kategóriáit is átlépve.

A dráma az „eredetiség” és a „természetesség” fogalmát is lebontja. Ezt a női test „természetességének” problematizálása mellett azzal is megteszi, hogy rákérdez a műalkotások „eredetiségének” jelentésére. A festő megrendezett halála után az „imitátorként”, követőként föllépő Placide Duval fogja festeni az „eredetivel” minden szempontból vetekedő festményeket. Mi, a nézők tudjuk, hogy már csak a két művész azonossága révén sincs különbség eredeti és utánzott vagy másolat között. De Twain, a dekonstruktor még azt is állítja, hogy a kópia teszi az eredetit: a másolattól lesz eredeti az eredeti, ugyanakkor a másolat értéke jóval nagyobb, mint az eredetié. Az *Angelus* egy kópiája ugyanis több százezer frankért kel el, míg az eredeti festményt néhány frankért vásárolja meg az angol gyűjtő – abban a hiszemben, hogy értéktelen kópia. De mint Millet maga mondja (még mint az özvegy): „sosem fogják megtudni”.¹¹ Mindennek a tetejébe végül is egy „fiktív François Millet”¹² jelenik meg önmaga imitátoraként,¹³ azaz a fikció válik imitációvá, miközben az eredeti/másolat különbség végérvényesen eltűnik.

Komédiájában Mark Twain tehát legalább négy bináris párról mondja ki, hogy konstruált: az élő/halott, a férfi/nő, a természetes/konstruált és az eredeti/másolat dichotómiák egyaránt eljátszhatók, megrendezhetők, megalkothatók, egyúttal felülírja a teljes átlépés és a játékos ragszás típusú *passing* közti különbségtételt is.

* * *

A Dickinson- és Twain-szövegek katakrézis-szemponitú elemzésének összefoglalásaként a következő elméleti megállapításokat tehetjük.

A katakretikus alanyképzések komoly érveket szolgáltatnak az esszencializmus cáfolatára. A szubjektum minden esetben a katakrézis retorikai modellje alapján képződik meg: a megképzett alany referens nélküli metafora, mely nem a „valóságban” létezik, hanem szövegben is, alakzatként. Ellényegtelenülnek a performanszt előadó személy biológiai markerei, s az előadás „hitelessége” nincs összefüggésben az előadó „eredeti” jegyeivel. Amit a performansz „utánoz”, az nem „odakünn” létezik; valójában diszkurzusba rögzített társadalmi normák, elvárások, ideológiák, szokások és technológiák alkotják az utánzás tárgyát.

A minta nélküli – azaz katakretikus – megképzések elemzése pedig csak megerősíti a sejtést: az azonosságjegyeiktől megképzett szubjektum nemcsak katakrézis, hanem maga a derridai „*différance*”. Nem jelölt-jelölő viszonylatban működik, hanem kizárólag a többi jelölőtől való „elkülönözése” okán. Nyelvi-performatív képződmény, mely a nyelvben jön létre, ahonnan azután metaleptikusan kilép a valóságba, ott alakítva – a fogalomhoz igazítva – az azonosságelemek képzését befogadó szubjektumot. Az azonosságváltó performanszokban nyilvánvalóvá válik a *gender* tisztán utánzáson alapuló, megképzett jellege, hiszen az előadás rendre felülírja a „valódi” vagy „eredeti” *gendert*. Más szóval olyan performanszok ezek, ahol a „férfi”- „női” binaritások elhagyják a „természetes” terepüknek kikiáltott testet, s végtelen permutációt performáló színpadi előadások lesznek.

A katakretikusan megképzett szubjektum már nem kényszerül arra, hogy két ellentétes végpont között válasszon (diszjunktív, azaz vagy-vagy alapon), mert ott felfedez valamiféle „eredetit”, egy ismerős jelölt-jelölő egybeesést (mert azon a ponton már megképzett alanyokat lát). Inkább az történik, hogy a két pólus közötti intervallum bármely egyéb pontjára helyezheti el magát, akár mozogva-oszcillálva a pontok között. Önmegképzése diszkurzív

¹¹ „will never know it” (129)

¹² „a fictitious François Millet” (132)

¹³ „Imitator of myself” (128)

folyamatában helyezi oda magát, mindvégig nem kilépve a társadalmi diszkurzusból, vagyis a nyelvből.

Hivatkozások

- Arisztotelész. (2002) *Metafizika*. Ford. Halasy-Nagy József. Szeged: Lectum Kiadó.
- Bloom, Harold. (1994) *The Western Canon—The Books and School of the Ages*. Riverhead Books, New York.
- Butler, Judith. (2001) *Problémás nem*. Ford. Berán Eszter & Vándor Judit. Budapest: Balassi Kiadó.
- de Man, Paul. (2000) A metafora ismeretelmélete. Ford. Katona Gábor. In: *Esztétikai ideológia*. Pécs: Janus/Osiris Kiadó, 7-28.
- . (1999) *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus.
- Derrida, Jacques. (1994) A retorika virágai: a napraforgó. Ford. Gyimesi Tímea. *Határ*, 1994. február. 27-38.
- . (1997). A fehér mitológia. Ford. Boros János & Csordás Gábor, Orbán Jolán. In Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei V*. Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem /Jelenkor Kiadó, 5-102.
- Foucault, Michel. (2000) *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris.
- Perloff, Marjorie. (2004) “The Search for ‘Prime Words’: Ezra Pound as Nominalist”. In Hélène Aji (szerk.), *Ezra Pound and Referentiality*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 191-210.

Források

- Dickinson, Emily. (1978) *Emily Dickinson válogatott írásai. Károlyi Amy fordításai és tanulmányai*. Budapest: Magvető.
- . (1989) *Emily Dickinson versei*. Szerk. Ferencz Győző. Budapest: Európa Kiadó.
- . (1960) *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Szerk. Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown.
- . (1958) *The Letters of Emily Dickinson*. 3 köt. Szerk. Thomas H. Johnson. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Twain, Mark. (2001) *Is He Dead? A Comedy in Three Acts*. Berkeley: University of California Press.