

Szabó Tímea

## A másik Derrida, avagy a filozófus haja

[Derrida pszichoanalízisben?]

„Amúgy sem tudná elkülöníteni, amit valóban mondanék,  
attól, amit csupán gondolni látszok, de mégis kimondok.”

(Nádas Péter: Találkozás)

Prepozitív kezdettel belevágok az első snittbe. In memoriam Jacques Derrida arca. Nem(csak) arcai, arca. Az autenticitás kezdete és vége. Ahogy aláíródik a kép, az arc, a tekintet. Ahogy az arc találkozik a kézzel. A testtel, a hanggal, a hajjal.

Biográfiai értelemben semmilyen jelentőséget nem szokás adni a hajnak. Biográfiai értelemben a hajról beszélni maximum anekdotális lábjegyzet. Egy-két kivétellel, például a mitologikus sámsoni történetben. Ha hiszünk a mítoszokban, hogy a hajban is van/lehet az erő, akkor talán könnyebben kerülhet a lábjegyzeti pozíciónál előkelőbb helyre a hajról való beszéd. Ez történt nagyjából Kirby Dick és Amy Ziering Kofman *Derrida* című dokumentumfilmjében. A film narratívumát retorikai árnyalatokkal gazdagítja az a filmidőhöz képest hosszú jelenet (másfél perc), amelyben vágják Mr. Derrida haját. Vágás közelről, távolról, vágás tükörben s tükör nélkül – többféle perspektívát használ a kamera. Ki gondolná különben, hogy egy jól ismert filozófus hajában valóban ekkora interdiszciplináris erő rejlik? A provokáció hatalma azonban ebben az esetben sem csak a tényekben, a nyilvánvalóban mutatkozik meg, mármint hogy a francia filozófus földre hulló őszülő hajszálai mint különös létezők a megszokottnál fontosabb narratív funkciót kapnak, hanem a mesélés, a vágás kontextuális elrendezésében. A filmnek eléggé az elején látható ugyanis ez a nyilvánvalóan dokumentumhűségéért szerepeltetett jelenet, amely persze csak narratív segédeszköz, képi háttér ahhoz, hogy élet és halál, életrajz és mű, realitás és fikció, film és szöveg, a szelf és annak idő- és térbeli reprezentációi között elbizonytalanítsa a határokat, disszeminálja a jelentéseket. A derridai hajszálak közé, a fiktív testbe, a látható tartományba ugyanis beíródik a hallható szöveg, Écho hangja, az idő, az 1982-es A Másik füle (*L'Oreille de l'autre: Otobiographies, transferts, traductions: Textes et débats avec Jacques Derrida, 1982*) című írás idézete. A filozófia és az élet, a rendszer [system] és annak szubjektuma között egyszerre látható és láthatatlan a határvonal, a szó és a kép, a nyelv és az arc, az azonosító és az elkülönbötető ismétlődés

tükörjátéka a derridai szelf számára mindig örvendetesen végtelen és (ön)ironikus. A Derrida-fikció mint dokumentum, valljuk be, itt-ott mégis zavarba ejtő.

A filmportré elbeszélését gyakran kommentálja a derridai tekintet, ahogy a kamera előtt a csend találkozik az arccal, gyakran kettős tükörben. A hajvágás jelenetének utolsó pillanataiban is ez történik, ahogy Derrida a Másikra pillant a tükörben, a rendbe szedett haj életkontextusában, miközben a mitizált narkisszoszi szelfértelmezéshez szorosán társul az ironikus önolvasat. Az énkép, az énkonstrukció képileg (is) provokálódik a filmben, ahogy a derridai íráskép is gyakran önprovokatív (ön)értelmezés-folyamatokat indít el a szöveg(szelf) téri és időbeli identitásában. Ez a dokumentumfilm szintén csak fikció, értelmezői játék – sugallja a Mester tükröződő arca, még így passzívan is, a képpé szóródott filozófia medialitásában. Mindez még ironikusabbá válik azáltal, hogy a DVD-formátumban kiadott anyagot a rendezők egy interjúsorozattal is kiegészítették, kommentálták, amelyből kiderül, hogy maga Derrida valóban hosszú évek rábeszélése után volt csak hajlandó beleegyezni a dokumentumfilm elkészítésébe. A fotóktól, a fényképezéstől való irtózását (1969-ig egyáltalán nem engedte magát fényképezni!) saját bevallása szerint az a narcisztikus düh és halál „előtti” félelem okozta, amely miatt politikai és szociális okokból mindent igyekezett defetiszizálni, többek között magát a „szerzőt” is. 1969-ben azonban a sors iróniája révén elkészült Jacques Derrida-ról az első nyilvános fotó a Sorbonne Egyetemen rendezett *Etats Graux de la Philosophie* programjának előadásai közben, amelyen a Mester teljesen kopasz. A kép ugyanis, amelyik tehát az első nyilvános fotóként jelent meg „Jacques Derrida” névvel, a sors dekonstrukciós játékának köszönhetően nem őt, hanem egyik barátját ábrázolta. Jacques Derrida, a fiktív szerző ekkor vált tudatosan passzív hordozójává saját élettörténetének – rájött, hogy képtelen kontrollálni a médiát, a körülményeket, az élet képi és szövegbeli disszeminációit. Derrida hajának és arcának meg nem jelenése a megjelenítés közepette, önazonosságának ironikus elkülönülődése, szellemének „kísérteties” másságban való reprezentációja ekkor vált olyan többjelentésű élettörténeti nyommá, amely sajátos énkonstrukciójának, én- és szövegekstrukciós, -interpretációs elméleteinek bevéssései a későbbiekben is irányította. A derridai élettörténet reprezentációs folyamatában a harminchárom évvel későbbi dokumentáris hajvágás, majd az azt követő, a tükröződő szelffel való önszembesítés olyan biográfiai dekonstrukciós iterabilitás, amely játékos szimbóluma lehet az énkonstrukciós én-terürok idő- és térbeli öniróniájának.

Így lett például a film nyilvános bemutatását követő pár nap múlva Jacques Derridából az intermedialitás révén „Deconstructing Hairy” – ahogy a New York-i *Village Voice* egyik írója elmésen (megjegyzem, nem véletlenül utalva a popularizálódott amerikai dekonstrukciós formára) titulálta az amúgy számára kissé mégis fetiszizálónak tűnő filmet.

A *Derrida* című dokumentumfilmet, amely, mint láttuk s még látni fogjuk, korántsem tartható meg a hagyományos értelemben vett (derridailag szűkös) dokumentumfilm-kategóriában, először 2002. január 14-én mutatták be nyitófilmként az Egyesült Államokban a Utah-beli Park Cityben, az 1983 óta sikeresen működő Sundance Filmfesztiválon. A rendezők, Kirby Dick (korábbi, 1997-es díjnyertes filmje a *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*) és Amy Ziering Kofman (a Yale Egyetem volt Derrida-tanítványa, aki évek óta készült filmre vinni a Mestert, míg sikerült) öt éven keresztül követték Derridát New Yorkban, Párizsban és Dél-Afrikában (ahol meglátogatták azt a börtöncellát, amelyikben Nelson Mandelát tartották fogva 18 éven át). A széles nyilvánosság előtt 2002. október 23-án mutatták be a filmet New Yorkban. Az azt követő beszélgetésen az alkotók elmondták,

hogy a filmmel elsősorban Jacques Derrida mint szubjektum pozícióját problematizálták, amely sosem marad statikus, hanem mindig mozgásban lévő. Természetes módon igyekeztek bemutatni valamit, ami nem természetes, filmre vinni, képpé tenni bonyolult filozófiai szöveget. Derridát dekonstruálni a filmnyelv segítségével, írásainak hangját és ritmusát közvetíteni: bizonyos értelemben ez volt a céljuk. Ahogy Kirby Dick nyilatkozta: „hangjának megértése nélkül írása ambícióját sem érthetjük igazán”.

New York után az Egyesült Államok más nagyvárosaiban, illetve 2003 januárjától Európában is vetítésre került a film. Magyarországon – egész pontosan Pécsen – tudomásom szerint először 2004 decemberében mutatták be a filmet egy konferencia keretei között.

Az amerikai filmbemutatót kísérő első, főleg amerikai kritikák elismeréssel szóltak a filmről. Úgy vélték, az ilyen esetekben leggyakrabban elkövetett hibát, a fetisizálás „bűnét” sikerült elkerülniük az alkotóknak. Néhány kritika csak a hajvágásjelenetben látott kivételt. Ezen a ponton szerintük a film átcúszott a voyeurizmus kategóriájába. Derrida saját maga, ahogy áttételesen a film közben is látható, önmagával szemben is cinkos mosollyal jegyzi meg, hogy elégedett a filmmel, hiszen hű maradt önmagához, illetve a dekonstrukció jelenlét/távollét-, a mindenkori autentikus elrejttség gondolatához. Semmivel sem mondható, látható, láttatható több a filmben, mint amit az írás mond, lát és láttat. Ahogy Heidegger idézi, aki Arisztotelész életével kapcsolatban jegyzi meg: a mindenkori filozófus élettörténetében három momentum lényeges, a születése, a halála és a gondolatai. Az összes többi csupa anekdota.

Talán voyeurizmus? Gondolhatnánk akár ezt is. Lehet-e ez „csupán” az apró, intim részletek felé forduló perverz posztmodern kíváncsiság, amely mégiscsak eleve ott van valahol a dokumentumfilm műfaji követelményei között? Mi az, ami az énkonstruációs kérdésekre legalább elégséges választ ad, ha egy nem csekély jelentőségű filozófus öndisszemináló portréjáról van szó? Akiről egyértelműen elmondható például Jonathan Culler szavaival: „Derrida új, abszolút jelenlétként mítosszá nőtt” (Culler 1997: 15). Valóban ez a derridai diskurzus lenne az a provokatív tükrörkép, amelyben a modern szelf akár Narkisszosz is magára ismerhet?

Ennek a kérdésnek a megválaszolásához mindenekelőtt legalább három dolgot kellene tisztáznunk: mit jelent ebben a vonatkozásban a „derridai diskurzus”, mi a sajátos kapcsolata az úgynevezett „modern vagy posztmodern szelffel”, s hogyan függ össze mindezzel Narkisszosz mítosza? A problematizált „háromszög” középpontját egyetlen, mondhatni „természetesen” foucault-i fogalommal illusztrálom, ez pedig a „kívüliség” fogalma. Mielőtt egy hosszabb Foucault-idézet következne, előrebocsátanám, hogy a „kívüliség” fogalmát derridai kontextusban, elsősorban idői és téri vonatkozásaiban hangsúlyozom, amely nyilván nyelvi jellegénél fogva a szelf kérdését tekintve koncentráltan fikcionalizált. Foucault *A kívüliség gondolata* című írásában tehát a következőt nyomatékosítja:

A fiktív elem sohasem a dolgokban van, nem is az emberekben, hanem a közöttük levő képtelen valószínűségben: találkozások, a közelsége annak, ami a legtávolabbi, elmaszkírozott megjelenése a helynek, ahol vagyunk. A fikció nem abban áll, hogy láthatóvá tesszük a láthatatlant, hanem láthatóvá tesszük, hogy mi módon láthatatlan a látható láthatatlanja. Innen ered mélyreható rokonsága a térrel, amely – így értve – ugyanaz a fikció szempontjából, mint a tagadás a reflexió szempontjából (jóllehet a dialektikus tagadás az idő elbeszéléséhez kötött). (...) Így keresztelje egymást a reflexivitás türelme, amely mindig kifelé fordul, és a fikció, amely kioltódik az ürességben, ahol feloldja formáit; keresztveződnek, hogy konklúzió és képesség nélküli diskurzust hozzanak létre, olyan diskurzust, amelyben nincs igazság, nincs színház, nincs bizonyíték,

nincs maszk, nincs állítás, szabad, mert nincs alávetve semmilyen középpontnak, hazátlanságában felszabadult, olyan diskurzus, amely megalkotja saját terét: a kívülsége, amelyhez, amelyen kívül beszél. Ez a diskurzus kítár, utat nyit, akár egy kommentár, a kívülség beszédéeként, befo-gadva szavaiba a kívülit, amelyhez szól: elismétli azt, ami odakint szüntelen morajlik (Foucault 1991: 87).

Ez a kívülség bizony egyszerre Ékhó, aki folyton ismételi, játékba hozza az időpillanatot, hogy szavai kívülre kerülve, teret nyerve valódi értelemre találjanak, s egyszerre Narkisszosz, aki önmagát kívülre helyezve, saját képének fikcionális idejében és terében élve, önmagát ismételve kutatja a szabadulni képtelen Másikat. A Másikkal a szétszóródott térben és időben folytonosan diskurzusban lenni, a fikcionalizált valóság, a nyelv által reflektáltan kívülre helyeződni, ez a derridai diskurzus pszichoanalitikus ünnepe a modern, posztmodern szelf felett.

A dokumentumfilm műfaja pedig mindehhez a legadekvátabb forma, Ékhó és Nar-kisszosz szerelme ön(hang)ismétlés és önlátvány, szétszóródó, fodrozódó visszhang, önport-ré a víztükörben, amelynek dekonstrukciós hozadéka a Másiktól való távollét/jelenlét kettős, sokszoros játéka, s egyben a tradicionális *egymás(ik)*ra találás lehetetlenségének fájdalma is. Ennek a dokumentáris én(de)konstrukciós játéknak a látványos titokba hozatala, vagyis a *ti-tok kinyilatkoztatása*, ez Jacques Derrida éndekonstrukciós pszichoanalízise – megjegyzem, nemcsak a dokumentumfilm révén. Az a fajta (ön)pszichoanalízis, önmegértés-értelemezés mutatkozik így meg, amely ugyan rálatál a traumatikus idői és téri titokra, mégis megőrzi a Másikkal való szupplementáris (*hiánypótló*) szövetséget. Ezáltal a *titok* megfejthetetlen marad, illetve egy hermeneutikai játékba kerül, s egyben teret és időt nyer a pszichoanalízis igazság(osság)a is. A *tévétra* terelő és terelt önkísérletek, önkísértetek okozzák aztán azt a fikatív vagy valós *mozgásban létet, reszketést [trembling]*, amely kívülre helyeződve egy nem egyensúlyi állapotban, az *elrejtettség* evidenciájában oldódik fel. Derrida kései, 1992-es *A ha-lál ajándéka* (Donner la mort, 1992) című írása a kierkegaard-i hagyomány kísérteteinek nyomába szegődve a következőt mondja:

Egy titoktól mindig reszketni *kezdesz*. Nem csupán remegni vagy borzongani, amely néha szin-tén megtörténik, de reszketni (...) a reszketés, legalábbis mint jelzés vagy tünet, mindig valami, ami már megtörtént... (Derrida 1995a: 53).

A tünetek, a szelf idői és téri sajátosságait játékba hozó kísértetek, Derrida beíródásai mintegy *hantológikaként (is)* nyomot hagytak, hagynak a dokumentumfilm narratívumán, én(de)konstrukciós trükkjein, utóéletén és archívumán. Hiszen Derrida szerint: „mindig ott vannak a kísértetek, akkor is, ha nem léteznek, akkor is, ha már nincsenek, akkor is, ha még nincsenek” (Derrida 1995b: 189). A kísértetek fetiszizálásra, voyeurizmusra is csábíthatnak, ami a derridai éndekonstrukciós bensőségességföltés lehetséges paranoiája. A film egy pont-ján, amikor megkérdezik tőle, hogy mire lenne még kíváncsi korábbi filozófusok munkáit, életét illetően, azt válaszolja, hogy a szexuális életükre – hozzátevé, hogy főleg jelentésüket kutatva, hiszen ezek olyan hiányos helyek, potenciális titkok, amelyek ürességükkel jeleznek. A saját írásaira vonatkoztatva megjegyzi, hogy bár ehhez a témához kapcsolódva ő is meg-hagyja az *elrejtettséget*, de nem a tradicionális értelemben. A filmből – mint látjuk – még inkább kitűnik, hogyan teszi ezt. A feltárás és az elfedés erotikus játékába hozza szüntelenül a nyelvet, a képet, a hangot, a gondolatot, az életet és a szeretetet.

Vajon hol van az éndekonstruktív voyeurizmus határa? Melyik ponton szakítja meg, zárja le a szelf idői és térbeli játékát a túlzott önvoyeurizmus? Derrida azt sugallja, hogy a narcizmus szükségszerű feltétele, velejárója a szeretetnek, s ha nyitott marad önmagára, akkor a Másiknak is szükséges feltétele lesz. Vagyis az önfetisizálás, a dokumentumfilm médiumának autonóm kísértetei ellen harcol, áll ellen Derrida, miközben vizuális önnarratívumát írja (az otthonában felvett jelenetben például kijelenti, hogy a nézők hamis képet látnak, hiszen – a látszat ellenére – sosem öltözik fel, pizsamában marad, amíg el nem megy otthonról, vagyis leleplezi a voyeurizmus hiányát). Mindeközben az önreprezentáló szelf mint Ékhó folyamatosan önmagától elkülönülővé ismételi, illetve saját tükörképét nézi mint Narkisszosz. Mégsem önmagának hisz teljesen, aki ösztönösen, elsődlegesen vak önmagára és a Másikra (Ékhó és Narkisszosz), hanem a Másikat, a Másik tudattalan megmutatkozásait; a szemet, amely sosem öregszik, a kezét, amely privilégium, az ismétlődő gesztusokat, amelyek igazán kommunikálnak. Hiszen minden beszéd vak és süket, nem hallja és látja önmagát, csakis az ismétlésben – a vizualitás elsődlegessége miatt a filmben elsősorban a képi ismétlésekben – mutatkozik meg a titok elrejtettsége, a Másik szétszóródott képe, hangja, gesztusa. Így disszeminálja egymást végül önvoyeurista összjátékká a filozófiai beszéd és a filmnyelv, a narkisszosi és az ékhói vizuális jelentés.

A film talán túlzottan is sokat használja a tükör-kép szimbólumát, folytonosan reflektálva a dokumentumfilm/élettörténet, illetve a kamera/szem, az Én/Másik kettős játékának bizonyultságára. A kép a képen filmnarratívum a legizgalmasabb azon a ponton lesz, amikor Derrida és felesége, Marquerite (aki mellesleg pszichoanalitikus) viszonyának rejtett voyeurizmusára vállalkozik a kamera. A voyeurizmus azonban itt valóban kudarcot vall, a „hamis tények” szerepeltetése vakfoltot mutat csupán, a dekonstrukciós titok autenticitása azonban ismét igazolást nyer. A másik voyeurista leleplezése szeretetteljesen elnémul. A szem, a kéz, a csend banális dialógusa győz. A szeretetteljes *elhallgatás* uralja a vizualitást.

Többen állítják, hogy „a pszichoanalízist sosem tudja Derrida feledni” (Major 2000: 2), hogy „nincs Derrida Freud nélkül” (i.m. 3). Kétségtelen, hogy Freud lett Derrida egyik kísértete, olyan kísértet, aki gyakran a varázsnotezébe jegyzetelő Derrida háta mögött áll. Olyannyira, hogy a film zárójelenetét, Derrida tekintetének vizuális provokációját például az 1995-ös *Archív ház. Egy freudi benyomás* (Mal d’archive. Une impression freudienne, 1995) című írásának utolsó sorai kommentálják (Derrida 1995c: 101). Vajon mi lett eltávolítva, mi lett elhallgatva, mi lett elégetve egyetlen szem hamu nélkül? – hangzik el a kérdés a rendezőnő, a tanítvány visszhangjában, aki Derrida szavait ismétli Freudról. A derridai éndekonstruktív nyilvános (ön)analízis révén azonban Derrida önmaga kísértetivé válik, önmagává hallgatja magát egyetlen szem hamu nélkül. Akkor még élő hallgatással. Aztán később a halál visszhangjában a „szerző halála” így is-úgy is megelőzte az ironikus „szerzőt”. A Derrida-film önmaga archívumává égett.

\* \* \*

A *Derrida* című dokumentumfilm amerikai film – hangsúlyozta nem csak a film elején, de a DVD-formátum kiadványán megjelenő egyik interjúban is Jacques Derrida.

A filmet népszerűsítő amerikai kritikák az amerikai dekonstrukció apafigurájává is kikiáltották a francia filozófust, aki képes az amerikai társadalom és kultúra énterőjére komoly hatást gyakorolni. (Ezen a ponton főképp az úgynevezett 'sitcom' [situation of comedy] jellegű televíziós sorozatokra – mint a Seinfeld, a Simpson stb., illetve a Woody Allen-féle filmekre kell gondolni.) Derrida azonban a filmben nyíltan kijelenti, hogy nem lát összefüggést saját filozófiája és a popularizált formájú amerikai változat között.

Mint „passzív résztvevő” mégis beleegyezett ebbe az öndekonstruktív, könnyed, hajvágós játékba. Ha másért nem, talán azért a „tizenöt percnyi” narkisszoszi iróniáért, ami, valljuk be, még neki is jár.

### Hivatkozott irodalom

Culler, Jonathan (1997): *Dekonstruktívó*. Budapest: Osiris.

Derrida, Jacques (1995a): *The Gift of Death*. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques (1995b): *Marx kísértetei*. Pécs: Jelenkor.

Derrida, Jacques (1995c): *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.

Foucault, Michel (1991): A kívülség gondolata. *Athenaeum* I/1.

Major, René (2000): "Desistentia" Psychoanalysis. *Journal of European Psychoanalysis* 10–11. Online: <http://www.psychomedia.it/jep/number10-11/major.htm>.